

## **INFORMATION TO USERS**

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

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

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

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

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

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

**UMI<sup>®</sup>**





Université d'Ottawa • University of Ottawa



# **LE RÉCIT DANS LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN**

par

**NADINE DESROCHERS**

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures

de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention du Doctorat (Lettres françaises) : Ph.D.

Ottawa — 2001

© **Nadine Desrochers, Ottawa, Canada, 2001**



**National Library  
of Canada**

**Acquisitions and  
Bibliographic Services**

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

**Bibliothèque nationale  
du Canada**

**Acquisitions et  
services bibliographiques**

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

*Your file Votre référence*

*Our file Notre référence*

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

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

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

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

0-612-66141-5

**Canada**

Nadine Desrochers  
*Le Récit dans le théâtre contemporain*  
Ph.D. Lettres françaises

## RÉSUMÉ

Le théâtre contemporain se distingue par sa propension évidente à une parole pléthorique, qui impose le récit comme mode d'énonciation du discours théâtral. Au cours des vingt dernières années, la structure théâtrale a éclaté, offrant des juxtapositions de niveaux temporels tout en privilégiant les retours sur le passé, ce qui a permis au récit de prendre de plus en plus d'ampleur. La scène s'est ainsi peuplée de personnages venant raconter leur parcours et confesser leurs travers. L'omniprésence de la narration, contraire aux principes aristotéliens, appelle une nouvelle définition du concept de récit, puisque sa définition traditionnelle, « narration d'un événement survenu hors-scène », ne pouvait rendre compte d'une pratique où la parole, plus que jamais, se fait action. C'est donc à la lumière des différentes modalités du récit dans les dramaturgies françaises et québécoises contemporaines que la présente étude a tenté d'élaborer de nouveaux outils propres à l'analyse du théâtre contemporain, qui oblige à une remise en question des rapports entre personnage et spectateur. L'abondance des monologues, dans lesquels s'affiche, impudique, l'intimité d'un personnage en quête d'une histoire comme d'un interlocuteur, prive le spectateur de ses repères classiques, tels la fiction et la communication intrascénique, du « quatrième mur » naturaliste. Le récit, contaminé par des procédés romanesques, poétiques ou musicaux, offre aux acteurs des partitions élaborées, pour soliste ou pour chœur. Mais ces partitions de parole, par leur appel au souffle et à la voix, viennent « re-théâtraliser » le récit qui, loin d'être un « pis-aller » dramaturgique, devient la pierre de touche d'une nouvelle dramaturgie.

## **REMERCIEMENTS**

**L'auteur tient à remercier le CRSH (Conseil de recherches en sciences humaines du Canada) et l'Université d'Ottawa pour leur soutien financier. Merci à Madame Dominique Lafon, directrice dont la générosité va bien au-delà des exigences de ses fonctions. Merci à Thierry pour sa présence, son écoute et, bien souvent, son indulgence.**

**Cette thèse est dédiée à mes parents, en remerciement de leur confiance inébranlable et de leur appui.**

## **TABLE DES MATIÈRES**

<b>INTRODUCTION</b>	<b>3</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE : LA PLACE DU RÉCIT DANS LES NOUVELLES STRUCTURES THÉÂTRALES</b>	<b>19</b>
1. Historique du récit au théâtre	20
a. Le Récit dans le théâtre classique	21
b. Le Récit aux XVIII <sup>e</sup> et XIX <sup>e</sup> siècles	36
c. Le Récit au vingtième siècle	42
2. La Place du récit dans l'éclatement des structures	58
a. Les Réminiscences de l'utilisation classique du récit dans le théâtre contemporain	59
b. Le Penchant pour le retour en arrière	72
c. L'Éclatement des niveaux spatio-temporels	91
3. Vers une nouvelle définition du récit	106
a. Le Poids textuel de la narration	108
b. Le Passage de l'action à la narration	123
c. Nouvelle Définition utilitaire du récit au théâtre	135
<b>DEUXIÈME PARTIE : LES NOUVELLES MODALITÉS DU RÉCIT</b>	<b>142</b>
1. Le Nouveau Statut du personnage de théâtre	143
a. Le Glissement de personnage à narrateur	144
b. Redéfinition des fonctions de la parole	155
c. Le Rôle du public	168
2. Raconter l'universel par le biais de l'intime	188
a. La Tendance au monologue	189
b. Raconter la solitude	200
c. Du fait divers à la bêtise humaine	215
3. Exister ou Renaître par la parole	227
a. Donner la parole aux fous et aux morts	228
b. Faire éclater le personnage-narrateur	240
c. Les Entités de parole	252

<b>TROISIÈME PARTIE : L'EXPLORATION DE LA PAROLE COMME MÉDIUM MALLÉABLE</b>	<b>265</b>
1. Le Temps du récit	266
a. Le Récit au présent	267
b. Le Récit à d'autres temps	277
c. Le Jeu sur les temporalités verbales	287
2. Redéfinition d'une parole « théâtrale »	299
a. Contamination du roman	299
b. Contamination de la poésie	314
c. Contamination d'autres registres	329
3. La Parole comme partition	345
a. Les Effets choraux	347
b. La Mise en valeur du soliste	358
c. Leitmotive	371
<b>CONCLUSION</b>	<b>384</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>392</b>

## INTRODUCTION

Soumis pendant des siècles au respect des règles et des conventions, le théâtre se caractérise aujourd'hui par l'éclatement de ses formes et semble se dérober à la classification : « Repérées les problématiques communes, il reste à rendre compte d'une réponse artistique qui s'avère parfaitement éclatée et prismatique<sup>1</sup> ». Néanmoins, un mouvement général n'a pas manqué de retenir l'attention des critiques en quête de repères : la dramaturgie contemporaine tend à substituer un monologisme introspectif au dialogisme traditionnel. Bien que les modalités, voire la définition de ce phénomène dramaturgique restent à établir, sa constance est flagrante.

Que le critique soit quelque peu dérouté par ce courant de la pratique est compréhensible, puisque la définition traditionnelle du théâtre lui commande, au nom de la *mimesis* et ce depuis ses origines, de se soustraire à la diégèse. Cependant, la narration ne se fait pas seulement dans la transposition, sans adaptation théâtrale *stricto sensu*, de textes littéraires; les auteurs dramatiques eux-mêmes se sont

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame — Écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, Les Éditions de l'Aire, 1981, p. 19.

appropriés le registre de la narration, repoussant les limites du dialogue. Jean-Pierre Sarrazac, qui rappelle que « Bakhtine, [...] théoricien et [...] apôtre de l'écriture polyphonique, prétendait que le dialogue dramatique était voué au monologisme [...] »<sup>2</sup>, fait référence à la « vogue du " théâtre-récit " »<sup>3</sup> qui sévit durant les années soixante-dix, au cours desquelles des dramaturgies « en cherchant à introniser le texte sur la scène [...] rencontrent le monde et [...] parviennent à le restituer dans toute sa complexité »<sup>4</sup>. Plus spécifiquement, les critiques sont nombreux à souligner que « l'usage du monologue est en tous cas une des caractéristiques de bien des textes contemporains »<sup>5</sup>, et que « la multiplication des monologues ou des " one man show " répond, sans doute, à l'une des exigences de l'écriture dramatique contemporaine »<sup>6</sup>. Chez certains auteurs, la parole se substitue à l'action dramatique: dans certaines pièces, et malgré la présence de plusieurs personnages, le dialogue s'abolit dans le refus de toute situation dramatique. Même lorsque le contact s'établit entre des personnages, c'est souvent, comme dans la pièce *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès, un dialogue floué, soumis à l'émergence de la parole bien plus qu'à la situation dramatique. Comme le remarque Jean-Pierre Ryngaert,

ces longues répliques rompent avec l'usage contemporain du dialogue nerveux ou des longs monologues. [...] Non seulement la parole n'y est guère évidée, mais elle tend vers une sorte de saturation, vers une litanie verbale ritualisée où les stratégies ne s'exposent pas dans l'échange relationnel mais dans le déploiement lent et précis des mots.<sup>7</sup>

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>3</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, collection « Le Temps du théâtre », 1989, p. 159.

<sup>4</sup> Sarrazac, *L'Avenir du drame*, p. 186.

<sup>5</sup> Joseph Danan et Jean-Pierre Ryngaert, *Éléments pour une histoire du texte de théâtre*, Paris, Dunod, collection « Lettres Sup », 1997, p. 181-182.

<sup>6</sup> Bernard Dort, *La Représentation émancipée*, [Arles], Actes Sud, 1988, p. 154.

<sup>7</sup> Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, p. 19.

La rupture avec l'usage du monologue n'est donc ici qu'apparente, puisque les protagonistes ne s'expriment qu'en tirades qui déjouent les règles dialogiques.

C'est dire que le personnage de théâtre change de statut, quand il ne change pas tout simplement de nom pour devenir, pour presque tous les critiques, un « narrateur ». Jean-Pierre Sarrazac a cherché à élargir ce concept en proposant, entre autres, le terme de « récitant » :

Quant au fait qu'un personnage deviendrait le récitant — ou le rhapsode — de sa propre vie, l'étude des dramaturgies de Strindberg et de Brecht nous a appris qu'une telle scission du personnage n'était pas impossible. Le sujet d'un récit de vie débordera fatalement, au théâtre, le traditionnel « personnage agissant »; il se dédoublera en une figure, apparemment plus passive, de *personnage souvenant*, c'est-à-dire de témoin de lui-même qui rend compte a posteriori de ses actes et de son existence.<sup>8</sup>

L'auteur dramatique devient alors un « écrivain-rhapsode donc (en grec, *rhaptein* signifie "coudre"), qui assemble ce qu'il a préalablement déchiré et qui dépièce aussitôt ce qu'il vient de lier<sup>9</sup> ». Peut-on, pour autant, voir dans le théâtre contemporain un « théâtre rhapsodique » :

À s'interroger sur l'avènement d'un *théâtre rhapsodique*, c'est-à-dire cousu de moments dramatiques et de morceaux narratifs, on en vient à se demander si notre tradition théâtrale ne recèle pas depuis longtemps une part réfractaire à la forme dramatique, une part *épique*.<sup>10</sup>

Jean-Pierre Sarrazac entend ici *épique* au sens brechtien du terme, mais dans sa signification la plus large, à savoir un théâtre « où les éléments narratifs le disputent aux éléments dramatiques ». La notion de rhapsode fait également allusion au poète qui, en Grèce antique et selon Platon, récitait en son nom propre sans donner la parole à des personnages. Se plaçant en contradiction avec les théories de Platon qui

<sup>8</sup> Sarrazac, *Théâtres intimes*, p. 120.

<sup>9</sup> Sarrazac, *L'Avenir du drame*, p. 27.

décrétaient qu'« on ne peut même pas être à la fois rhapsode et acteur<sup>11</sup> ». Sarrazac emploie donc ce terme dans une opposition tout aristotélicienne entre un personnage-narrateur et un personnage « agissant » : c'est dire que le personnage de théâtre ne correspond plus à sa définition traditionnelle. Le fait de mettre en scène des personnages qui racontent et se racontent n'est pas, à proprement parler, « théâtral » : comme le souligne Sarrazac.

La scène d'un théâtre est le dernier endroit où l'on s'attendrait à voir se dérouler un « récit de vie ». Du moins sous la forme d'un drame. Entre la problématique du récit de vie et la conception aristotélo-hégélienne de la forme dramatique, il existe en effet une double incompatibilité. D'une part, le drame est action et non point narration, il ressortit au mimétique plutôt qu'au diégétique [...]. D'autre part, l'étendue du drame paraît inextensible à celle du récit de vie. Depuis Aristote, la fable d'une pièce de théâtre doit être semblable au « bel animal », c'est-à-dire « ni extrêmement petite, ni extrêmement grande » : or, la fable théâtrale qui prétendrait embrasser l'entièreté d'une vie s'exposerait au danger de l'« extrêmement grand » et donnerait lieu à une pièce monstrueuse, comme serait monstrueux cet animal, évoqué par Aristote, « qui aurait des milliers de stades de longueur ».<sup>12</sup>

La tentation de la narration n'est pourtant pas un phénomène nouveau, puisque Copeau avait déjà parlé de « contamination » : « Le théâtre se déforme. Il s'enfle des procédés du roman. Il se laisse contaminer<sup>13</sup> ». Par contre, et malgré quelques jugements sommaires qui dénoncent « l'intrusion dévastatrice du monologue sur le territoire du dialogue dramatique<sup>14</sup> », l'opposition passée n'a plus cours aujourd'hui, et les critiques contemporains reconnaissent en cette « hybridation avec le roman » un

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>11</sup> Platon, cité dans Martine de Rougemont et Jacques Scherer, *Textes d'esthétique théâtrale*, Fascicule I, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1973, p. 7-8.

<sup>12</sup> Sarrazac, *L'Avenir du drame*, p. 58.

<sup>13</sup> Jacques Copeau, cité dans *ibid.*, p. 39.

<sup>14</sup> Sarrazac, *ibid.*, p. 135-136.

tournant dramaturgique. « une des destinées du drame<sup>15</sup> » et un mouvement trop répandu pour être ignoré. Jean-Pierre Ryngaert constate que « *Les Chaises* ou *La Solitude dans les champs de coton* [sic] ne sont pas *a priori* des textes spectaculaires » tout en ajoutant que « ce serait une erreur que de les classer en textes radiophoniques ou en « textes à dire », comme si la scène n'avait rien à en faire, alors que leur représentation, s'il en était besoin, a prouvé le contraire<sup>16</sup> ».

La part qu'a prise la narration dans le théâtre contemporain a néanmoins laissé les critiques quelque peu démunis quant aux outils d'analyse adéquats pour rendre compte des modalités de cette « confluence du théâtre et du récit<sup>17</sup> ». Ils se sont donc tout naturellement tournés vers les théoriciens du roman, afin de trouver un lexique apte à rendre compte de cette nouvelle réalité dramaturgique, et c'est précisément le concept de « récit » par lequel ils ont établi le lien entre les deux genres.

*Récit* est pourtant un terme dont Roland Barthes et Gérard Genette ne cessent de dénoncer l'ambiguïté. Genette en propose toutefois trois définitions : « dans un premier sens — qui est aujourd'hui, dans l'usage commun, le plus évident et le plus central —, *récit* désigne l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements<sup>18</sup> ». C'est le récit de Thérémène.

Dans un second sens, moins répandu, mais aujourd'hui courant chez les analystes et théoriciens du contenu narratif, *récit* désigne la succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours, et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition, etc.<sup>19</sup>

Genette donne ici au mot *récit* la valeur d'*histoire*, ou « succession d'événements qui font l'objet du discours ». C'est le sens que choisit Joseph Danan lorsqu'il parle des

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>16</sup> Ryngaert, *op. cit.*, p. 24.

<sup>17</sup> Sarrazac, *Théâtres intimes*, p. 159.

<sup>18</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Poétique », 1972, p. 71.

« éléments de récit venant presque toujours tramer l'image<sup>20</sup> » dans les dernières pièces de Beckett, ou encore Jean-Pierre Ryngaert lorsqu'il emploie l'expression « résumer le récit ». Enfin, Genette souligne que dans « un troisième sens qui est apparemment le plus ancien, *récit* désigne encore un événement : non plus toutefois celui que l'on raconte, mais celui qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose : l'acte de narrer pris en lui-même<sup>21</sup> ». Il s'agit donc là du processus narratif, qu'il soit réel ou fictif.

Cette catégorisation demeurant vague, surtout entre les sens 1 et 3, Genette propose plus loin une nouvelle terminologie, plus claire :

Je propose, sans insister sur les raisons d'ailleurs évidentes du choix des termes, de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place.<sup>22</sup>

Malgré la pertinence de ces propositions, elles ne sauraient prendre en considération la double spatialité de la pratique théâtrale, le « sur scène » et le « hors-scène » que décrit Jean-Pierre Sarrazac comme « la dichotomie de l'espace intrascénique (le microcosme) et de l'espace extrascénique (le macrocosme) qui l'englobe<sup>23</sup> », qui se déroule également dans la double temporalité du temps de l'histoire et du temps de la représentation. Cette terminologie ne peut s'éclairer que si on l'inscrit dans le registre de termes dramaturgiques plus classiques.

---

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

<sup>20</sup> Joseph Danan, *Le Théâtre de la pensée*, Rouen, Éditions Médiannes, collection « Villégiatures/Essais », 1995, p. 328.

<sup>21</sup> Genette, *op. cit.*, p. 71.

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

<sup>23</sup> Sarrazac, *L'Avenir du drame*, p. 28.

Malheureusement, les théoriciens du théâtre, comme ceux du roman, ne trouvent aucun consensus sur les différents termes employés. Les recoupements sont nombreux et participent d'un *imbroglio* qu'il convient de tenter de démêler, afin de pouvoir établir une terminologie opératoire aux fins de l'analyse.

L'*histoire*, chez Gérard Genette, c'est l'ensemble des événements, qu'ils soient représentés sur scène ou non. C'est la *fable* des formalistes russes, ou « ce qui s'est effectivement passé<sup>24</sup> ». Chez Patrice Pavis, ce concept devient celui de *fable* au sens de « matériau antérieur à la composition de la pièce » ou « l'ensemble des motifs que l'on peut reconstituer en un système logique ou événementiel auquel le dramaturge a recours ». Pour la critique anglo-saxonne, c'est le concept de *story* en tant que « récit d'événements arrangé en séquence temporelle<sup>25</sup> ». Mais Georges Forestier remarque que « la somme des aventures des principaux personnages, la succession des épisodes » peut aussi se référer au concept d'*action*, qui correspond alors, dit-il, « à la définition traditionnelle de l'intrigue ou de l'histoire<sup>26</sup> ».

L'*action*, en effet, correspond pour Pavis à la définition donnée plus haut à *fable*. Forestier lui donne aussi la valeur de « système qui préside à l'agencement des épisodes » et, par surcroît, de cet agencement lui-même : « agencement dans une histoire cohérente des actions particulières accomplies par les personnages ». L'*action* rejoint donc effectivement l'*intrigue* puisque celle-ci est définie par Michel Corvin comme l'« ensemble, en raccourci, des éléments (et des événements) qui constituent la trame dynamique d'une pièce de théâtre<sup>27</sup> ». Corvin précise que le terme *intrigue* « connaît un statut sémantique instable », ce qui est peu dire. Pour Pavis, l'*intrigue* est

---

<sup>24</sup> Tomachevski, cité dans Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, article « Fable », Paris, Dunod, 1996, p. 132.

<sup>25</sup> E.M. Forster, cité dans *ibid.*, p. 131.

<sup>26</sup> Georges Forestier, article « Action », dans Michel Corvin (directeur), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, volume 1, Paris, Bordas, 1995, p. 12.

la « suite causale des actions », le *plot* anglo-saxon : « récit d'événements. l'insistance étant sur la causalité<sup>28</sup> ». Mais Pavis fait aussi de l'*intrigue* l'équivalent du second sens qu'il accorde à la *fable*, et qui rejoint le *récit* de Genette et le *sujet* des formalistes russes : c'est la fable aristotélicienne, c'est-à-dire l'ensemble de la pièce, tout ce que l'auteur confie aux personnages sur scène par les actions et par la parole, ou, autrement dit, la part de l'*histoire* qui accède à la représentation, la mise en forme du fond, le discours racontant, la structure discursive de l'œuvre. Pour compliquer encore davantage ce champ lexical, il faut lui ajouter la définition brechtienne selon laquelle faire une *fable* (terme que Brecht emploie, paradoxalement, dans le sens aristotélicien), c'est avoir un « point de vue » à la fois sur les événements racontés et sur la situation historique.

Par ailleurs, la théorie théâtrale ne peut en aucun cas se servir de la terminologie romanesque pour définir la *narration*. Déjà, Joseph Danan avait souligné que les théories romanesques achoppent parfois devant le « discours immédiat » inhérent à la forme théâtrale qui occulte, justement, la narration. « L'acte narratif producteur » n'équivaut pas, dans la dramaturgie traditionnelle, à la création d'un texte narratif, mais, justement, à un texte dramatique, c'est-à-dire dépourvu de narrateur explicite. Bien que certains théoriciens utilisent la notion de « système narratif » au théâtre, il est préférable de parler de la mise en discours comme de l'organisation des « multiples composantes de la partition scénique<sup>29</sup> ». Une exception cependant : lorsqu'un personnage prend en charge la narration de « quelque chose ». C'est là que la *mimesis*, ou l'imitation par l'action, cède la place à une *diegesis* qui se définit au théâtre, comme le rappelle Pavis, comme une « imitation d'un événement en paroles, en racontant

---

<sup>27</sup> Michel Corvin, article « Intrigue », dans *ibid.*, p. 463.

<sup>28</sup> Pavis, *op. cit.*, article « Intrigue », p. 178.

<sup>29</sup> Danan, *op. cit.*, p. 256.

l'histoire et non en présentant les personnages agissants<sup>30</sup> ». C'est ce procédé très spécifique, la « narration d'un événement survenu hors scène<sup>31</sup> », qui portait traditionnellement au théâtre l'appellation de *récit*, terme français par ailleurs équivalent au grec *diegesis*.

Tels sont les outils proposés par la critique. Avant même de tenter de rendre compte de la réalité du théâtre contemporain — dont la complexité, on s'en doute, aura peine à se mouler à une grille trop stricte — il a donc fallu trancher, de façon presque arbitraire, entre ces différentes écoles et établir le lexique sur lequel faire reposer l'analyse. Nous réserverons donc le terme *histoire* à l'ensemble des événements, représentés ou non; celui d'*intrigue* à la forme, c'est-à-dire à l'organisation de ces événements par l'auteur dans les mots et les gestes des personnages qu'il met en scène; celui d'*action* à un événement particulier de l'intrigue; enfin, le terme *récit* désignera, pour le moment, une micro-séquence<sup>32</sup> présentant la « narration d'un événement survenu hors-scène ».

En effet, le récit dans le théâtre contemporain se présente encore parfois comme la micro-séquence traditionnelle. Cependant, l'éclatement structurel et la fréquence des analepses ont favorisé l'émergence de plusieurs variations sur la forme conventionnelle du récit. Ces nouvelles modalités obligent à une remise en question de la définition traditionnelle du terme « récit ». Cette révision affecte la définition du personnage théâtral, car celui-ci ne se définit plus seulement par une parole ayant pour fonction de faire avancer l'action, mais par une propension à se raconter, voire à se confesser, autrement dit par un statut de narrateur. Les fonctions de la parole dans une intrigue

---

<sup>30</sup> Pavis, *op. cit.*, article « Diégèse », p. 92.

<sup>31</sup> Forestier, article « Récit », dans Corvin, *op. cit.*, volume 2, p. 753.

<sup>32</sup> « On peut définir la micro-séquence, très grossièrement, comme la fraction de temps théâtral (textuel ou représenté), au cours de laquelle se passe *quelque chose qui peut être isolé* » (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, collection « Essentiel », 1982, p. 216).

qui s'amenuise parfois au point de se limiter à la seule énonciation du récit. récit d'un fait divers ou récit de l'histoire universelle, participent elles aussi de cette remise en question.

La contamination des genres a certainement joué un grand rôle à la fois dans l'éclatement des structures et dans les nouvelles modalités de la parole théâtrale. Mais quelle que soit la source de la contamination, nous préférons ne pas adopter le terme de « mimotexte » avancé par Jacqueline Viswanathan d'après les concepts de Gérard Genette, et que Pascal Riendeau définit comme « un texte qui oscille entre deux formes littéraires ou artistiques distinctes, c'est-à-dire qui se caractérise par sa forme essentiellement hybride<sup>33</sup> ». C'est que ce terme est apparu pour satisfaire aux analyses du roman et s'est vu par la suite appliqué au théâtre, ce qui soumet le genre dramatique à l'analyse littéraire, qui semble résister à la création d'outils analytiques spécifiquement théâtraux. De plus, il nous paraît trop soudain de catégoriser sous une même appellation toutes les pièces qui s'approprient des modalités créées à l'origine pour ou par d'autres genres mais en leur appliquant un traitement distinct. Nous préférons donc en rester à l'étape qui accorde à ces pièces une qualité hybride.

On a également vu apparaître, dans les vingt dernières années, un grand nombre de pièces pour un seul acteur, genre qui nous a posé lui aussi un problème lexical. Quelques critiques français ont proposé le terme de « monodrame » comme équivalent à l'expression anglaise *one-man* ou *one-woman show*, que Pavis définit ainsi : « Au sens banal, c'est une pièce à un personnage, ou du moins à un acteur (qui pourra assumer plusieurs rôles). La pièce est centrée sur la figure d'une personne dont on explore les motivations intimes, la subjectivité ou le lyrisme<sup>34</sup> ». La réticence de Pavis

---

<sup>33</sup> Pascal Riendeau, *La Cohérence fautive — L'Hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, [s. l.], Nuit blanche Éditeur, collection « Études », 1997, p. 61-62.

<sup>34</sup> Pavis, *op. cit.*, article « Monodrame », p. 215.

face au « sens banal » de ce terme trouve un écho chez la plupart des autres critiques, qui vont préférer parler de drame monologué, de pièce monologuée ou de monologue, tout simplement.

La tendance au monologue vient d'un besoin de tout dire, qui se manifeste dans une parole pléthorique laissant libre cours au récit du personnage. Jean-Pierre Sarrazac signale que le procédé, s'il n'a rien de nouveau, n'a jamais été aussi exacerbé que dans la dramaturgie contemporaine :

La pulsion au monologue tient dans le drame moderne de l'*anamnèse provoquée* : volonté des dramaturges de rétablir, pour le compte d'hommes et de femmes que la vie sociale a réduits à un « être-là » inhumain, une mémoire biographique en forme de protestation. Le sujet monologuant se définit alors comme l'exact opposé du personnage des dramaturgies traditionnelles : sa qualité principale n'est point d'agir, mais de se remémorer.<sup>35</sup>

Là où la dramaturgie contemporaine se démarque, c'est d'abord en multipliant le nombre de monologues, puis en les investissant d'une parole qui n'est plus nécessairement linéaire. Ainsi, le récit devient une partition, qui se complexifie davantage lorsque plusieurs monologues, et donc plusieurs voix, sont juxtaposés.

Le souci de donner à cette étude des balises précises est le fruit de la lecture de quelque 400 pièces et de l'analyse de plus de 200 d'entre elles. L'intérêt d'allier un corpus français à un corpus québécois s'est imposé au cours de ces lectures, car si les thèmes explorés varient et si l'éventail des procédés employés est très vaste, il demeure évident que les auteurs dramatiques des deux côtés de l'Atlantique partagent une même tendance, très nette, à repousser les limites de la parole théâtrale. En France comme au Québec, la narration a pris une place qui excède les normes traditionnelles; en France comme au Québec, le besoin de créer des personnages en mal de « se dire »,

---

<sup>35</sup> Sarrazac, *L'Avenir du drame*, p. 132-133.

de se raconter et de se confesser s'est manifesté dans la multiplication des récits, ainsi que dans la contamination des procédés traditionnellement romanesques, poétiques ou musicaux. Le récit a envahi les scènes françaises et québécoises, réduisant l'intrigue à un simple fil conducteur, ou la désagrégeant dans l'entrelacs de monologues.

D'abord, donc, à l'origine de ce double corpus, une constatation: mais aussi une tentative de témoigner d'échanges culturels de plus en plus nombreux. La reconnaissance de la dramaturgie et de la pratique scénique québécoise est de plus en plus évidente: outre les succès internationaux de praticiens tels Robert Lepage ou Gilles Maheu, outre la présence des auteurs et metteurs en scène québécois dans des festivals aussi prestigieux qu'Avignon (*Le Passage de l'Indiana* de Normand Charette mis en scène par Denis Marleau en 1996, *Littoral* de Wajdi Mouawad en 1999, pour ne citer que ceux-là), les dramaturges québécois sont de plus en plus appréciés du public français. Normand Charette, Michel Tremblay et Daniel Danis, par exemple, sont publiés dans la prestigieuse collection « Papiers » des éditions Actes Sud (Danis l'a aussi été chez Stock, dans la collection « Tapuscrits »). Certains autres, comme Michel Marc Bouchard, préfèrent rester fidèles à une maison d'édition québécoise, mais cela n'empêche pas qu'ils soient représentés en France ou que leurs œuvres y soient créées (comme cela a été le cas de *L'Histoire de l'oie*, créée à Lyon en 1991 dans une mise en scène de Daniel Meilleur). *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* a été montée par Gabriel Garran au Théâtre Boris-Vian en 1990, et ce metteur en scène a également présenté *Le Faucon* de Marie Laberge au théâtre Déjazet. Par ailleurs, des événements comme le Festival de la francophonie ou le Printemps du Québec en France contribuent, comme le font les nombreuses tournées, à une collaboration toujours plus intime entre les dramaturges québécois et leurs homologues français. Néanmoins, si certains critiques de l'Hexagone, à l'instar de Jean-Pierre Ryngaert dans son livre *Lire le théâtre contemporain*, commencent à

allouer une certaine place à la dramaturgie québécoise dans leurs études. cela n'est pas suffisant; celle-ci regroupe maintenant un corpus digne d'être mis en rapport avec la production française, qui demeure la référence obligée d'un pays dont l'histoire théâtrale est fort jeune.

Par-delà les ressemblances formelles, il y a aussi les concordances historiques. Deux dates résonnent dans chacune des cultures : 1968 et 1980. Aucun critique n'échappe à la première : des manifestations de mai à l'apparition brutale du joual sur scène. 1968 a secoué deux univers théâtraux et transformé les mentalités des artisans du théâtre, comme le souligne Bernard Dort :

Mai 1968 aidant, les comédiens crurent leur révolution faite. Ils allaient avoir droit à la création. Non seulement le metteur en scène ne serait plus qu'un roi découronné, mais encore ils pourraient enfin parler en leur nom propre. Ils diraient « je ». Mieux : « nous ».<sup>36</sup>

Au Québec, il n'y a peut-être pas de date plus importante que 1968. Avec la création des *Belles-Sœurs*, Michel Tremblay lançait un théâtre national, parfois misérabiliste, mais, enfin, un théâtre qui affirmait son appartenance à son pays d'origine à la fois par la langue et par les sujets explorés. Comme les praticiens français, les praticiens québécois, après s'être reconnus davantage dans les caricatures de Tremblay que dans toute la production théâtrale antérieure, ont voulu dire « nous ». La montée du féminisme au Québec a contribué de façon importante à la montée du monologue et des créations collectives. Comme le résume Stéphanie Nutting d'après Pierre Nepveu,

Nepveu identifie trois moments principaux dans la littérature québécoise contemporaine : l'esthétique de fondation (les années soixante); l'esthétique de la transgression (le formalisme et le premier féminisme, se situant entre 1968 et 1979); et enfin, l'esthétique de la ritualisation (depuis 1980).<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Dort, *op. cit.*, p. 135.

<sup>37</sup> Stéphanie Nutting, « L'Écologie du tragique : *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues de Normand Chaurette* », dans *The French Review*, volume 71, n° 6, mai 1998, p. 960.

Si 1980 marque un tournant dans l'histoire de la dramaturgie québécoise, c'est qu'elle marque aussi, à l'instar de mai 1968 en France, un moment historique important : l'échec du premier référendum sur la souveraineté du Québec. Il semble qu'à partir de cette date, l'euphorie des années 70 s'est tue, pour laisser place à une dramaturgie plus personnelle, axée sur l'individu. À partir de 1981, un nouveau mouvement dramaturgique voyait le jour :

Du *Provincetown* de Charette à l'*Hiroshima* de Lepage, en passant par les *Bédouins* de Dubois ou en filant sur *Le Rail* de Maheu, quelle que soit la qualité des voyages, le théâtre québécois a pris la route en 1981. Il n'est plus campé d'un bloc et d'esprit univoque, il est éclaté et d'allure équivoque.<sup>38</sup>

Parallèlement, en France, l'enthousiasme pour les entreprises théâtrales collectives s'estompait avec la désillusion; et l'effet, du point de vue de la dramaturgie, sera exactement le même qu'au Québec :

La dissolution des idéologies dans les années 80 s'accompagne d'une perte de repères. Peu de textes se réfèrent à l'Histoire ou au politique, beaucoup de textes explorent les territoires intimes, comme pour compenser un déficit en émotions en manifestant un franc retour au pathétique. D'autres n'envisagent plus la représentation que sous l'angle du spectaculaire.<sup>39</sup>

Il n'est donc pas étonnant que ces deux dramaturgies partagent, dans les vingt dernières années, des tendances communes. Il n'est donc pas non plus arbitraire, mais peut-être même nécessaire de les mettre en rapport, afin de voir comment se manifeste aujourd'hui l'héritage de 1968, dans une dramaturgie comme dans l'autre.

On ne peut évidemment tout couvrir, ni combler toutes les lacunes. Il a donc fallu choisir sur les 400 pièces lues les plus exemplaires, comme il a fallu restreindre l'étude

---

<sup>38</sup> Robert Lévesque, avec la collaboration de Stéphane Lépine, *La Liberté de blâmer — Carnets et Dialogue sur le théâtre*, [Montréal], Les Éditions du Boréal, collection « Papiers collés », 1997, p. 33.

à la pratique des quelque vingt dernières années, tout en saluant parfois au passage les assises qui l'ont inspirée. Car la dramaturgie contemporaine est une dramaturgie de synthèse, dont le récit est la pierre de touche : synthèse d'un siècle de bouleversements, synthèse d'un mouvement de contamination des genres et des styles, synthèse d'une pratique d'écriture et d'une pratique scénique éclatées. À partir des pièces retenues, on pourra être en mesure, après avoir révisé l'historique du récit au théâtre, de cerner les tendances principales de la narration dans une dramaturgie de l'éclatement. C'est en s'inspirant de ces tendances qu'on sera ensuite en mesure de redéfinir le concept de récit, afin d'en rendre la définition opératoire et d'en catégoriser les diverses modalités.

Nous avons déjà établi qu'une telle révision entraînera avec elle la révision d'autres concepts, tel celui de personnage, dont on examinera les nouvelles fonctions ainsi que leurs effets sur sa relation avec le public, son partenaire de toujours. Par la suite, nous tenterons de voir quelles sont les préoccupations qui sont à l'origine d'une parole pléthorique, qui va parfois jusqu'à se passer du personnage. En effet, la parole apparaît de plus en plus comme un médium malléable. Soustrayant le récit à l'emprise verbale du passé, la parole devient, paradoxalement, à la fois plus quotidienne et plus théâtrale. Autant elle peut se rapprocher d'une parole « vécue » qui rappelle le témoignage, autant elle peut prendre des airs de partition, alors que le récit fait appel aux registres du roman, de la poésie et de la musique. La dramaturgie contemporaine offre alors un éventail d'effets choraux, de morceaux de bravoure pour soliste et de jeux rythmiques ou sonores. L'analyse qui suit propose donc une étude exhaustive du récit, dans toutes ses modalités et dans tous ses effets, afin de montrer comment ce

---

<sup>39</sup> Ryngaert, *op. cit.*, p. 44-45.

**procédé, ancienne forme fixe aux fonctions bien définies, est aujourd'hui le symbole du renversement des derniers principes aristotéliens du théâtre.**

**PREMIÈRE PARTIE :**  
**LA PLACE DU RÉCIT DANS LES NOUVELLES**  
**STRUCTURES THÉÂTRALES**

## **1. Historique du récit au théâtre**

La définition traditionnelle, et aujourd'hui limitée, du récit, nous provient du classicisme. Les théoriciens et auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle ont été les premiers à établir les critères et conditions de l'utilisation du récit au théâtre. De fait, ils sont les seuls dans l'histoire du théâtre à avoir fait du récit une forme fixe, dont les paramètres rigoureux étaient tout à fait représentatifs de la discipline qui régnait à l'époque sur la production dramaturgique. Il n'empêche que le récit classique demeure la référence de base pour une analyse de l'emploi de la narration au théâtre, et le seul exemple d'une technique dont le contenu, la forme, et les fonctions étaient tous réglementés.

Afin de bien comprendre le statut du récit dans le théâtre classique français, il faut s'attarder un instant sur l'opposition entre tragédie et épopée, qui est le fondement originel du bannissement de la narration au théâtre. La distinction entre les deux genres se trouve dans Aristote, dont les théoriciens et les praticiens du classicisme se réclament, souvent par l'entremise des traductions italiennes ou latines qui leur sont parvenues. Bernard Dort, en s'appuyant sur la traduction française que J. Hardy nous a donnée de la *Poétique*, résume fort bien la position du philosophe grec :

Quand celui-ci distingue la poésie dramatique de la poésie épique, c'est sur le temps qu'il fait reposer cette distinction : alors que le poète épique « imite en

racontant (ou on raconte par la bouche d'un autre, comme fait Homère, ou on garde sa personnalité sans la changer) », le poète dramatique le fait, lui. « en présentant tous les personnages comme agissant, comme *en acte* ». Le temps de l'épopée est le passé; celui du théâtre, le présent.<sup>1</sup>

### a. Le Récit dans le théâtre classique

Les théoriciens du classicisme ne sont pas aussi précis qu'Aristote et relèvent surtout deux traits distinctifs. D'abord, l'épopée est narrée, alors que la tragédie représente les actions des personnages. Le poème épique, cela est clair pour tous, « n'imité que par le récit<sup>2</sup> »; et tous s'entendent à dire que

c'est la narration qui le distingue de la Tragedie: mais, comme la narration n'est pas, à proprement parler, une imitation, ou n'est au moins qu'une imitation imparfaite, & que le Poeme Epique doit pourtant être une véritable imitation, il ne conserve dans son Poème, qu'autant de narration qu'il faut pour luy conserver la forme, & après avoir dit peu de chose, il fait paroître incessamment ses personnages qui parlent eux-mêmes, et qui sont de véritables Acteurs.<sup>3</sup>

On sent déjà, et malgré la description de la nature intrinsèquement narrative de l'épopée, la réticence de l'époque face à la narration. Mais comme le goût du jour se porte davantage vers la tragédie, c'est pour celle-ci que les restrictions seront les plus claires: l'Abbé d'Aubignac se fera d'ailleurs particulièrement pointilleux dans sa démonstration :

Ce poème est nommé Drama, c'est à dire, Action et non pas Récit; Ceux qui le representent se nomment Acteurs, et non pas Orateurs; Ceux-là même qui s'y trouvent presens s'appellent Spectateurs ou Regardans, et non pas Auditeurs; Enfin le Lieu qui sert à ses Representations, est dit Theatre, et

<sup>1</sup> Dort, *op. cit.*, p 43-44.

<sup>2</sup> André Dacier, *La Poétique d'Aristote. Traduite en françois avec Des Remarques Critiques sur tout l'Ouvrage*, Hildersheim/New York, Georg Olms Verlag, [1692]1976, p 411.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 420.

non pas Auditoire, c'est à dire, un Lieu où on regarde ce qui s'y fait, et non pas où l'on Ecoute ce qui s'y dit. Aussi est-il vray que les Discours qui s'y font, doivent estre comme des Actions de ceux qu'on y fait paroistre: car là Parler, c'est Agir, ce qu'on dit pour lors n'estant pas des Récits inventez par le Poëte pour faire monstre de son Eloquence.<sup>4</sup>

On verra plus tard que l'éloquence jouera néanmoins un rôle important dans le statut du récit.

Le second aspect qui distingue la tragédie de l'épopée chez les classiques, c'est moins la temporalité relevée par Dort que la durée, mêlée d'un peu d'étendue :

Or la narration donne au Poëte le moyen de représenter plusieurs choses qui se passent en même temps et en différens lieux, & qui sont executées par plusieurs personnes. La Tragedie est privée de ce secours, elle n'embrace que ce qui se passe actuellement sur son Theatre, & qui s'exécute par les personnes qu'elle introduit, & par consequent elle ne peut, & ne doit pas être si étendue que l'Epopée.<sup>5</sup>

Le récit participe dès lors d'une série de règles qui vont bien au-delà des « trois unités ».

Boileau a fort bien résumé les attentes de l'époque : « Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli / Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli<sup>6</sup> ». La règle de l'unité de temps, surtout, a été la cause de nombreux débats qui semblent aujourd'hui futiles. Fidèles à eux-mêmes, les doctes du classicisme feront de cette prescription une loi draconienne. Malgré tout, la « révolution du soleil » s'est vue attribuer des durées variées, selon l'humeur et l'entendement des uns ou des autres; mais surtout, elle s'est vue étirée par ceux pour qui la règle était trop restrictive<sup>7</sup>. La Mesnardière et Corneille

<sup>4</sup> François Hédelin Abbé d'Aubignac. « La Pratique du théâtre (1657) », dans Rougement et Scherer, *op. cit.*, p. 78-79.

<sup>5</sup> Dacier, *op. cit.*, p. 416.

<sup>6</sup> [Nicolas] Boileau, *Œuvres II. Épitres, Art poétique, Œuvres diverses*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969. « Chant III », vers 45-46, p. 99.

<sup>7</sup> « Mais s'il lui est impossible d'éviter la confusion en pressant ainsi les matieres, il peut étendre ses bornes, & prolonger son Sujet jusques à la longueur d'un Jour composé de vingt-quatre heures: &

seront de ceux qui s'acharneront à tenter de faire fléchir cette règle, beaucoup plus arbitraire au XVII<sup>e</sup> siècle qu'elle ne l'était chez Aristote qui se contente de suggérer assez rapidement (et assez vaguement) que « la tragédie s'applique autant que possible à ne pas excéder le temps d'une révolution solaire ou presque<sup>8</sup> ».

Parallèlement, il se développe chez les théoriciens de la tragédie la conscience d'une autre durée, qui, bien mieux que la règle, régit celle de l'histoire. Comme le soulignent Colette et Jacques Scherer,

[...] ce qu'on appelait au début de la période révolutionnaire sur le théâtre la « règle des vingt-quatre heures » est très vite dépassée : elle l'est au moment où l'on s'aperçoit que la représentation ne dure pas vingt-quatre heures et que la vraie solution au problème du temps fictif est de le rapprocher le plus possible du temps réel de la représentation.<sup>9</sup>

L'entracte servira alors d'alibi à bien des auteurs, puisqu'il rompt lui-même le déroulement de l'intrigue. Jacques Scherer se sert de l'exemple du récit de Thémène pour illustrer à quel point il est malaisé d'introduire à l'intérieur d'un acte une action impossible à accomplir dans le temps qui lui est alloué :

La méditation d'Andromaque sur le tombeau d'Hector se contente d'un entracte, dont la durée n'est pas précisée mais peut être minime. Le festin de *Britannicus* et le sacrifice d'*Iphigénie* n'ont pas recours à ce procédé et parviennent pourtant à s'insérer dans la continuité du discours sans distendre la trame temporelle. Le cinquième acte de *Phèdre* pousse cette rapidité jusqu'à la gageure : Hippolyte quitte le palais, traverse la ville, franchit les portes de Trézène, rencontre le monstre marin, essaie en vain de retenir ses chevaux et meurt; Aricie survient, trouve le cadavre d'Hippolyte, s'évanouit; sa confidente Ismène la ranime et la console; Thémène, qui a assisté à tous ces événements puisqu'il les raconte, revient au palais royal; et il nous est

---

mesme j'approuveray qu'il prenne un peu plus de temps, s'il use de cette licence pour attrapper quelque Incident qui merite d'être acheté par une infraction si legere, que nous pourrons excuser par la pratique des Anciens, & par le sens du Philosophe ». H[ippolyte]-J[ules] Pilet de La Mesnardière, *La Poétique (1640)*, Genève, Slatkine Reprints, 1972 [1640], p. 48.

<sup>8</sup> Aristote, *Art rhétorique et Art poétique*, traduction de Jean Voilquin et Jean Capelle, Paris, Librairie Garnier Frères, 1944, p. 439.

<sup>9</sup> Colette Scherer et Jacques Scherer, « Le métier d'auteur dramatique », dans Jacqueline de Jomaron (directrice), *Le Théâtre en France*, tome I, Paris, Armand Colin, 1988, p. 187-188.

demandé de croire que tout cela n'a duré que le temps de prononcer soixante-seize vers!<sup>10</sup>

On pourrait reprocher bien d'autres choses au récit de Thérémène, notamment l'existence de ce monstrueux dragon, mutante créature de légende s'il en fut et dont l'existence « ne paraît pas pouvoir y être contestée<sup>11</sup> ». En fait, le classicisme entretient une relation toute particulière avec le merveilleux et regorge de ces épisodes fantastiques, qu'il revient à l'auteur de rendre crédibles : « L'équilibre du merveilleux et du vraisemblable se précise: il s'agit de "vraisemblabiliser" le merveilleux : voici, en fait, la clé du *Cid*, de *Phèdre*, du théâtre classique<sup>12</sup> ». Bien entendu, les règles exigent que de tels événements ne soient pas représentés, puisqu'ils déplacent l'action vers d'autres lieux et nécessiteraient l'emploi de « machines », qui sont reléguées aux pièces qui portent ce nom. Ils deviennent donc l'objet de récits.

Les bienséances sont encore plus capricieuses que la vraisemblance, puisqu'elles touchent les mœurs. Elles constituent, selon Georges Forestier, un

élément essentiel du théâtre antique puis du théâtre classique français du fait des impératifs de bienséance, qui excluent de la scène tout ce qui peut choquer les mœurs, et de vraisemblance, qui impliquent que l'action soit concentrée autour d'une crise limitée dans le temps et dans l'espace.<sup>13</sup>

La violence est évidemment bannie de la scène par les bienséances et c'est pourquoi on doit également faire appel à la narration pour rendre compte de tout acte explicitement violent. Parce qu'il est commode, le récit devient alors nettement moins péjoratif, même aux yeux de Boileau : « Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose : / Les yeux en le voyant saisiraient mieux la chose: / Mais il est des objets que l'art

<sup>10</sup> Jacques Scherer, *Racine et/ou la cérémonie*, Paris, Presses universitaires de France, 1982, p. 219.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>12</sup> Kibédi Varga, Aron, *Les Poétiques du classicisme*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, p. 42-43.

<sup>13</sup> Forestier, *op. cit.*, p. 753.

judicieux / Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux<sup>14</sup> ». La mort, dont l'ombre plane sur toute la tragédie classique, n'est d'ailleurs presque jamais représentée; par cette occultation d'une mort pourtant inévitable, l'auteur crée véritablement un « hors-scène » d'une importance capitale, qui devient le lieu de la violence, des monstres et de la mort. Il est donc nécessairement néfaste : « La tragédie narre donc constamment le conflit entre un espace intérieur, celui de la scène, qui est bon, et un espace extérieur, celui de la coulisse, qui recèle la mort<sup>15</sup> ». Marc Fumaroli souligne que, parfois, presque toute l'histoire se déroule dans ce « hors-scène » et que la narration est l'échafaudage qui soutient l'ensemble de l'intrigue<sup>16</sup>. On verra que c'est là une des leçons que retiendront bien des auteurs contemporains.

On pourrait croire, par conséquent, que l'emploi du récit ait été ratifié et exalté par tous, mais la critique de l'époque poursuit son débat esthétique entre le « représenté » et le « raconté ». En général, le récit demeure à proscrire, et l'Abbé d'Aubignac est catégorique sur ce point : « ne point faire par un récit ce que les principaux acteurs peuvent vraisemblablement faire eux-mêmes sur la scène, et [...] ne point cacher derrière la tapisserie les discours et les passions qui peuvent éclater par leur bouche<sup>17</sup> ». Les praticiens témoignent de cette préoccupation dans leurs écrits théoriques : Racine déclare qu'« une des règles du théâtre est de ne mettre en récit que les choses qui ne se peuvent passer en action<sup>18</sup> »; Corneille, pour sa part, décrète que « ce qu'on expose à la vue touche bien plus que ce qu'on n'apprend que par un

<sup>14</sup> Boileau, *op. cit.*, « Chant III », vers 51-54, p. 99.

<sup>15</sup> Scherer, *op. cit.*, p. 207.

<sup>16</sup> « Le vrai spectacle d'*Horace* n'est pas sur la scène: il est projeté dans l'imagination de l'auditoire par l'*evidentia* des figures qui ornent le discours de Sabine, de Julie, de Valère, du Vieil Horace : Albe frappée par le destin, la Rome des premières *Décades* de Tite-Live, ses devins, ses mouvements de foule, ses armées, et même, dans un *exemplum* qui orne le discours final de Tulle, ses origines, le meurtre de Rémus par Romulus ». Marc Fumaroli, *Héros et Orateurs. Rhétorique et Dramaturgie cornéliennes*, Genève, Librairie Droz, 1990, 532 p.

<sup>17</sup> D'Aubignac, cité dans Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Librairie Nizet, 1983, p. 229.

<sup>18</sup> Jean Racine, « Préface de *Britannicus* », cité dans *loc. cit.*

récit<sup>19</sup> ». Le récit demeure une technique, un détour, un compromis. Néanmoins, dans son souci de tout réglementer, le classicisme finira même par établir des critères qui en feront la forme fixe par excellence.

C'est chez Grimarest qu'on trouve la définition du récit qui se rapproche le plus de celle que nous employons encore aujourd'hui, et ce bien qu'elle ne s'attarde pas sur la notion du « hors scène » : le récit est « la Narration d'une aventure, ou d'une action qui s'est passée<sup>20</sup> ». Le XVII<sup>e</sup> siècle a cependant ajouté plusieurs conditions à son emploi, qui finissent par en définir également la forme : « Il faut donc que les Narrations qui seront faites sur la Scène par des gens interessez, soient nuës, familières, simples et sans affectation: soit que la personne qui parle, rapporte ce qui s'est passé dans les bornes de l'Action [...]»<sup>21</sup> ; faisant écho à La Mesnardière, Boileau dira : « Soyez vif et pressé dans vos narrations<sup>22</sup> ». D'Aubignac ajoute à cela que la relation d'événements doit nécessairement être faite par un témoin crédible<sup>23</sup>. Les auteurs du classicisme trouveront une solution à ce problème par l'utilisation des ouï-dire qui, outrepassant la contrainte parfois hasardeuse du témoin oculaire, permettent d'accorder plus ou moins de crédibilité aux propos rapportés.

Le choix de l'interlocuteur, dont l'écoute doit être justifiée par un intérêt clair est, en général, résolu par le recours au confident. Celui-ci se révèle en effet fort utile, puisqu'il sert d'abord de faire-valoir au héros puis de témoin privilégié de la mort de ce dernier. Le récit est donc géré par une double exigence, résumée par Scherer d'après d'Aubignac : « il faut que celui qui raconte une histoire ait " une raison puissante pour

<sup>19</sup> Pierre Corneille, « Examen du *Cid* », cité dans Jean Rohou, *La Tragédie classique (1550-1793)*, [s.l.], Éditions SEDES, 1996, p. 138.

<sup>20</sup> Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest, *Traité du récitatif*, New York, AMS Press, collection « Music and Theatre in France in the 17th and 18th Centuries », [s.d.], p. xxxi.

<sup>21</sup> La Mesnardière, *op. cit.*,

<sup>22</sup> Boileau, *op. cit.*, « Chant III », vers 257, p. 104.

<sup>23</sup> D'Aubignac, *op. cit.*, p. 71.

la raconter ” et que ” celui qui écoute ait juste sujet de savoir ce qu’on lui raconte ”<sup>24</sup> ».

La forme du récit est également soumise à des règles strictes. Le récit doit former une micro-séquence à l’intérieur de l’intrigue. Comme le souligne Scherer, « le récit est tirade, et n’a garde, en général, de l’oublier<sup>25</sup> ». Le récit est donc, encore une fois, un procédé paradoxal, puisqu’il doit être bref, mais doit suffire aux attentes d’une tirade. Malgré tout, la tirade-récit est rapidement typée :

Le récit en forme comprend un récit proprement dit, qui en est la partie la plus longue, et un certain nombre de développements accessoires. Le récit proprement dit, dont l’ampleur peut varier d’une vingtaine de vers à plus d’une centaine, est construit selon les règles de la rhétorique : il rassemble, dans l’ordre le plus habile, les détails les plus colorés et qui peuvent faire la plus vive impression sur le personnage qui écoute, aussi bien que sur le spectateur.<sup>26</sup>

Jacques Scherer rappelle également que la tirade ne peut se limiter à l’événement raconté, mais doit être circonscrite par une introduction et une conclusion. La séquence débute par l’annonce du récit à venir et sa justification; après la narration de l’événement comme tel, l’auteur doit ramener le discours à la fois à la temporalité première de l’intrigue et au mode énonciateur du dialogue. La fin du récit abandonne donc le « il » narratif pour revenir au « je » du narrateur, qui résume alors les effets de l’événement sur sa personne. Les auditeurs du récit peuvent enfin mêler leurs réactions à la sienne, et l’intrigue reprend son cours.

Le récit, somme toute, est une forme fixe dont le contenu est réglementé par des paramètres étroits résumés ici par Scherer :

[...] il ne faut raconter des événements que lorsqu’il est impossible de représenter ces événements sur la scène, lorsque leur récit ajoute de l’intérêt à

---

<sup>24</sup> Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, p. 233.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>26</sup> *Loc. cit.*

la pièce et lorsque celui qui fait et celui qui écoute le récit sont dans une situation telle qu'ils doivent nécessairement le faire et l'écouter. Le récit ne doit pas répéter des faits déjà connus du spectateur; il se trouve de préférence au début ou à la fin de la pièce.<sup>27</sup>

Corneille voit deux grandes catégories de récits : le récit d'exposition ou la relation « de choses arrivées avant l'action qui se représente », et les récits de péripéties. ou les narrations « qui se font des choses qui arrivent et se passent derrière le théâtre. depuis l'action commencée<sup>28</sup> ». Cependant, « on ne constate pas, en fait, de différences entre ces deux sortes de narrations<sup>29</sup> ». La forme canonique du récit demeure la même, et les tirades se ressemblent, où qu'elles se situent dans l'action. L'Abbé d'Aubignac, pour sa part, identifie trois catégories de récit :

« à l'ouverture du théâtre », et c'est là qu'il peut être le plus long, « parce que le spectateur est frais et son esprit libre, sa mémoire n'est point encore chargée »<sup>30</sup>; à « la catastrophe », où la narration doit être « plus courte qu'au commencement de la pièce »; enfin « dans le cours des intrigues du théâtre », où le récit sera plus court encore.<sup>31</sup>

La véritable catégorisation s'inspire de la pratique et naît du fait que deux moments de la pièce ne peuvent à la fois échapper à la narration et satisfaire aux normes du classicisme : l'exposition, parce qu'elle situe l'intrigue par un procédé indispensable au respect des unités de lieu et de temps; et le récit de la mort du héros, parce qu'il scelle le dénouement tout en respectant les bienséances et en élargissant les limites du vraisemblable. Ce récit final qui se situe de manière générale au plus fort de l'action doit donc soutenir le *momentum* dramatique tout en suspendant le cours de l'intrigue. Les conditions du récit d'exposition sont plus complexes puisque ce dernier doit se conformer à cette maxime de Boileau : « Que dès les premiers vers l'action

<sup>27</sup> *Loc. cit.*

<sup>28</sup> Corneille, cité dans Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, p. 230.

<sup>29</sup> Scherer, *loc. cit.*

<sup>30</sup> Il est intéressant de noter que l'opinion de l'Abbé d'Aubignac diffère ici de celle de Corneille.

préparée / Sans peine du sujet aplanisse l'entrée<sup>32</sup> ». Scherer trouve dans le manuscrit anonyme n° 559 de la Bibliothèque Nationale la définition d'une exposition complète : elle « doit instruire le spectateur du sujet et de ses principales circonstances, du lieu de la scène et même de l'heure où commence l'action, du nom de l'état, du caractère et des intérêts de tous les principaux personnages », mais doit aussi « être entière, courte, claire, intéressante et vraisemblable »<sup>33</sup>. Dans l'exposition, le recours au récit s'impose donc puisqu'il permet à un personnage de renseigner les spectateurs par le biais d'une simple « mise à jour ». On se souviendra cependant que le principe de base de la narration suppose qu'un personnage ait réellement besoin d'entendre ce récit. Les auteurs trouveront une solution de rechange qui deviendra rapidement procédé :

La solution consiste à justifier l'ignorance de ces auditeurs par un long voyage qu'ils auraient fait dans un pays étranger, d'où ils ne feraient que revenir, et au cours duquel ils n'auraient rien su des événements qui ont eu lieu dans le pays où se passe l'action. Cette solution n'est pas excellente: elle oblige à insister lourdement sur les particularités, peu intéressantes en elles-mêmes et inutiles au sujet, qui expliquent cette ignorance.<sup>34</sup>

Cette solution, si elle n'est excellente, est néanmoins opératoire, et la pratique en consacrera l'usage.

La troisième catégorie de récit regroupe toutes les narrations qui ne se situent ni dans l'exposition, ni au seuil du dénouement. Certaines péripéties peuvent être amenées par un récit, puisque, comme le rappelle Scherer, les imprévus qui constituent les péripéties sont des événements dont les personnages subissent les effets, et non des prises de position face à ces événements<sup>35</sup>. Selon son importance,

---

<sup>31</sup> Scherer, d'après d'Aubignac, *loc. cit.*

<sup>32</sup> Boileau, *op. cit.*, « Chant III », vers 27-28, p. 99.

<sup>33</sup> Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, p. 51-56.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>35</sup> « Les péripéties sont des événements imprévus, créateurs de surprise. Mais il faut préciser cette idée en remarquant que cette surprise ne peut naître que d'un événement extérieur; un simple changement de volonté d'un héros n'est pas une péripétie ». *Ibid.*, p. 86.

l'annonce d'un fait méritera donc soit d'être énoncée en quelques vers, soit de devenir le sujet d'une narration étendue :

En voyant *Horace* de Corneille, le public partage l'abattement des Romains quand il apprend, par un récit incomplet, la défaite des Horaces, puis se réjouit de la victoire finale du jeune Horace, puis tombe dans de nouvelles angoisses lorsqu'Horace se rend coupable du meurtre de sa sœur.<sup>36</sup>

L'exemple illustre bien trois modalités de la péripétie : récit tronqué pour induire en erreur, récit complet pour rectifier l'erreur, puis action pour consacrer la portée de l'événement. Par ailleurs, les narrations qu'on pourrait appeler « accessoires », puisqu'elles ne répondent ni aux besoins de l'intrigue ni à la préparation du dénouement, peuvent devenir des « épisodes », terme qui souligne que le récit a un statut de micro-séquence :

À cause de cette double association avec l'épopée et avec la tragédie grecque, le mot d'épisode tend, dans la pensée française classique, à suggérer moins un élément qu'un moment de l'intrigue. On dira par exemple que le récit de la chute de Troie dans l'*Énéide* ou celui du combat des Mores dans le *Cid* sont des épisodes.<sup>37</sup>

Les deux récits retenus sont des exemples parfaits de narrations « épisodes » : sans être dépourvues d'intérêt, elles se méritent un poids textuel que l'importance de l'événement ne semble pas justifier. C'est dire que le récit, s'il est d'abord et avant tout un procédé informatif, ne se limite pas à ce seul rôle.

Jean Rohou trouve quatre fonctions au récit : « renseigner, peindre le narrateur et son auditeur, émouvoir, orner<sup>38</sup> ». Renseigner est la fonction la plus apparente du récit, et explique en grande partie son aspect rétrospectif. Mais certaines bribes d'information peuvent être, en fait, « prospectives » et jeter les assises de l'action à venir. Il ne faut pas oublier que dans le théâtre classique, tout passe par la parole, et

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 95.

que celle-ci fait loi : « Un autre trait constant de la tragédie classique atteste cette sorte de fétichisme de la parole. C'est la confiance accordée à tous les on-dit. Les bruits les moins fondés sont tenus pour vrais, sans la moindre preuve, jusqu'à ce que l'expérience les démente<sup>39</sup> ». Les rumeurs peuvent donc être la source de malentendus: c'est le cas de la mort de Thésée dans *Phèdre*, de la victoire des frères Curiace dans *Horace*.

Le récit peut également être prémonitoire lorsqu'il relate non plus des événements réels, mais des songes, des visions ou des oracles, comme celui que Camille, dans *Horace*, évoque comme contrepartie aux tensions familiales qui mettent en péril son union avec Curiace. Ces pistes sont semées par l'auteur à la fois pour assurer le public de sa bonne connaissance du sujet, et pour présenter le questionnement intérieur de ses personnages. Car une différence fondamentale sépare les prédictions et les faits : les premières, si elles sont comprises par les spectateurs, leurrent les personnages qui n'en saisissent que le sens premier, sans en voir les ramifications (Camille ne sera « unie avec [son] Curiace » que dans la mort); les faits, par contre, lorsqu'ils sont indiscutables, étayent des prises de positions catégoriques que les personnages ne renient jamais. C'est que le passé est la source de tous les maux, dans une dramaturgie où, comme l'explique Scherer, le présent est absolu :

Non seulement le présent est ainsi réduit à ce que le spectateur peut constater, mais il est rigoureusement séparé des autres temps : il n'y a ni hier ni demain, car demain la tragédie sera finie, et hier il n'a rien pu se passer de remarquable, sans quoi le fait digne d'être remarqué aurait été inclus dans la tragédie et se serait donc passé aujourd'hui.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Rohou, *op. cit.*, p. 138.

<sup>39</sup> Scherer, *Racine et/ou la Cérémonie*, p. 68.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 220.

Pourtant, le passé lui apparaît aussi comme le facteur implacable qui détermine les comportements<sup>41</sup>. Il semble donc que le passé soit le fondement même de l'intrigue, et que ce soit l'imbrication du passé et du présent qui régisse les actions des personnages.

Naturellement, un passé récent peut aussi jouer ce rôle déterminant, et c'est pourquoi certains récits de péripéties, en apparence accessoires, deviennent des éléments importants de l'intrigue: ainsi, « le récit du combat de Rodrigue contre les Mores peint la bravoure du héros et fait comprendre que le roi ne puisse se résoudre à sacrifier un tel défenseur<sup>42</sup> ». Car la seconde fonction du récit est effectivement « de peindre le caractère de celui qui parle et de celui qui écoute<sup>43</sup> », afin d'inciter personnages et spectateurs à se ranger du côté de ceux que l'histoire veut consacrer. Encore une fois, le récit peut servir à la préfiguration du destin de certains personnages : le récit d'exposition d'*Andromaque* présente en Oreste, selon Jacques Scherer, « un fou mélancolique dont la torpeur est illuminée par une pulsion suicidaire constante<sup>44</sup> ». Le récit peut également servir à peindre le caractère d'un personnage absent. Les récits d'exposition sont très utiles en cela parce qu'ils influencent les sympathies avant même l'entrée en scène des personnages concernés. C'est par la seconde partie du récit de Laonice qu'on apprend que Rodogune « a paru, sortant de sa prison, / Comme un soleil levant dessus notre horizon »; Pylade, en résumant la situation pour Oreste, peint Andromaque en « veuve inhumaine » parce que fidèle, et Pyrrhus en tyran prêt « à tout tenter / Pour fléchir sa captive, ou pour l'épouvanter ». Le cas célèbre de *Tartuffe* étend cette présentation du personnage à un acte entier. En

---

<sup>41</sup> « Hermione, de même, évoque Hector, Achille et Hélène pour comparer leurs actions avec la situation présente. Andromaque surtout puise infatigablement dans ce parallèle toujours disponible. Sans cesse, elle se définit comme « veuve d'Hector » et aime évoquer, comme un reproche ou comme un exemple, les scènes du passé ». *Ibid.*, p. 185.

<sup>42</sup> Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, p. 240.

<sup>43</sup> *Loc. cit.*

effet, le premier acte de la pièce de Molière voit deux récits contradictoires s'ajouter aux multiples descriptions et opinions de chacun afin d'établir le débat qui entoure la présence du dévot chez Orgon. Le premier, s'il est interrompu par les nombreuses exclamations du maître de maison, n'en est pas moins un : Dorine raconte les événements des deux jours précédents en opposant la maladie d'Elmire aux excès de Tartuffe. La répétition des « Et Tartuffe? » et des « Le pauvre homme » dérisoires d'Orgon prépare le second récit, placé sous le signe de l'aveuglement, que fait justement Orgon de sa rencontre avec Tartuffe. *L'Illusion comique* de Corneille pousse le procédé à l'extrême, puisque la pièce entière est une démonstration de la valeur de Clindor aux yeux de son père Pridamant. Bien qu'elle se transpose rapidement dans le registre de l'action, la pièce fait d'abord appel au récit pour disposer l'auditeur à recevoir l'information :

Après cette magistrale *captatio benevolentiae*, Alcandre est en mesure de faire à Pridamant, suspendu à ses paroles, une *narration* des faits, en l'occurrence un bref récit des aventures de Clindor depuis sa disparition. Dans le genre délibératif, où s'emploie ici Alcandre, la narration s'impose immédiatement, sans qu'un exorde soit nécessaire.<sup>45</sup>

On sait l'effet qu'aura la « pièce dans la pièce » sur le père qui, trop heureux de retrouver son fils, oublie de lui reprocher ses choix passés. L'émotion du père, ici comique, ne touche pas les spectateurs, qui se rient de son erreur. Dans la tragédie, le but visé est tout autre. Car il ne faut pas oublier que, dans leur entendement de la catharsis aristotélicienne, les théoriciens classiques exigent aussi que l'auteur émeuve son public. Cette exigence s'applique bien entendu au récit, à l'exception peut-être du récit d'exposition dont le but est plus clair et la construction plus « scolaire ». Mais le récit de péripétie trouve en l'émotion sa principale justification, et pour mieux

---

<sup>44</sup> Scherer, *Racine et/ou la Cérémonie*, p. 123.

<sup>45</sup> Fumaroli, *op. cit.*, p. 265.

émouvoir, les récits en bonne et due forme se feront souvent, après l'introduction de rigueur, dans un présent de la narration qui crée une illusion de rapprochement entre l'événement et l'auditeur, puisque chaque geste semble se dérouler à nouveau sous ses yeux, alors qu'il n'en est rien. Ce procédé survivra d'ailleurs fort bien jusque dans le théâtre contemporain, qui fait un usage immodéré du présent de la narration.

En fait, les auteurs auront recours à toutes les subtilités de la rhétorique et du style car le récit, s'il apparaît d'abord et avant tout comme un procédé de l'intrigue, se doit aussi d'être un ornement. À une époque où la forme est maîtresse, le récit, tirade si soigneusement différenciée des autres, devient donc un véhicule d'éloquence. Le caractère souvent dithyrambique des récits, l'outrance de leurs descriptions excessivement minutieuses en feront un exercice de style au ton un peu forcé, surtout chez les auteurs mineurs, ce dont ses détracteurs se délecteront. Molière lui-même ne manquera pas de se moquer du caractère artificiel du procédé dans son *Amphitryon*<sup>46</sup>. Cependant, malgré les railleries, l'exercice demeure, et avec raison, puisque le récit ne fait que concentrer en un morceau de bravoure isolé l'essence de toute l'écriture dramaturgique classique : faire d'une histoire connue un discours éloquent. Il est vrai, par ailleurs, que l'éloquence du poète se reflète sur ses acteurs, et vice versa. Le récit, exercice déclamatoire par excellence, est une occasion de briller, notamment pour les confidents dont il s'agit souvent du seul moment de gloire, mais plus généralement pour tout comédien à qui il est confié. Malgré Aristote, qui était d'avis que la représentation était de loin secondaire à l'écriture, le XVII<sup>e</sup> siècle accorde une grande importance à la représentation et à ceux qui la font. Le public va voir Montfleury, la Champeslé, la Du Parc dans des rôles écrits pour eux ou dans lesquels ils brillent tout particulièrement. Grimarest, dans son *Traité du récitatif*, insiste sur le fait que les

---

<sup>46</sup> Cf. à ce sujet l'analyse du récit de Sosie faite par Scherer dans *La Dramaturgie classique en France*, p. 244.

pièces de théâtre ne sont pas faites pour la lecture, mais pour les planches. Les jugements catégoriques de ce théoricien de l'art oratoire peuvent faire sourire, notamment lorsqu'ils concernent les auteurs; par contre, il est intéressant de noter qu'il spécifie la diction adéquate aux différents types de récits. Il recommande, dans les récits d'exposition ou toute autre narration « destituée de passion », de ne pas abuser de la voix.

de la ménager de maniere dans ces endroits, que l'on en ait suffisamment pour fournir aux grands mouvemens : Et d'ailleurs en forçant trop sa voix dans ces ocasions, ce seroit sortir de l'esprit du sujet, qui ne demande que de la netteté. & de la noblesse dans la prononciation.<sup>47</sup>

À l'opposé, « le récit d'un combat demande un ton éclatant, & pressé<sup>48</sup> ». On voit donc que le récit constitue non pas une double, mais une triple infraction à la nature « représentée » de l'œuvre dramatique : il rompt avec la temporalité de l'intrigue, la suspendant pour revenir à un passé plus ou moins lointain; il se dérobe à la loi du dialogue pour imposer la narration, mode *a priori* banni de la scène parce qu'appartenant à l'épopée; enfin, il impose un style déclamatoire particulier qui accentue son statut de micro-séquence. Cela explique sans doute la précision de sa définition classique : le récit est la narration, en une tirade structurée selon un modèle canonique, d'événements passés ou survenus hors-scène et susceptibles d'intéresser ceux qui l'écoutent; ses fonctions sont de renseigner sur les faits et sur les personnages, de poser les bases des actions à venir, d'émouvoir afin d'orienter les sympathies et d'orner le texte par ses procédés stylistiques.

---

<sup>47</sup> Grimarest, *op. cit.*, p. 80.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 57.

## b. Le Récit aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles

L'héritage du XVII<sup>e</sup> siècle perdurera longtemps sur les scènes françaises. Les Lumières du XVIII<sup>e</sup> lui resteront fidèles à bien des égards, et si Voltaire triomphe, c'est en grande partie grâce à son imitation respectueuse des formes classiques. Néanmoins, d'autres voix commencent à se faire entendre, qui réclament un nouveau théâtre, ancré dans la réalité sociale de l'époque, où la vertu ne s'écrit plus avec une majuscule, mais avec des illustrations concrètes et connues de tous. Diderot sera le précurseur de la théorie du genre qu'il appelle « sérieux » et qui donnera naissance au drame bourgeois. Longtemps avant la *Préface de Cromwell*, Diderot revendique une écriture théâtrale qui n'ait plus à se soumettre à la division arbitraire des genres, afin que son imitation de la vie humaine puisse puiser dans l'ensemble des registres.

Là où Diderot nous intéresse surtout, c'est dans le statut (paradoxal, il faut l'avouer — mais c'est là, après tout, un terme qui ne lui est pas étranger) qu'il confère à la parole au théâtre. En effet, il accuse sans détour le théâtre français d'être trop bavard : « Nous parlons trop dans nos drames; et, conséquemment, nos acteurs n'y jouent pas assez. Nous avons perdu un art, dont les anciens connaissaient bien les ressources<sup>49</sup> ». Diderot reproche surtout à la dramaturgie de son époque de s'étendre trop longuement sur les détails, notamment dans les récits d'exposition :

Il y a des choses minutieuses que le spectateur ne se soucie pas d'apprendre, et dont il se rendra raison à lui-même. Un incident n'a-t-il qu'une cause, et cette cause ne se présente-t-elle pas tout à coup à l'esprit? C'est une énigme qu'on laisserait à deviner. Un incident a-t-il pu naître d'une manière simple et

---

<sup>49</sup> Denis Diderot, *Œuvres, Tome IV Esthétique — Théâtre*, Paris, Éditions Robert Laffont, collection « Bouquins », 1996, p. 1143.

naturelle? L'expliquer, c'est s'appesantir sur un détail qui n'excite point ma curiosité.<sup>50</sup>

Paradoxalement, lorsque l'interlocuteur de Dorval lui fait remarquer que la scène du récit d'André qui achève de nouer l'intrigue du *Fils naturel* est « pathétique, mais longue ». Dorval/Diderot s'en défend en prenant la position de celui à qui les événements seraient arrivés : « Vous voyez qu'André n'était pas tout à fait de votre avis. Il voulait la scène comme elle s'est passée : vous la voulez comme il convient à l'ouvrage; et c'est moi seul qui ai tort de vous avoir mécontentés tous les deux<sup>51</sup> ».

Diderot trouve donc des avantages au récit; d'abord, et l'argument est inspiré d'Aristote lui-même, le récit permet de contrer les limites d'une scène inadéquate à représenter certains événements. Évidemment, cette supériorité du récit ne trouve sa place que lorsque l'événement est extraordinaire; car lorsqu'il est question d'événements communs, susceptibles d'être vécus par tout un chacun, Diderot affirme que la scène, en montrant des événements plutôt qu'en les racontant, est plus forte que le récit :

On entend raconter une belle chose : peu à peu la tête s'embarrasse, les entrailles s'émeuvent, et les larmes coulent. Au contraire, à l'aspect d'un accident tragique, l'objet, la sensation et l'effet se touchent: en un instant, les entrailles s'émeuvent, on pousse un cri, la tête se perd, et les larmes coulent; celles-ci viennent subitement; les autres sont amenées. Voilà l'avantage d'un coup de théâtre naturel et vrai sur une scène éloquente. il opère brusquement ce que la scène fait attendre; mais l'illusion en est beaucoup plus difficile à produire; un incident faux, mal rendu, la détruit. Les accents s'imitent mieux que les mouvements, mais les mouvements frappent plus violemment. Voilà le fondement d'une loi à laquelle je ne crois pas qu'il y ait d'exception, c'est de dénouer par une action et non par un récit, sous peine d'être froid.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 1311.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 1149.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 1385.

Pourtant, et encore une fois paradoxalement, Diderot défend longuement les vertus du monologue qu'il décrit même comme l'une des composantes du « genre sérieux ». Beaumarchais sera, de toute évidence, du même avis, puisqu'il poussera le procédé au paroxysme dans le fameux et imposant monologue « O femme. femme. femme! » de Figaro. Dédaignant la mélodie gracieuse mais ronronnante des alexandrins, Diderot préfère une parole hachurée, voire haletante ou incohérente, à l'image des émotions vécues par le personnage. Il propose que les auteurs, au même titre que les compositeurs, laissent à leurs comédiens une part d'interprétation, latitude qui permettrait à ces derniers d'inclure les questionnements, les phrases amorcées mais laissées en suspens, les hésitations et même les onomatopées qui, dans la vie, caractérisent les moments de trouble. On est donc loin de la forme fixe imposée par le classicisme.

Entre la préoccupation sociale du vrai et la pulsion intime vers le monologue, le drame bourgeois redéfinit le personnage de théâtre qui n'est plus la représentation éthérée d'une humanité manichéenne, mais plutôt un personnage en proie à la difficulté d'être humain d'abord, puis lui-même. Par le biais d'une parole plus libre et certes plus personnelle, le drame bourgeois a cherché à capter le processus du changement humain, de l'évolution de l'être dans la société. Par conséquent, nous ne pouvons qu'être d'accord avec Jean-Pierre Sarrazac, lorsqu'il situe la naissance de l'intime au théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle :

Réinventant le théâtre à l'époque de l'avènement des valeurs *domestiques*, Diderot dessine pour les siècles à venir le nouveau périmètre du théâtre; dans ce cercle s'inscrit un triangle dont les sommets se nomment le *moi*, la *maison* et le *monde* et qui délimite l'aire de tout théâtre de l'intime.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Sarrazac, *Théâtres intimes*, p. 72.

Toutefois, les principes de Diderot ne seront pas suivis par les partisans du Romantisme qui tâcheront à leur tour et à leur façon de renverser les grands doctes du classicisme — ce qui confirme que ceux-ci perdurent bien au-delà du siècle qui les a vus naître. Pourtant, comme Diderot, les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle, dont Victor Hugo, veulent représenter l'humanité dans toutes ses nuances :

[Le] christianisme amène la poésie à la vérité. Comme lui, la poésie moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement *beau*, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière.<sup>54</sup>

Il va de soi que cette dramaturgie des contrastes ne pouvait mener qu'à une révolte contre les bienséances. Schlegel l'avait d'ailleurs souligné de façon fort pertinente :

Rien de violent ou d'extraordinaire n'arrive dans la demeure d'un prince: on n'y franchit jamais les bornes du plus strict décorum. Or, comme dans les tragédies tout ne peut se passer en politesses, avant Voltaire les grands coups se frappaient derrière la scène, et l'on faisait raconter par les confidents les actions les plus énergiques.<sup>55</sup>

Le récit se trouve donc encore une fois décrit comme un « pis-aller » obligé. Mais pour qu'il ne soit plus nécessaire, pour que la « demeure du prince » n'en impose plus aux auteurs, il fallait que l'action en sorte. C'est ce qu'elle va faire, dans un bris des règles des trois unités qui va mener aux excès d'un Musset, dont la formule « Spectacle dans un fauteuil » est passée à l'Histoire avec son fourmillement de personnages, ses revirements multiples et son éclatement des lieux. Et même si Anne Ubersfeld affirme que « du fait même qu'il n'a pas été monté ou monté tardivement et dans une version terriblement manipulée, *Lorenzaccio* n'a joué aucun rôle dans

<sup>54</sup> Victor Hugo, « Préface de *Cromwell* », cité dans Anne Ubersfeld, *Le Drame romantique*. Paris, Belin, collection « Lettres Sup », 1993, p. 66.

<sup>55</sup> Schlegel, « Cours de littérature classique — Onzième leçon », cité dans *ibid.*, p. 42.

l'histoire du drame romantique<sup>56</sup> », sa portée dramaturgique est telle qu'il est impossible de ne pas s'en servir comme exemple de révolution dramaturgique.

Dans *Lorenzaccio*, le récit d'exposition semble de prime abord être remplacé par des dialogues qui établissent les personnages et leurs situations; mais à la scène 2 de l'acte I, l'Orfèvre se sert de la métaphore — bien peu déguisée, il est vrai — de l'architecture afin de faire le résumé de la situation politique et historique de Florence. L'action, d'une manière fort classique, est donc bien ancrée dans le temps et dans l'espace. Le récit de la mort de Lorenzo, qui en remplace la représentation, est réduit à deux phrases : « Monseigneur, Lorenzo est mort. Un homme était caché derrière la porte, qui l'a frappé par derrière, comme il sortait » (acte V, sc. 6). La possibilité de représenter étant maintenant acquise, le morceau de bravoure du témoin n'est, malheureusement pour lui, plus nécessaire, et serait même redondant.

Les morceaux de bravoure ne seront donc plus l'apanage des confidents, bien au contraire : l'immense plaisir de montrer le beau et le laid permettra, dans le drame romantique, d'offrir aux héros des passages où, plutôt que de raconter des événements extérieurs, ils présenteront leur vision intérieure des choses. Que l'on pense à la scène 3 de l'acte III de *Lorenzaccio*, où Lorenzo fait pour Philippe le résumé de sa vie. Cette scène, quoique dialoguée, tient davantage de la confession et de la justification que du fait objectif :

Mais moi, pendant ce temps-là, j'ai plongé — je me suis enfoncé dans cette mer houleuse de la vie — j'en ai parcouru toutes les profondeurs, couvert de ma cloche de verre — tandis que vous admiriez la surface, j'ai vu les débris des naufrages, les ossements et les Léviathans.

On ne peut que reconnaître là le registre et les images prisés par le Romantisme : hantise de l'errance humaine dans une existence peuplée de fantômes et de références

---

<sup>56</sup> Ubersfeld, *ibid.*, p. 128.

nautiques. Cette angoisse existentielle va se manifester dans la propension pour le monologue, une autre tendance dramaturgique qui va venir modifier les paramètres du récit.

Si le grotesque, comme le dit Ubersfeld, est « la présence simultanée du rire et de la mort, la mise en question de l'unité, et même de la spiritualité de la personne humaine en tant que " sujet transcendantal " »<sup>57</sup>, rien n'est alors plus poignant que de voir cette personne se disséquer elle-même, chercher à se composer un « moi » cohérent sans jamais y parvenir totalement; et rien n'illustre mieux cette quête malheureuse que le monologue. Encore une fois, *Lorenzaccio* en offre une illustration exemplaire, lorsque Lorenzo, à la scène 9 de l'acte IV, tente de fixer pour lui-même chacun des gestes qu'il posera dans l'accomplissement du meurtre à venir. Ses hésitations, ses phrases amorcées mais jamais complétées, voilà qui aurait sans doute fait plaisir à Diderot, que le mal d'authenticité poussait vers l'improvisation. Justement, l'authenticité est le but visé dans la création d'un héros, ou même un anti-héros, qui soit à la fois en quête de lui-même et d'un monde qui puisse l'accueillir dans sa complexité. Le monologue est le récit de cette quête, une façon pour le personnage de se raconter, autant dans son parcours psychologique que dans ses faits et gestes. En tant qu'énonciation de la pensée d'un personnage qui se raconte dans une parole libre de tout interlocuteur explicite, le monologue deviendra un des procédés fondamentaux de la dramaturgie contemporaine.

### c. Le Récit au vingtième siècle

Il faudra toutefois attendre le vingtième siècle pour que le statut du récit soit véritablement redéfini, comme le seront d'ailleurs les paramètres du théâtre tout entier, sous l'effet de l'apparition du metteur en scène à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Alors que le vingtième siècle voit naître des mouvements qui refusent le texte ou prônent sa disparition (l'exemple le plus évident étant celui d'Artaud, mais qu'on pense aussi à Robert Wilson), il place la parole au cœur de maints débats qui feront subir au texte de nombreuses transformations.

Bertolt Brecht a articulé une nouvelle définition de l'épique théâtrale. Mais comme le rappelle Patrice Pavis, les procédés épiques, même déguisés ou résiduels, sont un héritage de la tragédie grecque :

Le chœur de la tragédie grecque, qui disparut peu à peu, révèle même qu'à l'origine, le théâtre récitait et disait l'action, au lieu de l'incarner et de la figurer dès qu'il y eut dialogue entre au moins deux protagonistes. De même, les prologues, interruptions, épilogues, récits du messager sont autant de restes de l'épique dans la forme dramatique, de moyens de laisser deviner qui parle et à qui il s'adresse.

Nombreux sont les auteurs qui, avant le théâtre épique brechtien, désarmèrent le ressort dramatique par des scènes de récits, des interventions du narrateur, du messager, de l'« annoncier » (CLAUDEL) ou du « directeur du théâtre » (*Faust* de Goethe).<sup>58</sup>

On peut, évidemment, remonter à Shakespeare pour trouver des exemples de contamination du dramatique par l'épique; mais c'est surtout la mention de Paul Claudel qui doit retenir l'attention ici, puisque cet auteur sera le premier, au vingtième

---

<sup>57</sup> *Loc. cit.*

<sup>58</sup> Pavis, *op. cit.*, article « Épique (Théâtre...) », p. 116-117.

siècle. à instaurer des changements profonds dans la nature et l'utilisation du récit au théâtre.

Jean-Pierre Sarrazac, dans *L'Avenir du drame*<sup>59</sup>, établit plusieurs liens entre Claudel et Brecht. Il les unit dans une même volonté d'étendre l'espace de la fable à celui du monde sans pourtant sacrifier à la vraisemblance. Cependant, pour Claudel, la saisie du monde n'a pas pour but, comme elle l'aura chez Brecht, une portée sociale: elle se situe dans un tout autre registre, celui d'une spiritualité toute puissante, qui occulte l'humain de toute décision fondamentale. Mais même si les personnages claudéliens sont, pour la plupart, des projections d'archétypes ou des personnifications de vertus, porteurs d'une grande parabole, ils ne sont pas pour autant dépourvus de capacité d'introspection, bien au contraire, puisque c'est souvent leur réflexion propre qui donne sens à l'univers métaphorique claudélien et, par extension, au monde lui-même. Dès 1894, Claudel se pose la question qui sous-tendra toute son œuvre : « Est-il possible de créer un théâtre de pensée? et si l'on peut maintenir le public devant un tel spectacle, de quelle efficacité peut-il être sur lui?<sup>60</sup> ». Bien entendu, il n'y a pas lieu de tenter d'analyser ici les effets de Claudel sur le public: son succès, bien que tardif, s'en est chargé. Cependant, les modalités de l'expression qu'il a explorées afin de rendre cette pensée communicable et l'insérer dans une démarche esthétique fortement stylisée trouveront des échos jusque dans la dramaturgie des années 1990 : « En ce sens, Claudel, dernier dramaturge à déployer le théâtre du monde, est aussi, parallèlement à Mallarmé, le héraut de ce processus de *textualisation* du théâtre par le Livre dont se réclament aujourd'hui plusieurs créateurs, auteurs ou metteurs en scène<sup>61</sup> ».

---

<sup>59</sup> Sarrazac, *L'Avenir du drame*, p. 186.

<sup>60</sup> Paul Claudel, *Mes Idées sur le théâtre*, [Paris], Gallimard, 1966, p. 23.

<sup>61</sup> Sarrazac, *L'Avenir du drame*, p. 186-187.

Grâce en grande partie à sa découverte des pratiques théâtrales orientales, Claudel a su, bien avant Brecht, redonner à la narration ses lettres de noblesse. Le recueil de ses écrits théoriques, *Mes Idées sur le théâtre*, comporte plusieurs textes où Claudel décrit avec fascination l'utilisation de la narration, du rôle du chœur dans le Nô jusque dans l'élaboration du spectacle de bunrakou. Il relève entre autres le rôle du *waki*, qui se raconte et raconte son parcours en une tirade minutieusement élaborée. Si Claudel perçoit le Nô comme « l'impression d'un rêve matérialisé qu'un mouvement trop brusque ou étranger à la convention détruirait sur-le-champ<sup>62</sup> », il y admire surtout le poids de la parole et de son organisation dans la création de la convention :

Le Verbe est créateur, tout mot à qui les lèvres de l'homme procurent une existence évoque, toute vérité qu'il exprime provoque en vastes zones concentriques une série d'échos, de réponses, de souvenirs, d'appels, de contradictions, une espèce de chant ou de champ autour d'elle corollaire, une modification de la circonstance par l'idée, l'ébranlement de l'âme par le son, l'accueil fait par les délégués au moment de la nature et de la durée à une proposition temporelle.<sup>63</sup>

Ce même Verbe, adapté à la langue française, sera l'outil de prédilection de Claudel, chez qui la convention aura aussi texture de rêve, matérialisé dans une parole à la fois rigoureuse et foncièrement poétique. Et le récit, loin de s'en tenir à l'événement survenu hors-scène, deviendra celui de l'être, de sa pensée et de son parcours.

Non pas que Claudel ait toujours été convaincu de l'aspect véritablement scénique du récit ou de la narration. Pour *L'Échange*, il se méfie du caractère statique des longs passages et propose de le compenser, à la fois pour l'actrice et pour le spectateur, en justifiant le texte par une action physique, aussi minime soit-elle<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> Claudel, *op. cit.*, p. 87.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 145-146.

<sup>64</sup> « Je verrais Marthe dans la première scène avec un ouvrage sur les genoux auquel elle travaille, ce qui faciliterait les longs récitatifs ». Dans *ibid.*, p. 56.

Quand viendra le moment de monter *Le Soulier de satin*, il se réjouira même d'avoir réduit le poids textuel de la narration :

Aucune de mes pièces n'a été écrite avec une pensée aussi directe de la réalisation théâtrale, et, comme vous avez pu vous en apercevoir à la réalisation scénique, vous avez pu voir combien la composition de la pièce y est adaptée, combien les longues tirades y sont rares et combien la scène est constamment variée, de sorte qu'il n'y ait jamais de fatigue pour le spectateur.<sup>65</sup>

Ce commentaire est intéressant de la part de l'auteur d'une œuvre dont la durée, dans sa version intégrale, équivaut à celle de plus de trois pièces classiques...

Néanmoins, Claudel ne néglige jamais le cachet intrinsèquement poétique des tirades, qu'il élabore avec le soin d'un compositeur. En effet, le récit chez Claudel se rapproche, comme c'était le cas dans le théâtre classique, de la pièce musicale que l'interprète doit savoir rendre avec virtuosité. Il ne se gêne pas, d'ailleurs, pour dicter aux acteurs les techniques à suivre pour rendre cette musicalité, pour la matérialiser<sup>66</sup>. Cette façon d'aborder le texte plutôt comme une partition que comme un alignement de vers est un apport majeur de Claudel et trouve lui aussi ses racines dans une tradition théâtrale étrangère. À propos des interprètes cantonnais, Claudel remarque que « jamais, comme engagé dans l'exécution d'un chant ou d'une multiple danse, aucun des personnages, pas plus que de cela qui le vêt, ne sort du rythme et de la mélodie générale qui mesure les distances et règle les évolutions<sup>67</sup> ». Il choisit l'iambe, qu'il qualifie à la fois de « vers dramatique » et de « vers lyrique »<sup>68</sup>, comme unité musicale de son œuvre. Ce qui frappe cependant, c'est la ferveur avec laquelle Claudel, tout en proposant de longs récits et peu d'action (que l'on pense à *L'Échange* ou au *Partage de midi*), se défend de créer des pièces narratives, mais bien des drames. Pour

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>66</sup> Cf. l'extrait de la lettre de Claudel à Marie Kalfé écrite en 1912, dans *ibid.*, p. 36.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 28.

lui, paradoxalement, c'est le théâtre classique qui est narratif, à l'exception de celui de Racine, auquel il accorde une part dramatique : « L'alexandrin au contraire, ou l'hexamètre, sont des éléments narratifs. Les appliquer au drame, c'est un non-sens, sauf pour des génies exceptionnels comme Racine, qui, lui, en a fait un emploi miraculeux, je trouve. Racine est une des exceptions inouïes de l'art littéraire<sup>69</sup> ». Il ne se reconnaît pas non plus dans le registre épique, puisque ce que Brecht appellera plus tard l'effet de distanciation est, à ses yeux, ce qu'il faut éviter à tout prix :

Le poème épique est un spectacle, le poème dramatique est une action. Une action confiée à des acteurs. Comme le poème épique développe une situation, c'est-à-dire une espèce de site moral, le drame actualise, complète, authentifie, élève à la valeur d'exemple, un de ces débats inchoatifs, plus ou moins riches de signification, au milieu desquels la vie courante ne cesse de nous promener. L'ambiance, et le tonus général qui en résulte, ne sont plus ceux de l'épopée. Le conteur reste consciemment distinct de son récit. Mais avec le drame nous pénétrons dans la région la plus obscure du cerveau humain, celle du rêve.<sup>70</sup>

Pourtant, Sarrazac n'a pas tort lorsqu'il rapproche le théâtre claudélien du théâtre brechtien en ce sens que

[I]e théâtre épique, même lorsqu'il ne prétend pas à la globalisation de la « scène hémisphérique » piscatorienne, même lorsqu'il se localise et limite l'errance du personnage, suppose, à l'instar de l'Annoncier de Claudel au début du *Soulier de satin*, que « la scène » du drame « est le monde ». Dès lors, l'auteur du théâtre épique est amené à endosser, afin de donner une apparence concrète au moi épique, l'habit forain d'un « montreur de monde ». Figures à la fois rouées et naïves que Brecht affectionne [...] autant que Claudel.<sup>71</sup>

Le parallèle est d'autant plus pertinent que *Le Soulier de satin*, en plus de présenter une figure de « montreur forain », met à nu les rouages du théâtre dans le personnage

---

<sup>68</sup> Cf. *ibid.*, p. 237.

<sup>69</sup> *Loc. cit.*

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 230.

de l'Actrice, qui déroge à l'illusion au même titre que celui de l'Irrépressible. Et Claudel lui-même, écrivant à Barrault en 1948, insistera sur la distance qui peut s'établir entre l'acte d'énonciation et son contenu. Du « Cantique de Mesa » dans *Partage de midi*, passage qui fait écho, dans le registre de l'intériorité, à la longue requête qu'il adresse à Ysé devant son miroir, il écrit :

Là non plus je ne vois pas de difficulté très grave. Pourquoi ai-je introduit cette *voix*? V[ous] savez q[ue] j'ai étudié Beethoven autrefois, qui m'a b[eau]c[ou]p appris au p[oint] de vue de la composition. Or chez lui, comme chez d'autres musiciens, il y a 2 hommes, celui qui écoute et celui qui parle. [...] Et chez tout homme il y a également quelqu'un qui écoute et q[uel]q[u']un qui prend la parole. C'est ce qu'avaient parfaitement compris les classiques. Les monologues de Rodrigue et de Polyeucte, ils ne se parlent pas, ils s'écoutent. [...] Telle était mon idée, vaincu, brisé, humilié, Mesa écoute. L'inconnu, le refoulé, le séquestré, à la fin c'est son tour!<sup>72</sup>

Dans le passage de Mesa, passé, présent et futur s'entremêlent, laissant paraître là une blessure, là un état d'âme, là une impasse. Il s'agit davantage d'une expression de l'intériorité que d'une véritable tentative de communication; dans les deux cas, la parole, par son rythme et sa musicalité, accentue la nature théâtrale de cette expression; et dans les deux cas, le personnage devient le récitant de sa pensée, dans laquelle se conjuguent actions et émotions.

L'influence de Bertolt Brecht agira sur un plan différent, car elle procède de l'insertion de la narration comme élément essentiel de la structure dramaturgique. Le récit devient l'élément de base d'une nouvelle architecture de la fable qui, rappelons-le, est d'abord pour Brecht un « point de vue sur l'Histoire ». Brecht, dans son optique rigoureusement politico-sociale, critique la part trop lourde de subjectivisme au théâtre en remplaçant de façon systématique le discours de ses personnages dans leur cadre social : c'est l'emploi du *gestus*, l'action humaine expliquée par son environnement. Le

---

<sup>71</sup> Sarrazac, *Théâtres intimes*, p. 94-95.

*gestus* participe du processus de l'*historicisation*, que Jean-Pierre Ryngaert définit ainsi : « L'*historicisation* consiste à échapper à l'anecdote et à la vision individuelle de l'homme en le présentant dans son éclairage social. L'ensemble des conditions historiques en font un être transformable<sup>73</sup> ». La capacité de transformation de l'être humain est alors explorée, chez Brecht, par la présentation de la contradiction qui réside en chacun.

Ces préoccupations se refléteront dans une structure dramaturgique morcelée, fragmentée, où la linéarité de l'action est interrompue afin de briser l'illusion mimétique. L'œuvre est organisée comme une suite de micro-séquences, un montage : « Brecht, dont l'œuvre est contemporaine de la Physique de Max Planck, nous a introduits à une esthétique du *discontinu*. Premier écart aux conceptions organicistes du drame<sup>74</sup> ». Dans cette esthétique, la narration est d'une grande utilité puisqu'elle est un moyen de rapprocher le passé et le lointain, de présenter un point de vue sur le monde :

Il s'agit de dire à *la fois* le présent et le passé — ce qui devrait conduire le spectateur à projeter — c'est-à-dire à désirer et à décider — le futur. Ici, le présent n'est intensifié et opacifié que pour être inclus dans une narration du passé. Continuellement, deux temporalités y coexistent : celle du « il était une fois » ou du « c'était autrefois », et celle du « c'est ainsi, à l'instant même ». Du choc entre ces deux temporalités, l'œuvre épique tire son efficacité.<sup>75</sup>

Mode principal de l'intrigue, présentée comme la narration d'un événement qui s'est déjà produit, la narration n'a pas nécessairement plus de poids textuel que le dialogue. La *mimesis*, ou le « montré », est donc soumise au « raconté ». L'explication de ce mode théâtral est devenue célèbre : le théâtre épique, ce n'est pas de reproduire un accident de voiture, mais bien de présenter le récit qu'en fait un témoin à des curieux

---

<sup>72</sup> Claudel, *op. cit.*, p. 206-207.

<sup>73</sup> Ryngaert, *op. cit.*, p. 174.

<sup>74</sup> Sarrazac, *L'Avenir du drame*, p. 44.

atroupés. Bernard Dort souligne d'ailleurs que cette technique est parfois employée telle quelle par Brecht : « Ainsi, *La Mère* de Brecht est le récit parfois direct, parfois indirect (c'est le cas pour la scène du premier mai racontée et mimée par les acteurs après qu'elle a eu lieu), d'un *apprentissage*<sup>76</sup> ». De plus, ce genre d'épisode vient couper le fil de l'action, rappelle au spectateur qu'il est au théâtre, et l'empêche de se faire prendre au jeu de l'illusion. C'est une des techniques de « *Verfremdungseffekt* », ou « effet de distanciation » : briser le rythme, casser la montée de la tension, afin de faire conserver au spectateur son sens critique qui, Brecht espère-t-il, le mènera vers la prise en charge du changement social.

D'ailleurs, les chansons ou « songs », pour reprendre la terminologie brechtienne, sont un exemple de ces ruptures de ton qui créent la « distanciation ». Souvent, elles sont des mises en contexte de l'action que les acteurs, sortant du rôle qui leur est attribué, adressent au public de façon directe. De même, les acteurs peuvent revenir, dans le registre de la narration, sur certains événements présentés<sup>77</sup>. On comprend alors que le récit, chez Brecht, ne peut se faire de l'intérieur, comme celui de Claudel : il vient de l'extérieur, placé dans l'intrigue comme un procédé purement arbitraire. Mais si le personnage brechtien, dans son rapport dialectique avec le monde, semble s'opposer au personnage claudélien, il n'est pas pour autant dépourvu d'intériorité, contrairement à ce qu'on a longtemps écrit ou cru; seulement, celle-ci est scrutée, disséquée, ridiculisée parfois à l'intérieur de l'œuvre elle-même. Rien n'est à l'abri du regard critique, aucune sentimentalité n'excuse un geste. Parfois, Brecht va même jusqu'à utiliser le récit pour mettre en relief les silences des personnages, comme c'est le cas, rappelé par Dort, dans *Le Cercle de craie caucasien* : « Un chanteur et des récitants (qui, dans *Le Cercle de craie*, sont les kolkhoziens du prologue) commentent

---

<sup>75</sup> Dort, *op. cit.*, p. 46.

<sup>76</sup> Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, Paris, Éditions du Seuil, 1967 [1960], p. 95.

événements et sentiments; parfois même, ils prennent la parole pour des personnages incapables de s'exprimer pleinement : alors, ils disent " ce qu'on ne dit pas " <sup>78</sup> ».

L'apparition de l'épique brechtien en France tourne une page, redéfinit pour certains critiques, comme Bernard Dort, le théâtre et sa pratique : « Aujourd'hui, je ne vois plus guère de spectacle qui ait, comme ceux-ci, valeur d'illumination (une " illumination incendiaire " précisait Barthes se souvenant de *Mutter Courage*). Je ne sais trop s'il faut en incriminer le théâtre ou moi-même <sup>79</sup> ». Cependant, d'aucuns sont d'avis que l'influence brechtienne s'est rapidement muée en une imitation stérile :

Mais si le brechtisme a fécondé l'art de la scène, force est de constater que, hormis quelques exceptions, il n'a eu d'influence que néfaste sur les dramaturges français. Victimes du mythe d'un progrès en littérature, qui repose sur une analogie abusive entre le développement des arts et celui des sciences, certains auteurs ont cru de bonne foi qu'il s'agissait de « dépasser » la forme dramatique et de s'installer dans le domaine sans partage de l'épique au théâtre. <sup>80</sup>

Aujourd'hui, alors que les revendications politiques ne sont plus au goût du jour, l'apport de Brecht demeure sensible dans l'éclatement structurel où la linéarité cède la place à un montage, dans la superposition des niveaux et le nouvel équilibre du « montré » et du « raconté », comme le rappel d'un point de vue, sinon sur l'Histoire, du moins sur l'intrigue :

Ce n'est pas sans effet sur l'écriture dramatique contemporaine dont le montage est devenu un principe de base, « geste capital » par lequel se désigne désormais un auteur sans voix [Sarrazac], principe qui n'affecte pas seulement l'organisation de l'oeuvre en séquences, [...] mais devient assemblage de micro-séquences et, si l'on remonte à l'unité de base du dialogue théâtral — l'équivalent, en quelque sorte, du plan

---

<sup>77</sup> Cf. l'exemple de *Tambours dans la nuit* analysé par Dort dans *ibid.*, p. 44.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>79</sup> Dort, *La Représentation émancipée*, p. 12-13.

<sup>80</sup> Sarrazac, *L'Avenir du drame*, p. 26-27.

cinématographique —, montage de répliques, faisant jaillir du sens de leur combinaison et de leur choc.<sup>81</sup>

Jean-Pierre Ryngaert pousse encore plus loin cette conclusion de Joseph Danan en montrant que l'éclatement de la structure, libéré du système brechtien, est maintenant lié à de nouveaux modes d'écriture :

Ces effets de juxtaposition des parties sont recherchés par des auteurs très différents qui les appellent scènes, fragments, morceaux, mouvements, en se référant explicitement comme le fait Vinaver à une composition musicale, ou plus implicitement pour d'autres auteurs, à des effets de kaléidoscope ou de prisme. L'attention porte donc sur les *nœuds* entre les parties [...] qui marquent les séparations et entaillent le récit d'autant de vides narratifs que l'effet de montage comble à sa façon en proposant un ordre, ou au contraire, en accusant les béances, en produisant un effet de puzzle ou de chaos dont l'éventuelle reconstitution est laissée en partie à l'initiative du lecteur.<sup>82</sup>

Dans cette nouvelle optique, le récit n'est donc plus un procédé de dernier recours, une faille à éviter, ou un ornement : il devient un outil fondamental de la dramaturgie, une façon de faire du théâtre.

Il ne faut pas oublier que Brecht ne fait son apparition véritable en France que bien après que la « Ballade de Mackie-le-Surineur » ait assuré la popularité de Kurt Weill<sup>83</sup>. Mais, comme le rappelle Jean-Jacques Roubine, la naissance d'un autre mouvement important allait concorder avec la montée de l'école brechtienne :

[...] le brechtisme s'impose sur les scènes françaises des années 1955-60, concurremment — mais la coïncidence est peut-être significative — au symbolisme atemporel et apolitique du théâtre dit de l'Absurde qui combinait dérision et métaphysique (Beckett, Ionesco...)<sup>84</sup>

<sup>81</sup> Danan, *op. cit.*, p. 356.

<sup>82</sup> Ryngaert, *op. cit.*, p. 67.

<sup>83</sup> « La France découvre tardivement le théâtre de Bertolt Brecht, et c'est autour de ses textes et de ses écrits théoriques que se déclenche la polémique. Jean-Marie Serreau met en scène *L'Exception et la règle* en 1950. Brecht et le *Berliner Ensemble* présentent en 1954 à Paris *Mère Courage et Le Cercle de Crais Caucasiens* en 1955. Planchon et Vilar suivront ». *Ibid.*, p. 34.

<sup>84</sup> Jean-Jacques Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas, 1990, p. 140.

De tous les auteurs, fort différents les uns des autres, rassemblés par la critique sous la bannière de l'« Absurde », Samuel Beckett est sans doute celui dont l'apport est le plus significatif puisqu'il a redéfini à la fois l'acte théâtral, le personnage et l'utilisation de la parole. Loin d'être « anti-théâtrale », la production de Beckett a établi ce qu'on pourrait appeler « le plus petit dénominateur commun » du théâtre : tout en réduisant à leur plus infime présence toutes les caractéristiques traditionnelles du théâtre, il persiste à composer un acte théâtral, à le faire exister dans l'extrême limite de ses paramètres. Et même s'il le fait parfois dans la dérision et avec un certain mépris pour les poncifs de l'art, il réinvente les limites de ce que peut signifier un acteur, un arbre et enfin, un mot.

Joseph Danan, dans son livre *Le Théâtre de la pensée*, a retracé le parcours beckettien en le qualifiant d'une « triple extinction » : celle du monde, celle du personnage en tant que sujet, puis celle de la parole. La première étape consiste donc à éliminer le cadre général de l'action. La pièce existe alors sans qu'il y ait interaction entre le monde intérieur de la pièce et un monde extérieur référentiel. De sa recherche d'un monologue intérieur au théâtre, Danan exclut donc *Oh les beaux jours* puisque Winnie s'adresse à un interlocuteur. Dans le cadre d'une étude du récit, il faut néanmoins souligner que c'est en vain que Winnie tente de se référer à un « ailleurs » et un « avant ». Les souvenirs s'amenuisent, reviennent en bribes qu'elle ne parvient pas à reconstituer en événements spécifiques, ancrés dans une fiction aux paramètres spatio-temporels précis : le monde extérieur, s'il demeure une donnée fictive, est devenu une ombre, perdant son sens concret. Il en va de même pour *En attendant Godot* où Vladimir et Estragon tentent de se rappeler les événements qu'ils ont vécus ensemble. Mais si Vladimir se souvient des vendanges dans le Vaucluse, Estragon n'en a aucun souvenir. Les nuits qui passent, l'arbre qui change, les coups reçus, Godot

dont l'existence même est douteuse, tout est flou, les références se désagrègent. le monde extérieur n'est plus une réalité palpable, concrète... réelle.

Cette extinction du monde extérieur conduit inéluctablement à celle de l'histoire, puis de l'intrigue elle-même. Depuis la célèbre didascalie « Ils ne bougent pas » sur laquelle se termine *En attendant Godot*, le personnage de théâtre n'a plus besoin d'une intrigue pour exister, ce qui signifie qu'il ne lui est pour ainsi dire plus soumis. L'intrigue, pierre de touche du théâtre classique dont Brecht avait prôné le démantèlement, n'existe plus. À sa place, une situation, existant pour et par la scène : deux clochards attendent, une femme est lentement ensevelie. C'est là qu'advient la seconde extinction soulevée par Danan :

Mais le monde expulsé, il ne reste qu'un moi lui-même en ruines, un paysage intérieur délabré. Rentré en lui-même, le personnage beckettien ne trouve rien. C'est la deuxième extinction, celle d'un moi exsangue et dévitalisé, voué aux ressassements infernaux.<sup>85</sup>

Cette extinction est, pour l'étude de Danan, la plus cruciale :

C'est, dès lors, le monologue intérieur lui-même, dans ses formes « traditionnelles », qui est remis en cause. Car comment un moi aussi peu existant pourrait-il dire « je »? Et, en effet, il le dit de moins en moins, parlé plus souvent qu'il ne parle par les voix du dehors [...].<sup>86</sup>

Cependant, dans l'optique du récit, cette extinction du sujet est fascinante puisque, justement, c'est la parole, jusque dans son dernier souffle, qui en vient à être, en elle-même, une source de vie, la dernière. Jean-Pierre Sarrazac le résume très justement dans *Théâtres intimes* :

Campant dans les ruines de la psyché, le personnage du théâtre des années cinquante mène le deuil de son propre moi. Chaque parole qu'il prononce est son épitaphe — ou la nôtre : l'épitaphe du sujet contemporain, de notre être

---

<sup>85</sup> Danan, *op. cit.*, p. 333.

<sup>86</sup> *Loc. cit.*

intime perdu dans l'indéfini du langage. À la limite, le personnage n'est plus qu'un vague *souvenant* de lui-même [...].<sup>87</sup>

« Souvenant » est d'ailleurs un terme que Beckett lui-même emploie pour désigner le personnage de *Cette fois*<sup>88</sup>. Mais encore faut-il que ce souvenant se souvienne de quelque chose, ce qui est rarement le cas; aussi Sarrazac écrit-il, dans *L'Avenir du drame* : « Le retour biographique sur soi-même n'est plus possible et chaque personnage beckettien est obligé de constater, à l'instar du Knapp de *La Dernière bande* écoutant de vieux enregistrements de sa voix, qu'il est à jamais orphelin de lui-même [...]»<sup>89</sup>, ce qui a pour effet d'enlever au sujet le pouvoir de soutenir l'acte théâtral :

Ce qui est effacé, dans le va-et-vient incessant entre la créature et la figure, ce sont les contours sécurisants d'une individualité humaine qui ne peut plus désormais être considérée comme le foyer du drame. [...] Inachevé et disjoint, le nouveau personnage — qui a abdiqué son ancienne unité organique, biographique, psychologique, etc.... qui est un personnage couturé, un personnage « rhapsodé » — se place hors d'atteinte du naturalisme et décourage toute identification et toute « reconnaissance » de la part du spectateur.<sup>90</sup>

Le personnage sur scène et le spectateur se voient dépossédés de toute référence directe à une existence humaine, à une expérience commune, sinon celle de la solitude et de l'approche du néant ou de la mort. Par conséquent, le territoire commun, le « plus petit dénominateur » devient celui de la parole : tant que le personnage parle, il existe, s'il ne vit déjà plus; et tant qu'il parle, il y a encore théâtre, malgré l'absence d'intrigue, et jusqu'à l'absence complète de vie : « On songe à Beckett, pour cette attente infirme de quelque chose qui ne viendra pas [...], cette immobilité sans recours,

<sup>87</sup> Sarrazac, *Théâtres intimes*, p. 104.

<sup>88</sup> Noté dans *Ibid.*, p. 129.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>90</sup> Sarrazac, *L'Avenir du drame*, p. 86-87.

cette aboulie irrémédiables de vies qui ne tiennent plus qu'au souffle ténu de la parole<sup>91</sup> ».

Cependant, si la communication unilatérale est encore possible entre personnage et spectateur par le truchement d'un reste de convention, la communication entre personnages se désagrège dans le monde de Beckett :

Privé de sa fonction traditionnelle de formuler le conflit et de l'amener jusqu'à son terme, à travers une série finie de relations duelles, le dialogue dramatique se résorbe et dépérit tel un organe devenu inutile. [...] À mesure que le dialogue entre en déshérence et reflue de la scène, s'étale à sa place ce qu'on croyait être sa substance inaliénable : le *langage*. L'œuvre dramatique entier de Beckett se présente comme un véritable « Précis de communication » à l'usage de notre temps. [...] D'un discours d'isolement dont le dialogue serait l'astre mort et dont ne seraient plus accessibles que les satellites : soliloque, monologue, aparté et autres compulsions solitaires du langage.<sup>92</sup>

Dire pour être entendu ou pour agir sur l'autre n'est plus une préoccupation : sa lente et douloureuse extinction impose au sujet de se dire, jusqu'à l'incohérence, puis jusqu'au silence. C'est pourquoi, même lorsque les personnages tentent de s'exprimer, le processus est ardu, comme dans *Fin de partie* où, comme le soulignent Danan et Ryngaert, « la parole n'est donc pas facile; elle ne va pas de soi et ne "coule" pas, en tous cas elle se distingue de la parole ordinaire par ces arrêts imprévus<sup>93</sup> ».

Ainsi, grâce à Beckett, le récit n'appartient plus à la seule temporalité du passé: les temporalités s'imbriquent toutes en une seule, celle de la parole, celle de la survie :

Sur la scène, le récit de vie ne saurait, sous peine de se dévitaliser et de se déthéâtraliser, se dérouler linéairement à la manière d'une rétrospection thématique ou chronologique; il s'inscrit dans une temporalité circulaire où

---

<sup>91</sup> Danan, *op. cit.*, p. 102.

<sup>92</sup> Sarrazac, *L'Avenir du drame*, p. 112-113.

<sup>93</sup> Danan et Ryngaert, *op. cit.*, p. 145-146.

naissance et mort apparaissent, toujours selon une expression de Beckett, comme « le même instant ».<sup>94</sup>

Le récit englobe donc l'acte de parole tout entier et ce faisant, il se redéfinit, redéfinissant avec lui le personnage qui en assume l'énonciation, et la situation qui en justifie l'emploi. Le récit devient un procédé nouveau, une manière de faire du théâtre qui réfute les traditions aristotéliennes, alors que « raconter » devient une modalité du « montrer » et non plus son contraire. Il faut donc ajuster, encore une fois, le sens du terme *récit* : il s'agit d'un acte de parole qui évoque un ailleurs, intérieur ou extérieur, et qui renvoie à une temporalité autre, dans la forme d'une narration plus ou moins linéaire.

Il est un autre auteur dont l'œuvre est à la fois emblématique et prophétique de la dramaturgie des vingt dernières années. Cet auteur, c'est Marguerite Duras, qui sert de figure tutélaire à tous les critiques qui étudient la dramaturgie contemporaine. Entre la dramaturgie elliptique des auteurs du Nouveau Roman et la dramaturgie du verbe pléthorique des vingt dernières années, Marguerite Duras est l'auteur qui a su, dans un théâtre qui inaugure le règne scénique de la mémoire, conjuguer plusieurs des tendances contemporaines, dans le recours, entre autres, à différents registres de la parole et à plusieurs procédés inspirés de divers genres artistiques. La grande majorité des pièces de Duras sont axées sur le souvenir, un souvenir souvent lointain mais qui paralyse les personnages au point où ils ont beaucoup de peine à exister dans le présent. Ils revisitent donc sans arrêt le temps passé, et leur parole devient à la fois le seul véhicule et le seul témoin de leur mémoire. Parole et passé étant les deux éléments essentiels à la construction du récit, Marguerite Duras demeurera une référence obligée de la présente analyse, comme elle l'est dans les ouvrages de Ryngaert, Sarrazac et Danan. En outre, le croisement des genres caractéristique de l'écriture durassienne

---

<sup>94</sup> Sarrazac, *Théâtres intimes*, p. 125.

permet le repérage de plusieurs procédés qui seront au cœur de la dramaturgie contemporaine. Duras choisissait souvent de traiter du même sujet dans plusieurs genres. Il existe ainsi une version scénique de *L'Amant* ou d'*Un Barrage contre le Pacifique* (*L'Éden cinéma*); dans le cas du fait divers mettant en vedette le personnage de Claire Lannes, l'histoire se verra déplacée de la scène au roman avant de connaître une seconde version scénique. Mais c'est surtout dans son œuvre théâtrale, d'*Agatha* à *Savannah Bay* en passant par *La Musica* et *La Musica Deuxième*, que cette romancière/dramaturge/scénariste/cinéaste a donné, par le récit, une existence scénique au passé. Son « théâtre de la mémoire », tel que le surnomme Jean-Pierre Sarrazac, devient donc, presque inévitablement, la référence à laquelle se mesureront les auteurs contemporains alors qu'ils tenteront à leur tour de repousser les limites des paramètres aristotéliens et d'imposer le récit, au même titre que le montage et la voix *off*, comme matière première de la création dramaturgique.

Ce survol historique de la notion de « récit » montre bien que ce dernier est au cœur de la plupart des mutations dramaturgiques, soit parce qu'il fait l'objet de régulations rigoureuses, soit parce qu'il est à la source de révolutions majeures. Par contre, on ne peut plus aborder le récit comme le faisaient les classiques, ou même Brecht; il faut réviser le procédé tout entier à la lumière de l'évolution dramaturgique. Mais pour, justement, que les outils d'analyse du procédé soit opératoires, il faut qu'ils s'inspirent de la pratique elle-même. Pourtant, malgré l'éclatement évident des structures et la nouvelle propension à la narration, le récit se définit toujours, comme au XVII<sup>e</sup> siècle, comme la « narration d'un événement survenu hors scène ». L'étude de son utilisation dans les vingt dernières années montrera que cette définition est, plus que jamais, insuffisante à rendre compte d'un procédé dont les modalités sont de plus en plus complexes.

## **2. La Place du récit dans l'éclatement des structures**

Les bouleversements connus par la dramaturgie depuis le XVII<sup>e</sup> siècle n'ont pas eu pour résultat de chasser de la scène les récits de facture classique : ils sont trop commodes. Néanmoins, leur portée peut être différente. Les récits d'exposition, par exemple, sont aujourd'hui tombés en désuétude; dans des pièces dont la structure est plus conventionnelle, ils sont le plus souvent remplacés par des dialogues, qui offrent une entrée en matière plus dynamique; ailleurs, l'exposition disparaît entièrement, et le spectateur est livré à lui-même dans la compréhension des enjeux. Pourtant, le récit traditionnel perdure lorsqu'il s'agit de faire exister un hors-scène que les limites des planches ne peuvent ou ne veulent représenter. Les auteurs ont alors recours au récit pour sa valeur d'évocation, et celle-ci peut porter sur un moment spécifique ou englober une époque entière. En effet, le récit, dans la dramaturgie contemporaine, est souvent utilisé pour évoquer un passé collectif, commun à l'ensemble de l'humanité ou spécifique à une minorité culturelle distincte. Les récits d'événements survenus hors-scène subsistent également, mais leur fonction est souvent détournée, car plutôt que d'être les catalyseurs d'une action en développement, ils deviennent une fin en soi, remplaçant l'action plutôt que de l'appuyer. De fait, le récit de forme classique qui se retrouve presque tel quel dans la dramaturgie contemporaine est le récit

prémonitoire, dont les auteurs contemporains exploitent les ressources pour révéler, en conjuguant rêves et fantasmes, la psyché de leurs personnages. Toutefois, ces réminiscences du récit classique participent toutes d'une revendication qui se fera de plus en plus flagrante au cours de cette analyse : la narration est, elle aussi, théâtrale.

#### **a. Les Réminiscences de l'utilisation classique du récit dans le théâtre contemporain**

Les récits classiques d'exposition avaient pour fonction principale de rappeler au public des faits qu'il devait déjà connaître; puisque les sujets variaient peu, il s'agissait de redonner aux spectateurs une courte leçon d'histoire et de mythologie antiques, afin de situer plus précisément les positions des protagonistes. Les sujets des pièces contemporaines n'appartiennent plus nécessairement à des références collectives. Par contre, les dramaturges contemporains peuvent souhaiter faire connaître l'héritage culturel d'un groupe social particulier. Prenons le cas de *Dreyfus*, de Jean-Claude Grumberg, parue en 1974 : la pièce entière tourne autour du processus de production d'une autre pièce, basée sur l'affaire du même nom. Tout au long du texte seront dispensées des bribes d'information sur le personnage historique et les circonstances qui l'ont rendu célèbre. Mais à la scène 4, Michel raconte à Myriam la légende de Jacob de Kobryn, l'histoire d'un juif qu'on pensait athée, mais à qui on découvre des activités charitables d'un rare altruisme<sup>1</sup>. Cette histoire, toute folklorique, est ensuite discutée brièvement par Michel et Myriam, le premier y croyant et la trouvant plus percutante que celle de Dreyfus, la seconde émettant quelques doutes sur sa véracité et défendant le sujet initial de leur projet.

---

<sup>1</sup> Jean-Claude Grumberg, *Dreyfus*, dans *L'Avant-Scène*, n° 543, 15 juin 1974, p. 20-21.

L'histoire de Jacob de Kobryn n'était pas strictement nécessaire à l'économie dramaturgique. Pourtant, son importance textuelle ne peut être ignorée : tirade en bonne et due forme, elle constitue une micro-séquence qui requiert un souffle soutenu. Son rôle est donc de donner une voix à une légende assez peu connue pour qu'il soit nécessaire de la raconter en détails plutôt que d'y faire simplement allusion: par la même occasion, elle permet de donner une voix à l'héritage culturel d'un groupe ethnique, de l'authentifier en quelque sorte. Mais l'authentification peut mener assez rapidement à l'appropriation, à l'extrapolation d'une légende en un nouveau récit, dont le caractère demeure folklorique, mais dont la portée est plutôt métaphorique du parcours des personnages. La pièce *L'Ourse blanche* de Daniel Besnehard, où la légende en question va jusqu'à donner son titre à la pièce, est particulièrement représentative de ce phénomène. Le personnage d'Olga est écrivain: à la scène 5, elle dit à Elena qu'elle lit des « légendes du grand Nord<sup>2</sup> » et lui résume celle d'un ours qui, après avoir enlevé une jeune fille, en tombe amoureux et, plutôt que de la dévorer, lui fait un enfant qui — le merveilleux aidant — a forme humaine. Ce résumé a une longueur textuelle de quatre lignes et demie. À la scène 9, Olga raconte à Lech l'adaptation qu'elle compte faire de cette légende : trois hommes qui ont passé leur jeunesse à se battre se retrouvent après dix ans d'absence, et la vision magnifique d'une ourse blanche fait disparaître toute envie de discorde, comme si « la guérison naissait de l'émerveillement<sup>3</sup> ». Ce récit est d'une longueur de quarante-six lignes, soit dix fois plus long que celui de la légende originale; et Olga de dire à son amant : « Nous aussi, il faudrait la trouver notre ourse blanche »: ce à quoi il répond : « Entre un homme et une femme, la paix n'existe pas. Au mieux, il y a des cessez-le-feu<sup>4</sup> ». Ce

---

<sup>2</sup> Daniel Besnehard, *L'Ourse blanche*, dans *Internat [suivi de] L'Ourse blanche*, Paris, Éditions Édilig, collection « Théâtrales », 1989, p. 90.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 107-108.

récit, inspiré de la mémoire collective, n'est donc qu'une projection des désirs d'Olga, reflétant sa lutte pour la survie de son couple. Alors que son statut d'écrivain aurait justifié que le personnage fasse la lecture de ce récit, retrouvant dans ses feuillets un quelconque brouillon, Besnehard a choisi, au contraire, de le lui faire raconter : « Olga se met dans la position d'une conteuse. Son récit devra agir comme un charme sur son auditeur<sup>5</sup> ». Ainsi, si le contenu folklorique n'est pas respecté, la forme l'est tout à fait, et l'indication « Son récit devra agir comme un charme sur son auditeur » — entendons, par extension, sur le public — montre bien que le défi du récit comme morceau de bravoure est aussi vivant qu'il l'était il y a trois siècles.

Jean-Pierre Ronfard, dans son cycle de six pièces *Vie et Mort du Roi Boiteux*, a créé un personnage qui est voué tout entier à l'art du récit légendaire. Lou Birkanian, l'amie du temps, celle qui vient de loin, est porteuse d'une sagesse universelle qui s'exprime en paraboles. Dans cette fresque où la fable shakespearienne de Richard III rencontre un imaginaire référentiel éclaté, marqué d'anachronie, où tous les registres s'entremêlent et se répondent, Lou Birkanian fait figure de point de repère : ses récits sont, pour la plupart, des tirades construites, suivies, où la narration épouse une forme conventionnelle. Cette conteuse est crainte mais admirée de tous. Ses histoires sont souvent horribles, mais elles témoignent d'une humanité déchirée. Dès la première pièce, *La Naissance du Roi Boiteux*, Ronfard insiste sur l'importance de ces histoires, sur leur popularité aussi : les jeunes qui entourent Lou Birkanian lui réclament une de leurs histoires de prédilection qu'ils connaissent par cœur<sup>6</sup>. Mais qu'elle raconte l'histoire de sa mère égorgeant ses enfants pour qu'ils échappent à l'ennemi<sup>7</sup> ou sa propre nuit de noces — dont le récit débute d'ailleurs par : « Dans ce

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>6</sup> Jean-Pierre Ronfard, *La Naissance du Roi Boiteux*, dans *Vie et Mort du Roi Boiteux*, tome I, Ottawa, Leméac Éditeur, 1981, p. 56-57.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 57-58.

temps-là, dans mon pays [...]»<sup>8</sup> —, Lou Birkanian raconte les faits divers qui jalonnent la lutte des vaincus et en constituent l'histoire. Elle est la conteuse des opprimés, et ce vécu collectif qui l'habite explique la sagesse qui lui permet de prédire l'avenir. Là-dessus, son autorité est incontestable; comme le dit Freddy Dubois : « Tes mots, Lou Birkanian, tes histoires. Je peux pas vivre sans tes histoires. Je sais que tes histoires m'expliqueront toujours toute ce qui m'arrive<sup>9</sup> ». Adeptes de cette tradition orale, Freddy reprendra d'ailleurs lui-même une des histoires de Lou Birkanian, se faisant conteur à son tour dans *Les Voyages du Roi boiteux*<sup>10</sup>.

Il vient cependant un moment où le passé collectif se fait trop lourd; dans la dernière pièce, Sandy dira : « Non, mamette, tes histoires, c'est du passé, même [sic] tes histoires, on n'en veut plus<sup>11</sup> ». Afin de s'affranchir du passé, le personnage doit s'en détacher et se tourner vers l'avenir. Mal nécessaire sans doute, mais qui signifie la mort du conteur :

Et je reste avec mon histoire dans la gorge. Ce n'est pas agréable. C'est malsain. Il n'y a plus personne qui veut m'écouter? Plus personne? Heïes, vous autres, tout autour, personne ne veut plus écouter mes histoires? Qu'est-ce que je vais devenir alors, hein? Qu'est-ce que je vais devenir?<sup>12</sup>

En effet, Lou Birkanian n'existe que par la mémoire collective à laquelle elle donne une voix; si personne ne l'entend, cette mémoire s'efface, et sa narratrice avec elle.

Malgré ces écarts ludiques, le récit traditionnel demeure particulièrement utile pour exprimer un héritage culturel global, puisant dans le passé collectif afin d'établir un rapport entre passé et présent. On remarque cependant que si les deux premiers

---

<sup>8</sup> Jean-Pierre Ronfard, *Le Printemps du Roi Boiteux*, dans *Vie et Mort du Roi Boiteux*, tome 1, p. 174-177.

<sup>9</sup> Jean-Pierre Ronfard, *Les Voyages du Roi Boiteux*, dans *Vie et Mort du Roi Boiteux*, tome 2, Ottawa, Leméac Éditeur, 1981, p. 139.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 197-198.

<sup>11</sup> Jean-Pierre Ronfard, *La Cité du Roi Boiteux*, dans *Vie et Mort du Roi Boiteux*, tome 2, p. 265.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 270.

exemples, ceux de *Dreyfus* et de *L'Ourse blanche*, présentaient des versions personnalisées d'histoires légendaires, inversement le personnage de Lou Birkanian présente souvent une histoire personnelle à laquelle elle confère une portée collective. Ainsi, le récit du passé d'un personnage peut devenir celui d'une population entière, ou le rappel d'un événement historique.

Les pièces de Jovette Marchessault sont intéressantes à cet égard, puisqu'elles sont souvent centrées sur des personnages historiques, comme le confirment leurs différents titres : de *La terre est trop courte*, *Violette Leduc* à *Madame Blavatsky, spirite* en passant par *Anaïs, dans la queue de la comète*, elles reposent surtout sur des conversations qui retracent la vie et les angoisses de personnages — féminins, en général — qui sont passés à l'histoire, de façon plus ou moins illustre. Si Marchessault signe un théâtre ouvertement féministe, la formule ne lui est pas exclusive: que l'on songe seulement aux huis clos de Jean-Claude Brisville. *Le Souper*, *L'Antichambre* ou *L'Entretien de M. Descartes avec Pascal le Jeune*, représentatifs de ce théâtre de la conversation qui affaiblit l'intrigue au profit d'échanges politiques, philosophiques, etc. La différence réside dans le fait que Brisville semble éviter, justement, le récit de forme classique pour lui préférer un dialogue plus dynamique, alors que Marchessault, en empruntant bien souvent aux écrits, publiés ou non, de ces personnages célèbres, leur offre fréquemment des tirades, dans lesquelles ils se remémorent un moment clef de leur existence. Dans la pièce *Alice & Gertrude, Natalie & Renée et ce cher Ernest*, Jovette Marchessault imagine la réunion d'Alice Toklas, Gertrude Stein, Natalie Barney, Renée Vivien et Ernest Hemingway qui, s'il n'a pas été invité, impose sa présence aux autres convives. Malgré le commentaire de Natalie Barney, tiré de son œuvre, « Ce parasite : le passé<sup>13</sup> », chacun des personnages vit

---

<sup>13</sup> Jovette Marchessault, *Alice & Gertrude, Natalie & Renée et ce cher Ernest*, Montréal, Les éditions de la pleine lune, 1984, p. 37.

dans la nostalgie des moments de gloire et des amours perdues. C'est d'abord Alice qui, en une tirade, se remémore une anecdote<sup>14</sup>. Ernest enchaine, avec une tirade portant sur un souvenir de jeunesse<sup>15</sup>. Puis c'est au tour de Gertrude<sup>16</sup>: Alice a ensuite droit à une seconde tirade du souvenir<sup>17</sup>. Le premier tableau se termine donc sans que Natalie et Renée aient eu leur tour. Le second tableau s'ouvre alors sur la tirade de Natalie qui se remémore « la belle époque<sup>18</sup> ». Seule Renée résiste toujours, et pour cause : refusant de se laisser aller à cette nostalgie, elle récitera plutôt un de ses poèmes, qui débute sur « Voici la nuit : je vais ensevelir mes morts<sup>19</sup> ».

Que les souvenirs soient fictifs ou non, les récits des personnages de Jovette Marchessault rejoignent la mémoire collective par le biais de l'histoire et jouent sur une certaine connivence entre ces personnalités célèbres et le public, ce qui n'est pas sans rappeler la fonction du récit classique qui consistait à orienter les sympathies des spectateurs. Bien entendu, cette communion du souvenir, si on peut dire, ne se limite pas aux seules personnalités historiques, car toute référence à un souvenir commun peut faire passer l'anecdote de l'individuel au collectif. Dans *Le Bonheur à Romorantin* de Jean-Claude Brisville, le personnage central est une excentrique qui vit retranchée du monde, dans la maison de son enfance. Pour un visiteur qui se révélera être son demi-frère, elle esquisse un résumé de son parcours, qui l'a menée en Amérique, où elle a vécu la jeunesse typique du *flower power* des années 70. Son récit est somme toute banal : étoffes indiennes, haschisch, paix dans le monde, méditation<sup>20</sup>... Mais c'est justement par sa banalité qu'il rejoint l'imaginaire de tous

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 59-61.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 61-62.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 67-68.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 68-70.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 78-79.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 98-99.

<sup>20</sup> Jean-Claude Brisville, *Le Bonheur à Romorantin*, Arles, Actes Sud, collection « Papiers », 1997, p. 22-23.

ceux qui ont vécu cette période ou en ont été témoins. En fait, il rejoint même celui des jeunes générations pour lesquelles le théâtre, le cinéma et la musique ont fait exister la génération *hippie*. Par conséquent, si les récits d'exposition sont tombés en désuétude, les récits de forme classique peuvent toujours servir à rappeler les circonstances d'un moment plus ou moins lointain de l'Histoire, mais qu'il est bon de rappeler ou de faire découvrir, ne serait-ce que sous un autre angle.

Les récits d'événements se déroulant hors-scène survivent également. Bien que les bienséances n'aient plus cours, les auteurs choisissent parfois de ne pas déplacer le lieu de l'action et de faire raconter des événements du hors scène par un des personnages. On pourrait citer comme exemple typique la pièce *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles* de Marie Laberge. Dans un petit village québécois, peu avant la Seconde Guerre mondiale, une veuve, Marianna, vit seule, gagnant sa vie à faire des lessives. Depuis des années, elle s'occupe d'une jeune orpheline, Rosalie, placée comme servante chez de riches bourgeois. À deux reprises, Rosalie fait des récits d'événements survenus hors-scène : le premier est construit en trois tirades, de quinze, onze et trente-deux lignes respectivement, séparées par des réactions de l'interlocutrice Marianna qui ne sont que de brèves répliques de moins d'une ligne chacune. Dans ces tirades, Rosalie raconte comment son employeur l'a sommée de venir le voir dans son bureau et lui a reproché d'avoir porté attention aux avances d'un neveu de la famille<sup>21</sup>. Ce récit accomplit deux choses : il rappelle les écarts de classes qui régissaient la société d'alors, et place Rosalie dans une situation de conflit. Le second récit est plus bouleversant. Rosalie entre en trombe chez Marianna, en proie à une panique qui lui fait s'écrier : « Marianna... à barre-tu plusse, la porte, à barre-tu plusse?<sup>22</sup> ». Après avoir calmé la jeune fille, Marianna lui dit : « Prends ton temps.

<sup>21</sup> Marie Laberge, *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles*, Outremont, VLB Éditeur, 1981, p. 45-46.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 100.

Rosalie. Si tu peux... conte-moé c'que tu faisais, où c'que t'étais avant d'avoir peur<sup>23</sup> ». Rosalie débute donc son récit avec le moment où les événements se sont déclenchés: après onze lignes, Marianna a une réplique d'encouragement, puis Rosalie reprend son récit, et dans une tirade de soixante-huit lignes, elle raconte le viol dont elle a été victime. Ce récit aura une influence directe sur l'action, puisque la parole d'une jeune orpheline ne vaut rien contre celle de son employeur, membre de la haute société, et Rosalie sera donc forcée de quitter le village.

On voit là une utilisation on ne peut plus traditionnelle du récit : une action se passe hors-scène et après en avoir rapporté les circonstances, les personnages en subissent les conséquences. Le théâtre de Marie Laberge regorge de ce genre de récits. Une de ses pièces, *Aurélie ma sœur*, est tout entière basée sur des récits d'événements survenus hors-scène, présentant cinq nuits durant lesquelles deux femmes se racontent les événements de leur vie. Nuit 1 : la Chatte a rencontré un homme, elle s'habille chez Aurélie avant d'aller le rejoindre: quelques heures plus tard, elle rentre et raconte sa nuit d'amour. Nuit 2 : c'est Noël, la conversation se fait plus nostalgique, les allusions au quotidien sont plus brèves, mais on apprend tout de même que la relation de la Chatte est houleuse du fait que l'homme en question est marié et ne parvient pas à quitter sa femme. Nuit 3 : la Chatte a quitté son amant, elle raconte sa rupture. Nuit 4 : le père d'Aurélie, qui est aussi le père incestueux de la Chatte, est mort; s'ensuit le récit des sentiments éveillés par l'enterrement, le retour dans la maison de l'enfance, le rappel de l'inceste. Nuit 5 : la Chatte a revu son ancien amant, raconte l'anecdote, et annonce son départ pour l'Italie, où elle compte aller visiter sa mère, la sœur d'Aurélie, absente depuis toujours; puis, dans une formidable ellipse temporelle, cette nuit devient celle du retour d'Italie de la Chatte, qui raconte l'échec de la rencontre avec sa mère.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 102.

Le récit est donc omniprésent dans cette pièce, mais il a cette particularité de n'avoir aucune influence véritable sur l'action, puisque le fait de passer des nuits ensemble à discuter est une habitude que les deux femmes partagent depuis des années. Les événements racontés ne changent donc rien à leur relation, et rien à l'intrigue de la pièce, qui est évidemment extrêmement réduite. Dès lors, le récit d'événements survenus hors-scène est en quelque sorte détourné de sa tâche première, qui est d'influencer le comportement des héros; il devient leur but ultime, dans un mouvement de confession intarissable.

Les récits d'événements survenus hors-scène peuvent aussi être fondés sur des ouï-dire : après tout, la valeur d'un récit est directement proportionnelle à la crédibilité de celui ou celle qui le fait. Il s'ensuit que le mensonge peut jouer un rôle capital dans une intrigue, comme le prouvent les ressorts obligés de la comédie, rumeurs et malentendus confondus. Dans la pièce *Le Petit Maroc* de Daniel Besnehard, qui n'a pourtant rien d'une comédie, deux épouses de soldats se lient d'une amitié de convenance. Dans la scène quatre, l'une de ces femmes, Marie, raconte à l'autre les événements de la nuit : en quinze lignes, elle décrit son insomnie, sa rencontre avec un soldat inconnu, leur contact physique, son départ précipité du café<sup>24</sup>. Devant le silence de son interlocutrice, Marie ajoute : « Ça te choque! J'ai tout inventé. Et tu m'as crue...<sup>25</sup> ». Toutefois, l'importance de ce mensonge se révèle dans les répliques suivantes, où elle avoue que son fantasme est l'effet d'une solitude causée non pas par l'absence de son mari mais par le « désamour » qu'elle éprouve envers lui : « Peut être [*sic*] que si je sortais à trois heures du matin, ça irait mieux<sup>26</sup> ». Si le geste n'a pas été

---

<sup>24</sup> Daniel Besnehard, *Le Petit Maroc*, dans *L'Enfant d'Obock [suivi de] Le Petit Maroc*, Paris, Éditions Théâtrales, 1994, p. 90.

<sup>25</sup> *Loc. cit.*

<sup>26</sup> *Loc. cit.*

posé, il existe, latent, dans son imaginaire, et prépare le spectateur à l'aventure, réelle cette fois, que Marie aura avec le neveu de sa voisine.

Le fantasme peut donc aisément prendre la forme d'un récit d'événement de forme conventionnelle. On ne s'étonnera pas que Jean-Pierre Ronfard pousse à l'extrême — et à la dérision — cet emploi du récit d'événement : dans la pièce *La Jeunesse du Roi boiteux*, la reine accuse son nouveau mari, Robert Houle, de lui être infidèle; celui-ci, exaspéré, finit par lui faire, en une tirade de trente-huit lignes, la liste détaillée de ses activités de la matinée, presque minute par minute, où il accumule les détails insignifiants (nettoyage des toilettes, coupures de rasoir, messages téléphoniques, etc.) pour conclure avec un rêve dans lequel il aurait effectivement été infidèle<sup>27</sup>; ce qui, évidemment, a pour effet de faire monter la rage de la reine. La forme du récit d'événements survenus hors-scène survit donc, mais elle est souvent pervertie par le mensonge ou le fantasme; ainsi, même les formes les plus conventionnelles semblent se rapporter à l'imaginaire du personnage bien plus qu'à ses faits et gestes, dans une descente en spirale vers l'intériorité.

Cette descente se manifeste également dans l'utilisation fréquente de récits de rêves, puisque le rêve, échappatoire de l'inconscient, est aussi une façon de révéler l'intimité psychique du personnage. À une époque où les apparitions et les oracles sont démodés — à moins qu'ils ne prennent la forme de diseuses de bonne aventure, ce qui est plutôt rare, ou qu'ils soient l'effet d'une drogue hallucinogène — les rêves prennent le relais de l'annonce d'un futur inquiétant et trouble. Les exemples foisonnent, tant dans les pièces françaises que dans les pièces québécoises. Dans *Le Voyage du couronnement* de Michel Marc Bouchard, un chef de l'*underground* criminel de Montréal s'embarque sur un bateau pour l'Europe, après avoir tout

---

<sup>27</sup> Jean-Pierre Ronfard, *La Jeunesse du Roi Boiteux*, dans *Vie et Mort du Roi Boiteux*, tome 2, p. 70-71.

organisé pour se refaire une vie loin des poursuites judiciaires. Aux trois-quarts de la pièce, il raconte un rêve qu'il a eu la nuit précédente, dans une tirade de vingt-neuf lignes : dans ce rêve, le bateau coulait, et il était le seul survivant dans une épave remplie de cadavres inconnus<sup>28</sup>. Ce rêve, métaphore du destin du personnage, s'explique par le dénouement de la pièce, alors que le Caïd se retrouve seul, sans passeport valide, entouré de ses fils dont il a brisé la vie. Dans *Jonathan des années 30* de Jacques Lassalle, une entraîneuse raconte en vingt-deux lignes son rêve d'un homme qui, après avoir été tué, revenait sans être « vraiment le même<sup>29</sup> ». Arrive alors Bonneau-Bonnard, que Nana croit sorti tout droit de son rêve; et ce dernier vengera la mort de Jonathan, le *dandy* qui donne son nom à la pièce.

Lorsqu'il n'annonce pas directement des événements à venir, le récit de rêve peut participer à l'élaboration de la psyché d'un personnage. Dans *Demande de travail sur les nébuleuses*, Jovette Marchessault explore la difficulté de la communication entre les membres d'une famille. Dans la scène « III » du tableau intitulé « L'Homme que les femmes adorent », le Père, cet homme supposément adoré, raconte en vingt-neuf lignes (encore une fois entre vingt et trente lignes ininterrompues, ce qui prouve que la forme est bien préservée) le rêve dans lequel il a revu sa mère morte se moquant de lui : « Je me suis vu avec ses propres yeux : je n'étais plus qu'une affreuse et chétive carcasse. [...] Si tu savais comme j'avais honte de mon squelette d'âme [...]»<sup>30</sup>; cette vision lui permet un retour sur sa vie, sur l'inaccompli. Daniel Besnehard, dans *L'Ourse blanche*, offre une vision semblable : un des émigrés polonais se voit en rêve peu après son arrivée fictivement imminente à New York; voulant monter au ciel, il gravit péniblement des escaliers, puis se retrouve sur un toit, jette ses vêtements dans

<sup>28</sup> Michel Marc Bouchard, *Le Voyage du couronnement*, Ottawa, Leméac Éditeur, 1995, p. 95-96.

<sup>29</sup> Jacques Lassalle, *Jonathan des années 30*, Paris, Pierre Jean Oswald, 1974, p. 15.

<sup>30</sup> Jovette Marchessault, *Demande de travail sur les nébuleuses*, Ottawa, Leméac Éditeur, 1988, p. 32.

le vide, se prépare à sauter, mais est arrêté dans son geste par la pluie qui se met à tomber<sup>31</sup>. Ce rêve résume sa peur du nouveau, sa peur de la déception et, bien entendu, sa peur du vide à venir.

Parallèlement, dans *L'Enfance du Roi boiteux*, les personnages reçoivent la nouvelle de la mort du mari de Judith Roberge qui a été dévoré par des anthropophages en Amazonie<sup>32</sup>. Les détails de cette mort ne sont pas racontés à sa veuve qui se met à les imaginer. Le rêve comble donc le vide laissé par le manque d'information. Dans une tirade de trente-neuf lignes, elle raconte la cérémonie telle qu'elle lui apparaît en rêve: mais comme le choc émotif est trop profond, elle est elle-même mêlée aux événements, dans lesquels se croisent de surcroît plusieurs facettes de son existence. Judith Roberge sent déjà l'emprise de l'horreur s'abattre sur elle, la ronger de l'intérieur: c'est pourquoi elle ne cesse de supplier : « Réveille-toi. Réveille-toi, Judith<sup>33</sup> ». Mais l'inconscient finit par la gagner et le rêve, qui la poursuit même en état de veille, la mènera à la folie. Après tout, le risque est là puisque l'équilibre ne tient pas à grand-chose, comme le dira si bien Circé dans *Les Voyages du Roi boiteux* après avoir drogué tout l'équipage de Richard : « Mémoire, rêve, et même pensées, désirs éveillés, où est la différence?<sup>34</sup> ».

Le théâtre contemporain ne contient pas uniquement des exemples de récits de rêve à la forme et aux fonctions classiques. La pièce *Suzanne*, de Roland Fichet, en présente une variation : le personnage qui s'appelle simplement « La Dernière personne » est le premier à prendre la parole, et il vient de s'éveiller. Cependant, ce n'est pas tant son rêve qu'il raconte que l'ironie de son réveil au moment où il a

---

<sup>31</sup> Besnehard, *L'Ourse blanche*, p. 101.

<sup>32</sup> Jean-Pierre Ronfard, *L'Enfance du Roi Boiteux*, dans *Vie et Mort du Roi Boiteux*, tome 1, p. 132.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>34</sup> Ronfard, *Les Voyages du Roi Boiteux*, p. 187-188.

approché de ses lèvres une coupe de vin<sup>35</sup>. Dans la scène 3, même scénario : la Dernière personne a été réveillée par quelqu'un qui la montrait du doigt. Encore une fois, l'insistance n'est pas placée sur le contenu du rêve, mais sur l'ironie du sort : « Dangereux de se réjouir trop tôt le palais, on croit tenir un verre de vin et pfuitt! quelqu'un te montre du doigt<sup>36</sup> ». Pourtant, le personnage comprend la signification symbolique de son rêve, et surtout du moment de son réveil; il le dit lui-même :

Je vois quelque chose, je fixe ce quelque chose, je le regarde bien en face : je ne le vois plus. Si je regarde bien en face ce que je vois je ne le vois plus. [...] Voir quelque chose ou quelqu'un n'est pas donné à tout le monde; surtout dans ce pays où il y a beaucoup de brume. Apparition, disparition; apparition, disparition; apparition... disparition...<sup>37</sup>

Le rêve est donc pris ici au sens premier et littéral : il est l'illusion par excellence, celle qui, des abîmes de l'inconscient, peut venir troubler la conscience et leurrer sa victime. Mais il est aussi l'annonce du rôle de la Dernière Personne, en ce sens où ce personnage, mi-narrateur, mi-maître de cérémonie, est celui qui voit au-delà des apparences. Il se fait donc porte-parole de la lucidité qui fait défaut aux autres personnages, soumis, eux, à l'aveuglement de la passion.

Le recours au rêve, pour commode qu'il soit, n'en est pas moins artificiel; le fait que son utilisation soit demeurée à peu près la même depuis des siècles n'en rend les ficelles que plus visibles. C'est pourquoi, sans doute, certains auteurs choisissent de l'éviter. Jean-Claude Brisville, dans *Le Récital*, parue en 1970, faisait entrer le personnage d'Éva avec une longue tirade dans laquelle elle racontait, entre autres, un rêve : un ancien amant lui indiquait un endroit dans le jardin où un trésor était sans

---

<sup>35</sup> Roland Fichet, *Suzanne*, Paris, Éditions Théâtrales, 1993, p. 13.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 16.

doute enterré<sup>38</sup>; la fin de la pièce laissait entendre que c'était l'endroit où son fils avait enterré le corps d'un invité tué précédemment. Dans la seconde version de la pièce, parue en 1986 sous le titre *La Villa bleue*, la tirade a disparu, et le rêve avec elle. C'est qu'entre les deux versions, d'autres formes dramaturgiques ont émergé, témoignant du malaise des auteurs face aux procédés établis du théâtre. Paradoxalement, si le récit survit aussi bien dans la dramaturgie contemporaine, c'est qu'il est l'outil de prédilection du retour vers le passé .

### **b. Le Penchant pour le retour en arrière**

S'il ne fallait retenir qu'une seule tendance du théâtre contemporain, tant au Québec qu'en France, ce serait celle du retour en arrière. De fait, les notions d' « affaiblissement de l'intrigue », de « théâtre de parole », de « théâtre de la mémoire » témoignent toutes de la prépondérance du retour vers le passé, vers ce qui a échappé à la compréhension, au contrôle... à la fuite du temps. C'est sans doute là une différence fondamentale entre le théâtre contemporain et les mouvements qui l'ont précédé : le présent, celui de l'intrigue, celui de la représentation, n'est plus nécessairement aussi important que le passé. « Hier » a détrôné « aujourd'hui » puisqu'il lui donne toute sa raison d'être. « Aujourd'hui » n'est plus le moment crucial où, les circonstances ayant été soigneusement préparées, un incident majeur va se produire; dans le théâtre contemporain, l'incident s'est produit hier ou jadis, et le présent n'est souvent que le moment de son témoignage. Bernard Dort l'a dit : « L'imbrication du passé et du présent peut encore fonder plus explicitement l'action dramatique. Une des figures dramaturgiques majeures du théâtre occidental n'est-elle

---

<sup>38</sup> Jean-Claude Brisville, *Le Récital*, dans *Le Rôdeur. Nora. Le Récital*, [Paris], Éditions Gallimard/NRF, collection « Le Manteau d'Arlequin », 1970, p. 74.

pas celle du procès et du jugement?<sup>39</sup> ». Plus particulièrement, on pourrait dire que la dramaturgie contemporaine choisit le présent afin de poser sur le passé un regard d'enquêteur.

L'enquête est justement la forme de base de ce retour en arrière. Comme l'explique Stéphanie Nutting,

Sans doute le tribunal (et corollairement, la commission d'enquête) représente-t-il, de la façon la plus radicale, ce projet qui consiste à vouloir donner forme au désordre en opposant des témoignages incertains, déroutants, à la volonté juridique d'une reconstitution lucide et fondamentalement « vectorielle ». C'est la forme par excellence de la maîtrise des révélations successives.

Par ailleurs, il est aisé de voir, dans le modèle de l'enquête, un leitmotiv privilégié qui traverse la dramaturgie québécoise contemporaine.<sup>40</sup>

En effet, l'enquête, plus que la forme connexe du procès, est privilégiée par plusieurs auteurs afin de présenter la confession de personnages dont le passé, trop lourd, finit par éclater dans la parole. L'enquête peut prendre la forme d'une réunion de famille, lorsque des personnages tentent de résoudre entre eux les problèmes hérités du passé. Le règlement de comptes, entre les membres d'une famille ou à l'intérieur d'un couple, relève lui aussi d'une forme d'enquête, lorsque des êtres fouillent dans les recoins de leurs souvenirs pour justifier leurs actions présentes. Mais quelles que soient leurs différences, les deux formes tendent pareillement vers l'évocation du passé, et donc vers le récit.

Si l'enquête connaît une grande popularité, c'est qu'elle offre, dans la forme fixe, parfois statique mais certainement efficace qu'est l'interrogatoire, le cadre fictif le plus simple pour un retour vers le passé, indépendamment de ses résultats. Car la lumière tant convoitée n'est pas forcément faite, comme en témoigne Jean-Pierre Ryngaert :

<sup>39</sup> Dort, *La Représentation émancipée*, p. 46.

<sup>40</sup> Nutting, *op. cit.*, p. 950.

« Dans une toute autre veine, les œuvres fondées sur une enquête menée par un ou plusieurs personnages, fouillent le passé et les incertitudes de la mémoire pour qu'advienne une vérité provisoire et tremblotante<sup>41</sup> ». Néanmoins, la forme a fait ses preuves, et toute la popularité de la littérature policière est basée sur les revirements — ou « coups de théâtre » — qui doivent surprendre le lecteur bien que celui-ci attende et espère leur présence. Par ailleurs, la multiplication, aux États-Unis, des séries télévisées mi-policières mi-légales communément appelées *court-room dramas* montre bien la fortune du procédé narratif qu'est l'enquête.

Le théâtre contemporain n'a pas échappé à l'attrait du procédé pour structurer ses retours en arrière. Déjà, Marguerite Duras avait choisi la forme de l'interrogatoire dans *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, pièce inspirée du fait divers dont elle a tiré non pas deux mais bien trois œuvres. Il faut d'abord noter que ce n'est qu'à l'édition de la troisième version, en 1991, que Duras offre une sorte de résumé du crime véritable dont elle a tiré ses intrigues<sup>42</sup>. De ce fait divers naît une première pièce, en 1960, *Les Viaducs de la Seine et Oise*. Dans cette pièce, les deux membres du couple, appelés Claire et Marcel, sexagénaires sans enfants, sont complices dans le meurtre de la cousine de Claire, Marie-Thérèse Ragond, sourde et muette de naissance. La seconde version, romanesque, a pour titre *L'Amante anglaise*. Claire et Marcel sont devenus Claire et Pierre Lannes, la cousine se nomme Marie-Thérèse Bousquet, et le lieu du crime s'est déplacé à Viorme. Dans ce roman, le procès a déjà eu lieu : Pierre, qui ignorait tout, tâche de refaire sa vie, et Claire est sur le point d'être transférée dans une institution psychiatrique. Cette fois, il ne subsiste de l'action que l'enquête, une enquête à huis clos et en trois temps : un personnage sans nom interroge le

---

<sup>41</sup> Ryngaert, *op. cit.*, p. 94-95.

<sup>42</sup> En bref, Amélie Rabilloux, de Savigny-sur-Orge, mère de deux enfants, assassine son mari puis découpe le corps et l'expédie aux quatre coins de la France en jetant les morceaux dans des trains de marchandises.

propriétaire du bar où l'arrestation a eu lieu. Pierre Lannes et Claire « en vue d'un livre sur le crime qui vient d'être commis à Viome<sup>43</sup> ». Seul un enregistrement sur cassette permet au lecteur de connaître une partie des événements tels qu'ils se sont déroulés; tout le reste n'est que témoignages, et donc récits. À première vue, le roman apparaît comme une œuvre théâtrale à peine voilée, écrite dans une forme dialoguée. Il est donc un peu rapide de conclure que le personnage qui conduit cet interrogatoire ou cet *interview* soit, *ipso facto*, le « narrateur » du roman, comme le fait Jean-Pierre Sarrazac<sup>44</sup>. Bien que l'interrogateur tente d'orienter la conversation, il ne contrôle pas les réponses des autres, ce qui explique que la situation finisse par lui échapper. À la fin du roman, c'est Claire qui tente de prendre le contrôle de l'interrogatoire, et les rôles sont renversés : « Si je vous disais où est la tête, vous me parleriez encore? — *Non*. — Je vois que vous êtes découragé. — *Oui*. — Si j'avais réussi à vous dire pourquoi j'ai tué cette grosse femme sourde, vous me parleriez encore? — *Non, je ne crois pas*<sup>45</sup> ». Alors que l'interrogateur était à l'origine de la situation, c'est l'interrogée qui cherche maintenant à la susciter, à la faire durer, d'où l'appel final : « Moi à votre place, j'écouterais. Écoutez-moi<sup>46</sup> ».

Pour porter ce roman à la scène, il n'y avait que quelques changements à apporter : réduire la longueur en enlevant tout simplement l'*interview* du propriétaire de bar et donner un titre à l'interrogateur, qui devient donc « l'Interrogateur ». *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, créé dans les années 70 et publié en 1991, est un modèle de la forme interrogatoire : peu de tirades, assez de laconisme et d'ellipses pour créer un sentiment de suspense. Mais surtout, le caractère intime et informel de

<sup>43</sup> Marguerite Duras, *L'Amante anglaise*, [Paris], Gallimard, collection « Blanche », 1967, p. 69.

<sup>44</sup> Sarrazac écrit : « Dans le roman *L'Amante anglaise*, la narratrice s'interrogeait sur la possibilité d'écrire sur le crime de Claire Lannes » (*Théâtres intimes*, p. 158); de toute façon, il ne peut s'agir d'une narratrice puisque les accords des adjectifs et participes passés indiquent bien qu'il s'agit d'un homme.

<sup>45</sup> Duras, *op. cit.*, p. 193.

l'interrogatoire, étant donné que la plupart des faits sont déjà exposés, permet l'exploration de l'esprit criminel dans une forme qui rappelle la séance de psychanalyse. Ce ne sont pas les gestes de Claire que l'Interrogateur tente de mettre à nu, mais bien les rouages de son cerveau, les motifs ultimes qui l'ont conduite à poser de tels gestes. La pièce commence, en quelque sorte, là où le procès s'arrête, là où le criminel redevient un individu, alors qu'il redevient susceptible d'être compris du public; en ce sens, nous rejoignons Jean-Pierre Sarrazac lorsqu'il dit que « le public de *L'Amante anglaise* n'est pas convoqué pour juger une affaire criminelle instruite par l'Interrogateur, mais invité à être le spectateur attentif de l'intimité de Claire Lannes, la ci-devant criminelle, intimité dont l'Interrogateur serait l'accoucheur<sup>47</sup> ». Ce nouveau statut de l'Interrogateur comme extension et porte-parole du public explique sans doute que le renversement des rôles, à la fin de la pièce, soit plus poignant qu'à la fin du roman. Claire insiste encore davantage pour poursuivre l'interrogatoire, ce qui explique que sa dernière réplique soit à la fois plus appuyée et plus désespérée : de « Moi à votre place, j'écouterais. Écoutez-moi<sup>48</sup> », elle devient « Moi à votre place, j'écouterais. Écoutez-moi... je vous en supplie...<sup>49</sup> ».

La structure inspirée de l'interrogatoire connaît une très grande vogue dans le théâtre québécois des vingt dernières années. L'exemple le plus célèbre est sans doute *Being at Home with Claude* de René-Daniel Dubois. Cette pièce présente une intrigue qui n'est que pseudo-policrière : il s'agit de l'interrogatoire préliminaire, mais les faits sont connus. L'Inspecteur bombarde le jeune Yves de questions qui établissent la situation pour le spectateur. Puisque les faits sont clairs dès le début de la pièce, c'est le motif psychologique qui en constitue le véritable sujet. L'Inspecteur est un

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>47</sup> Sarrazac, *Théâtres intimes*, p. 158-159.

<sup>48</sup> Duras, *op. cit.*, p. 194.

personnage typé, peu caractérisé. Il est un « accoucheur », au sens où l'entend Sarrazac, et le travail est pénible; mais lorsqu'Yves « accouche », il le fait dans un récit de seize pages, interrompu par une seule réplique de l'Inspecteur. Au terme de sa confession, il avoue le mobile de son geste : il a tué par amour. Mais cette confession est flouée puisque le crime avait déjà été admis; le récit dramaturgique dépasse ici son modèle référentiel et l'action est sacrifiée au profit d'une étude humaine.

Dans la pièce *Le Faucon* de Marie Laberge, l'interrogatrice est chargée « [...] du dossier du dénommé Steve Mercier, 17 ans, accusé encore de rien, mais placé sous observation à la demande expresse du juge du Tribunal de la jeunesse<sup>50</sup> ». Comme le dit Laberge en didascalie : « Elle ne trimbale avec elle ni stylo, ni dossier, ni papier, ni sac à main. En fait, elle est à armes égales avec Steve<sup>51</sup> »; bien entendu, et même s'il s'agit de montrer qu'une relation de confiance pourrait s'établir à « armes égales », elle représente l'autorité, et donc le pouvoir. Son arme à lui est le silence. Malgré les efforts d'Aline et du père de Steve, le héros ne révélera jamais les motifs et les circonstances du meurtre de son beau-père. Il faudra que son demi-frère avoue qu'il est l'assassin pour que Steve fasse le récit des événements tels qu'ils se sont déroulés. Cependant, il reste vingt-cinq pages à la pièce après cet aveu, ce qui prouve que la procédure judiciaire n'est pas le véritable sujet de l'œuvre. Encore une fois, le côté policier de l'intrigue n'est qu'un prétexte : le passé immédiat est une porte d'accès vers le passé tout entier, celui qu'il faut sonder afin de comprendre les positions du protagoniste, son rapport à la vie, à l'amour, et à la famille. Il s'agit donc d'un processus de cicatrisation des relations affectives.

---

<sup>49</sup> Marguerite Duras, *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, [Paris], Gallimard, collection « L'Imaginaire », 1991, p. 109.

<sup>50</sup> Marie Laberge, *Le Faucon*, [Montréal], Les Éditions du Boréal, 1991, p. 35.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 20-21.

Il faut cependant noter que l'interrogatrice n'est pas policière, puisqu'il s'agit d'une ancienne religieuse. Marie Laberge a donc complètement renversé les paramètres du personnage confesseur. Rôle typiquement masculin, le confesseur existe dans deux registres spécifiques : la loi des hommes et la religion. En faisant de sa représentante du pouvoir non seulement une femme mais une femme défroquée, Laberge semble affirmer que les procédés légaux et spirituels établis par la société québécoise sont arrivés à une impasse; malheureusement, *Le Faucon*, dans ses méandres d'incommunicabilité, n'offre pas de solution véritable à cette impasse.

Une enquête peut également impliquer plusieurs « joueurs », donc présenter plusieurs versions d'un même événement. *Le Théâtre de l'Amante anglaise* de Duras relevait de ce type de pièce. La pièce *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* de Normand Chaurette est également construite sur ce modèle. Dans le cadre d'une « commission d'enquête sur l'échec d'une expédition scientifique au Cambodge<sup>52</sup> », les géologues ayant participé à l'expédition vont lire, à tour de rôle, leur rapport sur ledit échec, ainsi que sur les circonstances entourant la mort subite de leur chef, Toni van Saikin. Plus que de rapports, il s'agit de récits des événements survenus au Cambodge. La première partie de la pièce, intitulée « Le Nil bleu, le Mékong » comporte donc la lecture, quasi-ininterrompue, de quatre rapports, puis une période de questions menée par le président de la commission. Cette période de questions devient presque violente, puisqu'un des géologues s'écrie : « C'est un procès! Où l'on m'accuse!<sup>53</sup> ». Mais la première partie se termine sans qu'il n'y ait résolution; la seconde partie, « La Lagune Ébrié », est un long résumé des événements tels que perçus par la femme de Saikin, ainsi que de son passé avec ce dernier; et la troisième, « L'amour » est le récit de l'ingénieur appelé à la rescousse. La forme de

---

<sup>52</sup> Normand Chaurette, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, Ottawa, Les Éditions Leméac, 1986, p. 4.

l'interrogatoire disparaît donc progressivement pour faire place au témoignage simple et nu. Et si la cause du décès demeure ambiguë, six versions — et, par la même occasion, six récits — auront été présentées devant la commission et, bien entendu, devant le public. La narration est donc ici omniprésente, n'exigeant même plus la machine officielle de l'interrogatoire.

*Le Night Cap Bar* de Marie Laberge est également une pièce à versions multiples, mais où l'interrogatoire n'est que le niveau premier ou primaire, comme le dirait Genette<sup>53</sup>. Ce qui est présenté au public, c'est la reconstitution des événements selon la version donnée par chaque personnage lors de l'enquête précédant les accusations officielles. Seule la quatrième partie, qui se déroule après la fin de l'enquête, révèle la vérité sur les faits et l'identité de la coupable. Dans cette pièce, le « montrer » l'emporte donc sur le « raconter », mais il lui est soumis, puisque les versions présentées dépendent des témoignages recueillis. Laberge évite donc de passer par la forme fixe du huis clos, mais il n'est pas dit que cela soit plus efficace : puisque les personnages n'ont que les actions pour faire valoir leur point de vue, la pièce devient rapidement une simple intrigue policière de série noire, cousue de fil blanc, transparente de la mesquinerie et des coups bas inhérents à ce genre.

La forme de l'enquête, si elle a fait ses preuves, n'est donc pas sans pièges. Outre le maintien de l'intérêt ou du suspense, la fine frontière entre le surplus d'informations et des lacunes factuelles trop profondes est difficile à maintenir. Forme à la fois vilipendée et sans cesse revisitée, l'enquête perdure et se maintient. Ce qui surprend cependant, c'est la naïveté des personnages interrogateurs : de religieuse

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>54</sup> Gérard Genette avait d'abord choisi le terme « premier » pour désigner le niveau cadre dans lequel s'enchâssent les autres : « Nous appellerons désormais "récit premier" le niveau temporel de récit par rapport auquel une anachronie se définit comme telle » (Genette, *op. cit.*, p. 90). Il a ensuite remplacé le terme « premier » par « primaire » (Gérard Genette, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Poétique », 1983, p. 20).

charitable à inspecteurs endurcis, ils semblent tous tomber des nues lorsqu'ils se rendent compte que le crime, raison première de l'interrogatoire, n'est qu'une fenêtre vers tout un passé lourd de solitude, de désamour, d'abandon et de souffrance. Aucun interrogateur depuis *Le Théâtre de l'Amante anglaise* — sauf peut-être celui de Chaurette mais le propos demeure trop vague —, n'a tout simplement abandonné, n'a humblement admis qu'il ne comprenait pas, qu'il ne pouvait comprendre. C'est sans doute la clef du modèle durassien, celle que Marguerite Duras a mis trois versions à peaufiner, et celle que la plupart des dramaturges contemporains n'ont pas exploitée : en situant l'interrogatoire *après* le procès. Duras plaçait les personnages de sa pièce en aval des réponses. Il n'y avait dès lors ni coupable, ni motif à trouver, la pièce devenant une rencontre entre l'individu et son passé. Ce dépouillement est plus poignant que toutes les intrigues policières parce qu'il relève de ce que le comportement humain a parfois, justement, d'inexplicable.

Comme l'enquête est généralement l'étape préliminaire d'un procès, on pourrait s'attendre à ce que cette seconde forme soit, elle aussi, privilégiée par les auteurs contemporains. Mais la forme du procès officiel est nettement moins flexible que celle de l'enquête, puisqu'elle suppose la mise en œuvre, et donc la représentation, de toute une machine juridique, accompagnée d'un protocole qui risque d'alourdir le déroulement de l'intrigue. De fait, la forme du procès comme macro-structure de l'œuvre ne connaît pas au théâtre l'essor qu'elle connaît au cinéma, notamment dans le cinéma américain. Cependant, on trouve dans le théâtre contemporain, tant français que québécois, quelques instances de présentation de scènes de procès. La pièce *Vie et Mort de Pier Paolo Pasolini* de Michel Azama, par exemple, comporte au total treize scènes; là-dessus, trois scènes se déroulent au tribunal. En retraçant la biographie et

les opinions de Pasolini. Azama imagine certaines de ses apparitions devant la cour<sup>55</sup>. Aux trois scènes de tribunal, il faut ajouter la scène où un membre du Parti communiste italien fait le procès de Pasolini, en ayant encore une fois recours au jargon légal : « Pier Paolo Pasolini, tu connais les chefs d'accusation qui pèsent contre toi : est-ce que tu reconnais les faits?<sup>56</sup> ». Même si cette cour exerce un pouvoir moins étendu que celui de la cour criminelle, elle n'en est pas moins officielle et son jugement tout aussi irrévocable : « Monsieur Pasolini, pour cause d'indignité morale vous n'êtes plus membre du Parti<sup>57</sup> ». De surcroît, la pièce d'Azama s'ouvre sur une autre interrogation, celle de Giuseppe Pelosi, le meurtrier de Pasolini, contre qui la cour cherche à dresser des chefs d'accusation clairs. Cette première scène d'interrogatoire n'est qu'un prétexte pour établir à la fois la culpabilité et le caractère peu louable de Pelosi. Mais, en général, les autres scènes de tribunal participent d'une fonction qui n'est pas étrangère à la formule de l'enquête : elles offrent une tribune au personnage de Pier Paolo Pasolini, lui permettent de défendre — et d'exposer — ses œuvres et ses opinions. Toutefois, le topos du procès est moins efficace que l'enquête, pouvant au mieux servir de tribune, au pire ne servir qu'une intrigue policière, sans permettre la prolifération des récits portant non seulement sur un fait d'accusation, mais sur un passé global. Dès lors, il peut arriver que toute l'intrigue d'une pièce soit basée sur, justement, l'espoir d'éviter un procès, comme si la volonté des personnages rejoignait celle des dramaturges.

---

<sup>55</sup> La première inclut tout le rituel des « Jurez de dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité, dites je le jure » (p. 73) qui est repris p. 75 : « Jurez de dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité. Levez votre main droite et dites je le jure ». Il y est à noter que les deux formules ne sont pas tout à fait identiques, ce qui témoigne d'un certain manque de rigueur dans l'observation du protocole (Michel Azama, *Vie et Mort de Pier Paolo Pasolini*, dans *Le Sas, Bled [et] Vie et Mort de Pier Paolo Pasolini*, Paris, Éditions Théâtrales, 1993).

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 68.

La construction de la pièce *Le Passage de l'Indiana* de Normand Chaurette repose sur cet équilibre fragile : satisfaire les protagonistes en dehors des formalités sentencieuses des tribunaux : « Les faits parlent d'eux-mêmes, nous avons en main tous les éléments qu'il faut pour régler ce litige entre nous<sup>58</sup> ». La menace plane, constante, et huit allusions se rapporteront à un procès éventuel. Cette éventualité est si présente qu'elle contamine le registre des discussions, leur prêtant ses tournures et son protocole, même entre alliés : « À propos de votre second roman, reconnaissez-vous avoir emprunté des extraits, au moins un extrait substantiel, au dernier livre de Martina North?<sup>59</sup> ». Finalement, le problème sera résolu dans le privé : un dénouement un peu abracadabrant révèle la vengeance d'un amant rejeté et l'appartenance d'un jeune auteur à une secte dont il est le jouet. La cause judiciaire se transforme donc en fait divers, et la forme se résorbe d'elle-même sans proposer de véritable règlement.

Il devient apparent que la forme de l'enquête était déjà beaucoup plus riche que celle du procès, malgré sa nature foncièrement statique, puisqu'elle permettait un retour en arrière motivé par la pulsion du personnage sous la forme confessionnelle d'un récit. Si le procès gagne en suspense par l'anecdote judiciaire, il perd en profondeur dans l'exercice de son protocole. Cela explique sans doute pourquoi les auteurs contemporains s'efforceront de personnaliser la forme du procès en lui préférant la flexibilité d'un simple règlement de comptes.

L'intrigue de la pièce *Les Feluettes ou la Répétition d'un drame romantique* de Michel Marc Bouchard propose une réécriture intéressante de la forme judiciaire. Le procès a eu lieu, l'accusé a été jugé coupable, il a purgé sa peine. Un problème cependant : Simon clame son innocence, et croit connaître le vrai coupable. Comme il

---

<sup>58</sup> Normand Chaurette, *Le Passage de l'Indiana*, Arles, Leméac/Actes Sud, collection « Papiers », 1996, p. 15.

ne peut avoir recours au système judiciaire, il en invente un autre. Il invite son ennemi juré à venir le voir dans un théâtre, sous un faux prétexte. Celui-ci, devenu évêque, sera séquestré et assistera à un spectacle mis en scène par Simon qui retrace les événements qui ont mené à son incarcération. Ce projet est de longue haleine : « Pendant que j'étais en prison, je m'endormais chaque soir en rêvant du jour où tu me redirais mon nom à six pouces du nez<sup>60</sup> » : il est le produit de quarante ans de réflexion et de trois ans de préparation. Les enjeux sont viscéraux : « T'as peut-être oublié, mais moi, c'est inscrit dans ma tête, ma chair, mes tripes, dans mon cœur, dans mon âme...<sup>61</sup> ». Il ne s'agit pas d'un procès, quoi qu'en dise Monseigneur Bilodeau : « Comme j'ai l'impression de subir un procès, j'aimerais m'objecter<sup>62</sup> ». Simon sait qu'il détient son coupable, il cherche à comprendre ce qui s'est passé. Mais s'il veut obtenir un aveu, il veut surtout détruire la vie de l'homme qui a détruit la sienne. À la fin de la pièce, la pièce manquante est trouvée : Simon avait bien mis le feu au collège, mais c'est Bilodeau qui a laissé l'amant de Simon périr dans les flammes. Cependant, au-delà la responsabilité du crime, les véritables aveux sont ceux du motif : « Je voulais que tu penses à moi. De n'importe quelle manière, je voulais que tu penses à moi et je savais qu'en prison, tu ne cesserais de penser à moi. Et j'ai réussi. (*Temps.*) Je t'ai aimé au point de détruire jusqu'à ton âme<sup>63</sup> ». Mais Simon a réussi à son tour : l'évêque endosse son crime, réfutant sa position d'homme d'église<sup>64</sup>. Le règlement de comptes a donc servi sinon à réparer le passé, du moins à l'assumer.

*Les Feluettes* de Bouchard ont ceci d'exceptionnel qu'en actualisant le passé par la présentation de scènes jouées, la pièce maintient la *mimesis*, et ce grâce à la donnée

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>60</sup> Michel Marc Bouchard, *Les Feluettes ou la Répétition d'un drame romantique*. Canada, Leméac Éditeur, 1988, p. 20.

<sup>61</sup> *Loc. cit.*

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 124.

fictive initiale de la vengeance : si la vengeance a des assises dans le passé, elle se déroule en gestes concrets devant les yeux du spectateur. Néanmoins, plusieurs des pièces qui présentent des règlements de comptes n'offrent que bien peu à qui veut en résumer l'intrigue; l'action est souvent réduite à de longues conversations où chacun accuse, se défend, ou se confesse, parfois à tour de rôle, dans un présent qui semble suspendu au profit d'un passé à revisiter, pour ne pas dire à disséquer. En effet, plus le règlement de comptes devient intime, plus il tend vers la narration. Au Québec, le lieu de prédilection des règlements de comptes intimes est la famille. En effet, l'expression « famille dysfonctionnelle », calquée sur l'anglais, est devenue courante au Québec, résumant à elle seule à la fois l'éclatement de la cellule familiale et l'acharnement des individus à en conserver la cohésion, quel que soit le prix à payer. Reflet ou conséquence, la dramaturgie québécoise des dernières années foisonne de familles dont le dysfonctionnement est évident. Résultat : une pléiade de personnages qui accusent un ou plusieurs membres de leur famille des maux qui les affligent. Paralysés par un passé qui les accable, ils se voient dans l'incapacité de mener leur vie; l'intrigue les rejoint généralement au moment où ils provoquent une inquisition générale des travers familiaux. Dans la plupart des cas, il s'agit d'une réunion artificielle des différents membres du clan, qui peut être forcée par un cas de force majeure ou encore justifiée par un prétexte de prime abord valable mais qui a tôt fait de se volatiliser devant les intentions autrement plus intimes de son instigateur. Quel que soit l'angle adopté pour l'entrée en matière, la forme qui s'ensuit est généralement la même, présentant une thérapie de groupe à laquelle les principaux intéressés ne semblent pouvoir se soustraire.

La pièce *Oublier* de Marie Laberge, dont le titre est révélateur, offre un exemple flagrant de ce type de règlement de comptes collectif. La réunion de famille a pour

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 123.

prétexte de décider du sort de la mère, victime de la maladie d'Alzheimer, et de la plus jeune, victime d'amnésie. La thématique de la négation du passé est donc clairement établie. Entre les quatre sœurs, les accusations fusent de toutes parts. L'une dit : « Ça s'aurait-tu qu'on essaye de discuter sans faire le procès de toutes nos vies? Jusse essayer d'voir c'est quoi l'problème? Parce que moi, va falloir que j'y aille tantôt<sup>65</sup> »; une autre : « J'ai déjà subi un procès à soir, j'vas m'passer du tien, si ça t'fait rien<sup>66</sup> ». Mais comme l'oubli est bien entendu impossible, chacune aura son tour : Jacqueline, trois tirades de 78 lignes (p. 27-30), 48 lignes (p. 85-86) et 60 lignes respectivement (p. 100-103); Joanne, un monologue — le seul de la pièce — de 31 lignes (p. 114-115), plus une tirade de 41 lignes (p. 141-142) auxquelles s'ajoutent 22 lignes une page plus loin; Judith, une série de 4 blocs de 20, 14, 24 et 18 lignes respectivement (p. 107-109); et enfin Micheline, qui résume son désarroi en 29 (p. 51), 93 et 69 lignes (p. 119-125). Tout cela pour que la famille demeure aussi « dysfonctionnelle » qu'avant sa réunion.

La prémisse est semblable dans *Le printemps, monsieur Deslauriers* de René-Daniel Dubois : le jour de son anniversaire, un père coupe les vivres de ses enfants adultes mais toujours financièrement dépendants et leur annonce qu'il lui reste six mois à vivre. Comme dans *Oublier*, il ne se passe pas grand-chose dans cette pièce, mais les protagonistes s'accusent à tour de rôle et les tirades abondent : sur les dix personnages présents, la moitié auront des tirades: le personnage le plus marginal en a trois, et c'est au père que revient le récit final. Dubois a cherché de nouveaux procédés pour alléger le poids narratif de sa pièce — nous y reviendrons —, mais il n'en demeure pas moins qu'elle ne contient en somme qu'une tentative de rattrapage du temps perdu. C'est aussi sa morale ultime : « La prochaine fois, quant' quequ'un

---

<sup>65</sup> Marie Laberge, *Oublier*, [Montréal], Les Éditions du Boréal, 1993, p. 34.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 114.

voudra vous embarquer dans son rêve ou ben s'servir de vous aut' comme excuse, prenez au moins 'a peine d'y d'mander de quoi y s'agit avant d'dire oui<sup>67</sup> ». Dans ce type de retour en arrière où chacun se bat pour se faire entendre, l'intrigue s'amenuise pour faire place à une forme dont on pourrait aisément se moquer en disant « à chacun son mal, à chacun sa tirade ». Le procès, même privé, ne peut souffrir trop d'accusés ou trop d'accusateurs. Il devient évident que la portée du règlement de comptes se désagrège lorsqu'elle se concrétise en une pléthore d'accusations et de défenses, et gagnerait à être ciblée davantage. C'est ce qu'ont fait les auteurs français : en effet, là où les auteurs québécois pèchent parfois par l'excès, leurs homologues français choisissent bien souvent d'épurer la forme du règlement de comptes pour en faire un combat singulier.

Marguerite Duras a également exploré le règlement de comptes à deux, ce qui n'est pas étonnant puisque ce dernier renvoie directement à l'interrogatoire, à cette différence près : il est à double sens. En effet, dans l'examen d'une relation, il n'y a plus d'enquêteur, et pourtant il y en a deux, puisque deux individus tentent de retracer les circonstances qui ont vu la naissance, l'existence, puis la déchéance d'une troisième entité, qui s'appelait couple et qui s'est dissoute dans le temps. Le divorce est le règlement de compte le plus intime, et donne lieu, chez Duras, à un théâtre que Jean-Pierre Ryngaert présente en ces termes :

Par l'évocation de fragments du passé, les personnages œuvrent à la reconstitution d'événements qu'ils ont vécus autrefois. Le présent, neutre ou presque, est le lieu ductile où se déroule l'anamnèse: il prend toutes les couleurs du passé et au besoin du futur, sur la simple décision des personnages qui convoquent comme ils le veulent, même si c'est au prix de la douleur, les souvenirs du passé.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> René-Daniel Dubois, *Le Printemps, monsieur Deslauriers*, Montréal, Guérin Littérature, collection « Tragédies et Quêtes », 1987, p. 122.

<sup>68</sup> Ryngaert, *op. cit.*, p. 97.

L'aspect cérémoniel du règlement de comptes à deux n'influence pas sa structure de base, qui demeure la conversation. C'est donc dire que l'intrigue est réduite à sa plus petite modalité : la pièce est tout entière soumise au passé, et donc, par extension, au récit, aussi elliptique soit-il par moments. Pourtant, le resserrement qui s'opère en ciblant le retour en arrière sur une relation unique et à double sens vient enrichir les pièces qui s'y prêtent d'une intensité trop rapidement éparpillée dans le règlement de comptes à plusieurs. Le partage des répliques se fait aussi plus aisément, puisque les personnages n'ont aucun besoin de s'arracher la parole, et le caractère exceptionnel de leur rencontre accorde au dramaturge une grande liberté dans le rythme de l'échange.

Le frère et la sœur d'*Agatha* se retrouvent une dernière fois, alors qu'elle s'apprête à partir. Les quinze premières pages de la pièce ne sont que la constatation douloureuse de ce départ annoncé. Puis le présent s'enfle du passé et de ses souvenirs. Comme le dit Ryngaert : « Tous les discours convergent obstinément vers la tâche écrasante, douloureuse et pourtant jouissive qui consiste à recréer les contours du passé. Les événements sont pourtant moins racontés que retrouvés, et avec eux la subtilité des sensations anciennes<sup>69</sup> ». En effet, en sondant leur mémoire commune, les protagonistes revivent en quelque sorte l'histoire de leur amour incestueux. Mais cet amour, qu'ils savent impossible, les poursuivra même dans la fuite; la pièce ne se termine donc pas sur un adieu, mais sur une didascalie qui se lit : « *Silence. Les yeux sont fermés. Ils sont dans une raideur effrayante*<sup>70</sup> ».

Le passé demeure ici encore trop lourd pour être oblitéré par un présent démuné devant « la force si terrible de cet amour<sup>71</sup> ». Les personnages de *La Musica deuxième* auront plus de chance : au terme de leur discussion, il lui dira : « Va<sup>72</sup> » et

---

<sup>69</sup> *Loc. cit.*

<sup>70</sup> Marguerite Duras, *Agatha*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, p. 67.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>72</sup> Marguerite Duras, *La Musica deuxième*, [Paris], Gallimard, collection « NRF », 1985, p. 93.

elle partira. Pourtant, la situation de base était à peu près la même, et le déroulement fort semblable : un couple se revoit une dernière fois pour que soit prononcé leur divorce. Mais comme c'était le cas dans *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, la véritable conversation a lieu après que la machine officielle ait fait son œuvre.

Il va de soi que Marguerite Duras, en créant le modèle, en a aussi en quelque sorte signé l'exclusivité : peu se sont risqués à écrire la dernière nuit d'un couple, sans interruption aucune et sans l'intervention d'une tierce partie (la compagne de Michel Nollet en présence téléphonique mise à part) depuis qu'elle en a si rigoureusement défini les paramètres. Cependant, la forme est récupérable dans tous les autres domaines des relations humaines. Dans *Diktat*, d'Enzo Cormann, un homme séquestre son demi-frère qu'il n'avait pas vu depuis vingt-cinq ans. Son geste se veut politique, celui « d'un homme dont on a confisqué la terre et la mémoire<sup>73</sup> ». Mais il apparaît vite que cette mémoire est plus vivante que jamais, et que les comptes qu'il doit régler sont aussi privés que publics. Vers la fin de la pièce, il dit enfin : « Voilà quarante-huit heures que tu t'acharnes à me ramener à la raison, sans qu'à aucun moment tu n'aies paru blessé de mes blessures<sup>74</sup> ». Au fil de ses récits il a exposé sa souffrance, sa rancune envers ce frère déserteur de la famille et de la race: ce dernier a lui aussi vu reparaître les spectres qu'il croyait avoir réduits au silence. Ce retour sur le passé finit par créer chez les deux frères le rêve de « repartir à zéro<sup>75</sup> », rêve auquel la mort met un terme prématuré.

Éric-Emmanuel Schmitt a lui aussi exploré la forme du règlement de comptes en duo dans sa pièce *Variations énigmatiques*. Le prétexte est une entrevue entre un homme qui se dit journaliste et un lauréat du prix Nobel de littérature. Puisque les deux hommes sont étrangers et que le prétexte de l'entrevue doit tenir au moins le

---

<sup>73</sup> Enzo Cormann, *Diktat*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, p. 23.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 65.

temps d'établir une certaine confiance, la pièce prend d'abord des allures de discussion philosophique, à l'instar de la pièce *Le Visiteur*, également de Schmitt, ou encore de certaines pièces de Jean-Claude Brisville. Les enjeux semblent plus abstraits, ou pour le moins impersonnels. Mais bien vite, les protagonistes de *Variations énigmatiques* en viennent à admettre que le registre sonne faux: le fait que le magnétophone du soi-disant journaliste ne fonctionne pas vient le confirmer. Le combat est alors engagé. Les deux hommes se mesurent, et c'est à qui craquera le premier. Les choses se corseront et basculeront dans l'intime lorsque Znorko apprendra que la femme qu'il aime à distance depuis plus de dix ans est la femme de Larsen. Mais Schmitt ménage ses effets et dose les révélations, qui ont chacune pour conséquence une percée plus profonde encore dans le passé et dans l'intimité des deux hommes. D'abord, chacun d'entre eux doit expliquer à l'autre la nature de sa relation avec Hélène, et donc faire le récit de la part manquante d'une vie dédoublée. Suit la révélation de la mort d'Hélène, ce qui mène au récit des circonstances de son décès de la part de l'un et à l'explication de son silence de la part de l'autre. Enfin, dans un coup de théâtre, le lecteur apprend qu'Hélène est morte depuis des années et que c'est Larsen qui signe les lettres enflammées destinées à Znorko. Cette dernière révélation est bien entendu une confession, qui convainc l'autre de confesser à son tour les véritables motifs qui l'ont poussé à publier cette correspondance intime... autant de récits comme autant de balles échangées. Schmitt est ici le plus optimiste des auteurs cités, car non seulement sa forme conjugue-t-elle admirablement passé et présent dans l'adaptation d'une forme foncièrement narrative, mais la destruction inhérente au règlement de comptes devient la pierre de touche d'une réconciliation. Il y aura donc

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 82.

renaissance d'une Hélène aux traits d'Erik Larsen et à qui Znorko déclare pudiquement : « Je... je vous écrirai<sup>76</sup> ».

Il faut signaler au passage que si la forme du duel des mémoires a fait plus de vagues en France, elle n'est pas étrangère à la production québécoise. Michel Tremblay en offre un exemple typique dans la pièce *Les Anciennes odeurs*, où un homme dont le père est sur le point de mourir rend visite à un ancien amant. Mais la forme ne varie guère; d'ailleurs, la réconciliation amoureuse n'est pas envisagée, mais la séparation totale non plus. Tout ce qui demeure entre eux, c'est une sorte de tendresse nostalgique : « J'me nourris de mes anciennes odeurs pis de mes anciennes passions parce qu'aujourd'hui tout c'que j'ressens c'est des affolements pis des frissons passagers<sup>77</sup> ». Il y a bien peu d'enjeux dans cette pièce, ce qui explique sans doute qu'elle soit circulaire. Après avoir revisité certains moments clés de leur existence en une demi-douzaine de tirades bien étoffées, les protagonistes se disent : « Ça sert à rien de discuter jusqu'à demain matin, on règlera rien, c'est ben ça qui est plate<sup>78</sup> ». Cette circularité est soulignée par la reprise de la première réplique de la pièce : avant l'arrivée de Luc, le personnage de Jean-Marc était seul à corriger des copies et se disait « Deux fautes rien que dans le titre... Franchement!<sup>79</sup> »... il se fera exactement la même réflexion une fois la visite imprévue terminée.

La forme du règlement de comptes, elle-même dérivée de l'enquête et du procès, est donc symptomatique d'une propension au retour en arrière qui marque significativement la production dramaturgique des vingt dernières années, autant au Québec qu'en France. La mémoire y occupe une place sans précédent, allant même jusqu'à réduire l'intrigue à un minimum, pour ne pas dire à un prétexte. Cette modalité

<sup>76</sup> Éric-Emmanuel Schmitt, *Variations énigmatiques*, Paris, Éditions Albin Michel, 1996, p. 135.

<sup>77</sup> Michel Tremblay, *Les Anciennes Odeurs*, dans *Théâtre I*, Arles, Leméac Éditeur/Actes Sud, 1991, p. 338.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 336.

narrative impose à son tour des changements profonds dans la nature même de l'acte théâtral, puisqu'elle opère un renversement des bases aristotéliennes du théâtre. La propension vers le passé, qu'elle se manifeste dans une forme relativement statique comme celle de l'enquête ou encore dans un règlement de comptes, s'inscrit donc dans une interrogation collective des bases canoniques théâtrales, qui se poursuit dans l'éclatement du rapport entre l'intrigue et la temporalité.

### **c. L'Éclatement des niveaux spatio-temporels**

Il a été souligné à maintes reprises que, depuis Brecht, la discontinuité s'est installée dans l'intrigue. La scène peut maintenant promener le spectateur d'un endroit à l'autre, d'une temporalité à l'autre — voire d'un univers discursif à un autre — sans nécessairement faire cas de ces changements spatio-temporels. Il en résulte un formidable éclatement des structures qui se manifeste souvent en une prolifération des niveaux narratifs, alors que souvenirs, récits, *flashbacks* et intrigue au présent se disputent la scène. Dans certaines pièces, les lieux et les temps de l'intrigue créent un va-et-vient entre plusieurs niveaux de passé et un niveau premier au présent, ce qui a pour effet de maintenir la distinction entre les différents niveaux. Cette distinction s'amenuise lorsque les niveaux sont entremêlés, et que les temps s'imbriquent les uns dans les autres. Mais dans certains cas, la confusion spatio-temporelle est telle qu'elle résulte en une sorte de flottement, où il est difficile d'établir des paramètres précis. La multiplication des niveaux, comme leur imbrication, relève donc d'une révision globale de la notion d'intrigue, révision qui fait place à une dramaturgie que d'aucuns ont nommée « trouée », c'est-à-dire qui ne propose plus de liens évidents entre ses diverses parties. Jean-Pierre Sarrazac expose ce procédé lorsqu'il souligne que

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 311.

La découpe en tableaux, le titrage sont des gestes esthétiques déterminants qui contribuent à *l'espacement* du texte dramatique. Incorporation du blanc, du vide, du manque à l'architecture du drame. Alors que la scène ou l'acte se présentaient comme les parties inamovibles d'une totalité organique, le tableau est doté d'une autonomie structurelle. Alors qu'une scène n'existait qu'en fonction de la suivante, par rapport à laquelle elle n'avait valeur que d'approche et de préparation, le tableau possède une valeur en soi.<sup>80</sup>

Sarrazac précise que le terme « tableau » n'indique aucunement une nouvelle réglementation de la découpe dramaturgique, ou un nouveau modèle: les variantes sont trop nombreuses et les auteurs trop rébarbatifs à la normalisation :

À l'intérieur de ce processus, le terme de « tableau » doit évidemment être entendu de façon générique. Il recouvre une pluralité de découpes : tableau *stricto sensu*, mais aussi « séquences », « morceaux », « mouvements », voire « journées » reprises de la Comedia espagnole, etc., sans oublier toutes ces découpes essentielles qui ne reçoivent pas de nom, qui restent implicites, mais qui, d'ellipses en interruptions et ruptures, rendent la surface d'un drame moderne aussi fracturée que la Mer de glace.<sup>81</sup>

À un pôle de cette tendance vers le découpage se trouvent des pièces qui rassemblent des tableaux dont le lien unificateur réside soit dans une variation sur un thème vaguement commun, soit dans le fait qu'ils soient montés ou édités ensemble. Cette tendance est particulière à la France: le Québec n'a pas adhéré à cette réfutation en bloc de l'histoire. L'exemple le plus probant est celui des pièces *Drames brefs (1)* et *Drames brefs (2)* de Philippe Minyana. Chacune de ces pièces est une œuvre complète, un recueil de petits drames destiné à être présenté comme un tout. La première pièce, parue en 1995, s'ouvre sur un prologue, suivi de cinq drames brefs eux-mêmes sous-divisés en tableaux allant jusqu'au nombre de onze pour le drame quatre; s'ensuit un « Insert », défini par l'auteur comme une « Image filmée », mais qui semble compter quatre séquences distinctes: puis le drame six, en six tableaux.

---

<sup>80</sup> Sarrazac, *L'Avenir du drame*, p. 59.

conclut la pièce. Dans chacun de ces tableaux, le prologue mis à part puisqu'il s'agit presque d'une pantomime, il n'y a que peu d'action : des personnages se souviennent, se racontent, lisent des textes. Le second *Drames brefs*, paru en 1997, n'offre pas de prologue; la pièce s'ouvre sur six premiers drames, et c'est le second qui compte le plus de tableaux, soit six. Mais alors que les drames de la première pièce n'étaient que numérotés, ceux de la seconde portent tous un titre. De « L'ami » et « C'est ainsi », titres plutôt neutres, l'auteur passe à « L'Intervieweuse », « Deuil », « Regrets », et « L'Heure du loup », titres qui affichent clairement le ton confessionnel des différents drames. Après ces six premiers drames, un encart, une parenthèse : « Philoctète », tableau dont le titre lui-même est, justement, mis entre parenthèses, et se présente sous la forme d'un monologue de deux pages typographié exclusivement en majuscules et sans ponctuation, se concluant sur « J'AI PERDU MA MÉMOIRE JE SUIS SANS MÉMOIRE JE NE SAIS QUE CE QUE J'AI DIT AU-DELÀ JE NE SAIS PLUS<sup>82</sup> ». Après « Philoctète », la pièce se poursuit avec le drame « L'infirme », où la mémoire se dissout davantage, et se termine avec « Simagrées », qui offre un pendant à la quasi-pantomime présentée dans le prologue de la pièce précédente.

Les pièces *Drames brefs (1)* et *Drames brefs (2)* consistent donc en un agencement sériel d'unités d'intrigue, souvent dénuées de tout référent réaliste, où la parole du présent fait vivre le passé, aussi nébuleux soit-il. Entre ses unités d'intrigue, peu de liens, sinon l'épuisement lié à la perte de la mémoire. Comme le dit Noëlle Renaude en préface :

Ils la recomposent tant bien que mal, cette mémoire malade, petit bout par petit bout, suçants ces instants fatidiques où l'existence pour eux chancela,

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>82</sup> Philippe Minyana, *Drames brefs (2)*, Paris, Éditions Théâtrales, 1997, p. 52.

comme on suce une amère pastille destinée à nous soulager de nos maux, et se forgent ainsi une formidable archéologie personnelle.<sup>83</sup>

Mais du point de vue de la structure, aucune filiation inhérente : il n'y a aucun référent spatio-temporel, aucune loi interne de construction. Ces deux pièces sont des montages que seule la parole peut parvenir à sceller en un tout, jusqu'à ce qu'elle s'éteigne, comme d'elle-même.

Il n'est pas étonnant que Noëlle Renaude ait signé les préfaces de ces pièces, puisqu'elle avait elle-même exploré cette forme dans *Divertissements touristiques* au début des années 1990. Sur les cinq segments réunis ici, le second est un collage de deux monologues et le dernier est un monologue qui ne semble attribué à aucun personnage. Ici encore point de loi interne, seule une thématique, celle du voyage... et plusieurs récits. Philippe Minyana, pour sa part, avait déjà écrit une pièce intitulée *Chambres* au milieu des années 1980, dans laquelle six personnages prenaient tour à tour la parole, en autant de monologues et autant de tableaux. Ici encore, rien n'unit ces personnages si ce n'est leur volonté de se dire; les monologues sont des morceaux, au sens musical du terme, que Jean-Pierre Ryngaert qualifie de « récits de vie<sup>84</sup> ».

Ce type de découpage en segments isolés et isolables, nous l'avons dit, est propre à la France. Le Québec ne s'y est pas attardé... en tous cas, pas dans les vingt dernières années. Pourtant, dans les années soixante-dix, lorsque les femmes ont pris la parole sur scène, elles l'ont souvent fait par le biais du monologue. La pièce *La Nef*

<sup>83</sup> Noëlle Renaude, « Préface », dans *ibid.*, p. 8.

<sup>84</sup> « Dans *Chambres* (1986, *Théâtrales*, 1988), Philippe Minyana enchaîne six monologues de six personnages différents, cinq femmes et un homme, chacun dans une chambre de la région de Sichaux. Ils n'ont rien en commun du point de vue du récit, mais ils cherchent tous, par la parole, à retrouver à quel moment ils ont perdu pied. Cette fois, l'effet de montage est réduit à sa plus simple expression puisqu'il s'agit simplement de l'accumulation de six récits de vie, de six destins avec un dénominateur commun, la solitude traduite ici dans l'isolement d'une chambre. L'effet d'accumulation annule la dimension d'exception du monologue psychologique et réintroduit un cadre social à ces destins croisés » (Ryngaert, *op. cit.*, p. 76). Si Ryngaert voit ici un croisement de destins, il ne faut cependant pas croire à une interaction entre les personnages, mais plutôt entendre cette expression comme la réunion, par la plume de l'auteur, de destins semblables.

*des sorcières*, création collective présentée en 1976, est construite exactement comme la pièce *Chambres* de Minyana, et ce jusqu'au nombre de personnages : six personnages, autant de monologues. La seule différence est que deux de ces monologues sont en deux parties, ce qui a pour résultat de donner une pièce en huit tableaux. Mais la structure demeure essentiellement la même, et l'effet aussi : nul lien entre les tableaux (signés par sept auteurs), sinon le besoin de se dire. Seulement, comme le signale Lori Saint-Martin dans son introduction à la pièce, « sa forme, celle du monologue, est toutefois jugée inefficace, pour des motifs d'ordre esthétique et politique<sup>85</sup> ». Les auteurs défendaient pourtant leur choix au nom de la solitude des femmes et de l'isolement forcé par une société trop fortement masculine<sup>86</sup>. Dix ans plus tard, en France, Minyana offre la même forme aux « défavorisés, aux oubliés, aux banals anonymes qui, n'osant pas ou n'ayant pas le temps de se demander pourquoi ils ont été mis sur la terre, cultivent l'introspection objective et le déballage diabolique<sup>87</sup> », et la pièce est citée comme exemple de révolution formelle.

Il est également étonnant de constater que ces types de pièces en segments détachés viennent après certaines pièces des années 80 où, en France, les monologues de deux personnages étaient superposés. Jean-Pierre Sarrazac mentionne la pièce *Doublages*, de Jean-Pierre Wenzel, parue en 1981, qu'il définit comme un « polylogue », terme qui paraît un peu ambigu puisque les pièces à deux voix mériteraient d'être classées séparément, à notre avis, des pièces où une multitude de voix se superposent. Sarrazac résume ainsi la pièce :

Telle est justement la gageure que tient la dernière pièce de Jean-Paul Wenzel, très congrûment intitulée *Doublages*, en instaurant un double polylogue au

---

<sup>85</sup> Lori Saint-Martin, « Introduction », dans Collectif, *La Nef des sorcières*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, collection « Typo », 1992, p. 27.

<sup>86</sup> Nicole Brossard et France Théoret, « Préface », dans *ibid.*, p. 9.

<sup>87</sup> Noëlle Renaude, « Préface », dans Philippe Minyana, *Chambres, Inventaires [et] André*, tome 1, Éditions Théâtrales, 1993, p. 8.

coeur même d'une dramaturgie de la quotidienneté. Dans un espace-racontoir qui se résume à « une étendue de glace », c'est-à-dire dans une pure *situation de langage* désencombrée de toute interaction entre les personnages, les monologues de deux femmes [...] s'entrecroisent, s'enchevêtrent, se répondent, se commentent mutuellement, se frottent l'un sur l'autre sans jamais se résoudre en un dialogue conventionnel.<sup>88</sup>

Sarrazac s'est évidemment inspiré de la didascalie initiale de Wenzel, et avec raison, puisqu'elle mérite qu'on s'y attarde. La description du lieu scénique se fait ainsi : « Sur une étendue de glace, avec au fond la silhouette d'un pic enneigé, deux femmes, deux âges<sup>89</sup> ». D'emblée, cette suggestion de décor montre bien le refus d'un univers réaliste, puisqu'elle est de celles que les scénographes peuvent aisément ignorer : une scène vide ferait aussi bien l'affaire, comme tout autre lieu à correspondance plus symbolique que référentielle. « Peut-être une mère et sa fille: oui, une mère et sa fille<sup>90</sup> »; cette hésitation de l'auteur annonce déjà le bris de toute relation explicite entre les personnages, ce qui se confirme dès les mots suivants : « Elles parlent. Elles ne se parlent pas. Elles racontent : l'une, une succession de souvenirs, de détails infimes de sa vie ; l'autre, sa longue déambulation au cours d'une nuit, après un abandon ». Encore une fois, le récit et la mémoire sont au centre de la pièce. Ensuite, l'auteur explique l'imbrication des monologues et son influence sur les relations entre les voix, puisque celles-ci sont seules à interagir : « Aucun lien apparent entre ces deux "histoires". Pourtant le frôlement, l'interférence, les croisements de leurs récits créent une relation, un dialogue, un troisième temps, celui de la représentation ». Ainsi, c'est au récit que revient le rôle d'établir les rapports entre un espace qui n'est là que pour accueillir la parole et une temporalité qui est celle de l'énonciation de cette parole. Le reste est jeu musical: et si on voulait

<sup>88</sup> Sarrazac, *L'Avenir du drame*, p. 134-135.

<sup>89</sup> Jean-Paul Wenzel, *Doublages*, Paris Éditions Albin Michel, collection « Théâtre », 1981, p. 59.

absolument créer un « polylogue », on pourrait respecter la volonté de l'auteur et faire intervenir la voix des instruments : « Pour accentuer le choc de ces deux " monologues ", deux musiciens sur scène (violoncelle ou contrebasse et saxophone) soulignent, contredisent ces voix perdues dans l'attente ».

Le fait de placer le terme « monologue » entre guillemets est significatif. Outre la discorde qui oppose les théoriciens du théâtre sur le classement des monologues, soliloques et autres types de séquences où un personnage semble se parler seul, se sachant entendu ou non, etc., les voix superposées, de par leur effet musical évident, créent un nouveau problème de nomenclature, auquel nous tâcherons plus tard de proposer une solution. Pour le moment, contentons-nous de signaler que ce type de structure à deux voix contribue à la destruction des référents spatio-temporels et que le monologue n'est pas étranger à cette destruction, comme le souligne Sarrazac :

Le soliloque théâtral arrache l'écriture du quotidien à l'équivoque naturaliste. Confrontée à la nécessité d'un exode hors des frontières de la traditionnelle relation intersubjective, la dramaturgie contemporaine trouve, avec le polylogue, une ligne de fuite et de renouvellement au bout de laquelle l'univers objectif et l'univers subjectif pourront sceller une nouvelle alliance.<sup>91</sup>

Sarrazac a d'ailleurs lui-même signé une pièce où deux monologues se répondent, *Les Inséparables*, créée en 1987 à la radio, qui présente les monologues de deux hommes vivant dans un même édifice mais séparés par un mur mitoyen. Comme le dit Jean-Pierre Ryngaert,

[...] Jean-Pierre Sarrazac croise en échos serrés dans *Les Inséparables* (Théâtrales, 1989) deux monologues, celui du « Vieil homme dans la cuisine » et celui du « Vieil homme dans la chambre », qui alternent et se répondent comme par accident grâce à l'effet de montage.<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> *Loc. cit.*

<sup>91</sup> Sarrazac, *L'Avenir du drame*, p. 135.

<sup>92</sup> Ryngaert, *op. cit.*, p. 75.

Cependant, Sarrazac n'a pas tenu la même gageure que Wenzel, faisant intervenir une jeune femme qui établira une interaction classique, dialoguée avec le Vieil homme dans la cuisine. Il n'est toutefois pas certain qu'on puisse parler ici véritablement de polylogue : si trois voix sont parfois en jeu, le contrepoint ne s'établit pas entre les trois voix; le monologue de l'un répond plutôt au dialogue passager des deux autres, et la musicalité en duo est donc maintenue.

Le modèle des structures qui imbriquent deux monologues autonomes, séparés dans le temps et dans l'espace mais unis en une musicalité vocale, semble avoir été plus populaire en France qu'au Québec, bien que certains dramaturges l'aient abordé, comme Elizabeth Bourget dans *Appelle-moi*, parue en 1996. Mais surtout, on en trouve encore une fois un exemple québécois dans les années 1970. Michel Tremblay signe en 1976 une pièce intitulée *Damnée Manon, sacrée Sandra* dans laquelle deux monologues sont juxtaposés. Les deux personnages étaient alors séparés physiquement, selon les indications de l'auteur, dans des lieux à la fois réalistes et symboliques : « Dans sa cuisine complètement blanche, Manon, une dévote tout vêtue de noir, se berce. Dans sa loge complètement noire, Sandra, un travesti tout vêtu de blanc, se fait les ongles<sup>93</sup> ». S'il n'est pas clair pour le spectateur que ces deux personnages sont des *alter ego*, Tremblay l'explique clairement à la fin de la pièce. Sinon, la structure reste identique à celles de *Doublages* ou des *Inséparables*.

Il faut dire que Tremblay est un grand amateur de l'imbrication. Outre le fait que l'ensemble de son œuvre soit construit sur un entrelacement de personnages qui forment un univers fort complexe, Tremblay privilégie les structures où plusieurs niveaux se côtoient. Parfois, il s'agit de deux niveaux parallèles, comme c'est le cas dans *Marcel poursuivi par les chiens*. Le décor proposé dans la didascalie initiale

---

<sup>93</sup> Michel Tremblay, *Damnée Manon, Sacrée Sandra*, dans *op. cit.*, p. 287.

rompt encore une fois avec l'esthétique réaliste : « L'action se déroule sur un plateau nu devant un immense ciel<sup>94</sup> ». Pourtant, la nudité de la scène n'entrave en rien la division en deux lieux distincts, indiquée d'emblée par la double liste des personnages : Rose, Violette, Mauve et Florence sont mortes, elles tricotent telles les Parques et veillent sur Thérèse et Marcel, qui appartiennent au monde des vivants. Vers la fin de la pièce, la frontière entre les deux mondes devient presque invisible pour Marcel, qui semble interagir avec ses ancêtres disparues. Mais surtout, l'argument de la pièce est prétexte à de nombreux récits : Marcel a été témoin d'un meurtre, il a fui, il cherche refuge auprès de sa sœur et lui raconte ce qu'il a vu, ce qui dirige les propos des personnages vers le souvenir. Même formule dans la pièce *La Maison suspendue* : dans le chalet familial, trois générations couvrant presque un siècle entier règlent leurs comptes en parallèle, se confessent et passent en revue leurs rêves perdus. Cette fois, cependant, les univers restent distincts.

Il semble que ce soit là, d'ailleurs, la grande décision à prendre pour la plupart des dramaturges qui offrent des juxtapositions de niveaux spatio-temporels : créer une interaction entre personnages, ou limiter l'interaction à celle, polyphonique, des voix. Certains choisissent de régler cette dichotomie en allouant à chaque personnage un espace-temps propre, en dehors de l'intrigue, où seule la parole existe. Les personnages ont alors une plate-forme pour s'exprimer, hors des contraintes de tout réalisme. Cette tendance forme un véritable croisement des dramaturgies québécoise et française, car elle leur est commune. En France, on peut prendre en exemple la pièce *Diktat* d'Enzo Cormann, où chacun des deux protagonistes prend la parole pour se raconter sans que ces monologues n'affectent le déroulement de l'action. Au Québec, c'est encore une fois à Michel Tremblay que revient l'honneur d'avoir instauré cette tradition du hiatus spatio-temporel, puisque déjà dans *Les Belles-Sœurs*, en 1968,

---

<sup>94</sup> Michel Tremblay, *Marcel poursuivi par les chiens*, Ottawa, Leméac Éditeur, 1992, p. 11.

plusieurs personnages avaient droit à un monologue sous projecteur isolant que les autres ne semblaient pas entendre et qui se situait en dehors des paramètres spatio-temporels de l'action. Mais depuis une dizaine d'années, c'est Daniel Danis qui a imposé, au Québec (comme d'ailleurs en France où il connaît un succès remarquable) le règne de la parole théâtrale qui entremêle les voix tout en niant la communication. Dans plusieurs de ses pièces, le passé est roi, et l'espace-temps est tout entier défini par le récit, n'existant que pour et par lui. *Celle-là* est composée de 24 scènes, toutes titrées, organisées plutôt en succession ou en montage qu'en ordre chronologique. La temporalité est annoncée ici comme quadruple par les indications de l'auteur :

La parole de la Mère surgit durant les quelques minutes qui précèdent sa mort. Celle du Vieux court sur deux temps, soit pendant la nuit où gît le corps de la Mère au sol, et lors de l'arrivée du Fils. La parole du Fils arrive le troisième jour: le corps de la Mère n'est plus dans le logis — le Fils se rendra le lendemain à l'enterrement.

La parole des trois personnages se superpose dans certaines scènes, sans qu'ils soient pour autant dans un temps homogène<sup>95</sup>.

Cela signifie qu'il n'y a que deux temps où le récit et la *mimesis* peuvent véritablement coexister : lorsque le Vieux s'adresse au Fils et lorsque le Fils est seul. Sinon, aucune rencontre possible entre les personnages, et si les scènes présentent une interaction apparente, elles demeurent en fait indépendantes les unes des autres, leur imbrication n'étant due qu'à un choix organisationnel et esthétique.

La pièce débute au présent, à l'arrivée du Fils: dans la première scène, le Vieux parle déjà de « revoir notre vie ensemble<sup>96</sup> »; la scène 2, intitulée justement « L'Arrivée » consiste en une seule phrase du Fils : « J'entre dans le logis de la même senteur de quand j'étais haut comme un petit arbre de pommes rouges<sup>97</sup> ». La

---

<sup>95</sup> Daniel Danis, *Celle-là*, Montréal, Leméac Éditeur, 1993, p. 8.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 10.

prédominance du passé est donc établie, et le glissement peut s'opérer dès le début de la scène 3: le Fils, regardant une photo, dit « Je pense à ma mère<sup>98</sup> ». Il se met à raconter les événements immortalisés par la photo et termine la scène en disant : « Et clic, pendant une seconde on était pris dans le Kodak, nous trois, à jouer à l'ours glacé, à rester figés comme dans une tombe. Un souvenir brusque<sup>99</sup> ». La suite de la pièce sera donc une série de photos présentées par chacun des personnages. Ces images mises en mots, ces *flashbacks* racontés, permettront au spectateur de tout comprendre, grâce à des récits qui peuvent de prime abord sembler lacunaires, mais qui ne sont elliptiques que dans leur rythme, hoquetant parfois pour mieux reprendre, d'où le parallèle avec le *flash* photographique : « Ça s'allumait, puis ça s'éteignait<sup>100</sup> ».

Dès lors, le récit occupera presque entièrement la scène. Dans une des rares scènes du passé qui semblent être rejouées, « La Lune cassée », il est indiqué que les personnages « sont entraînés dans un mouvement circulaire qui évoque la transe<sup>101</sup> »; ainsi, l'auteur rappelle que les acteurs ne peuvent transformer le récit en *mimesis*, puisque les temporalités respectives de leur personnage ne coïncident pas. En fait, une lecture attentive montre que la Mère rejoue la scène — « Arrête de jouer. / Tais-toi, tais-toi. / Attends que j't'attrape. / Reviens<sup>102</sup> » — que le Fils la rejoue en partie mais fait aussi le récit de ses pensées — « Un jour, de ma main, que je disais toujours, j'allais toucher à la lune. C'est pas plus gros qu'un vingt-cinq cennes une lune<sup>103</sup> » —, et que le Vieux tente de s'expliquer ce qui s'est passé — « Je n'ai pas

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>99</sup> *Loc. cit.*

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 57.

compris. Dans ma tête, ça ne rentre pas<sup>104</sup> ». La scène devient une convergence de souvenirs provoquée par la succession de récits. Contrairement à ce qu'affirme Jane Moss : « Mis à part quelques endroits où un dialogue est repris et cité dans le texte, il est rare que des personnages s'adressent directement la parole<sup>105</sup> », les personnages ne se parlent pas, ils sont chacun prisonnier de leur temporalité comme de leurs souvenirs. À la fin de la pièce, lorsque le récit aura dévoilé l'ensemble de l'histoire, le glissement pourra s'opérer en sens inverse : du passé du récit, on reviendra au présent de la représentation, après que le Vieux aura justifié la structure de l'œuvre en disant : « On a vécu / dans des moments différents<sup>106</sup> ». La dernière scène, intitulée à propos « Le Retour », est donc réservée au Fils, puisque sa parole est celle qui se situe au plus près de l'immédiat. Il dit d'abord : « Je suis venu voir celle-là, ma mère morte, une photo du passé couchée dans un lit avec une porte pour la cacher dans la terre » ; mais il clôt la pièce avec un présent ferme, sans ambiguïté : « Aujourd'hui, c'est moi qui habite ici, ici<sup>107</sup> ».

La pièce *Cendres de cailloux* est construite sur le même modèle, et sans expliciter les temporalités respectives de chacun, l'auteur établit ici le flottement spatio-temporel par la présentation du lieu scénique désiré :

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

En fait, cet espace permet la rencontre des quatre protagonistes qui viennent raconter leur histoire.<sup>108</sup>

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>105</sup> Jane Moss, « Daniel Danis et la Dramaturgie de la parole », dans Betty Bednarsky et Irène Moore (directrices), *Nouveaux Regards sur le théâtre contemporain*, Montréal/Halifax, XYZ Éditeur/Dalhousie French Studies, 1997, p. 119.

<sup>106</sup> Danis, *op. cit.*, p. 86.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>108</sup> Daniel Danis, *Cendres de cailloux*, Paris, Leméac Éditeur/Actes Sud, collection « Papiers », 1992, p. 10.

On ne saurait être plus clair : l'espace-temps est celui de la parole, rien de plus, rien de moins. Et si le lecteur entretenait encore quelques doutes sur une intrigue possible, Danis est catégorique : « Au début de l'histoire, le drame a déjà eu lieu<sup>109</sup> ». Dans un lieu soumis à la parole se déroule donc le récit d'un drame déjà terminé: il n'y a plus d'équivoque possible, le récit théâtral a envahi la scène tout entière. Danis se détache lentement de ce style d'écriture tout en entrecroisant de paroles, mais sa découverte a été heureuse puisqu'il a été jusqu'à écrire une pièce pour enfants, *Le Pont de pierres et la Peau d'images*, dans cette même forme foncièrement narrative. On approche ici du « polylogue » proposé par Jean-Pierre Sarrazac, puisque les voix des personnages, tout en racontant leur propre version des faits comme on suit une partition, se répondent en une véritable polyphonie.

Dans d'autres pièces, tant québécoises que françaises, le flottement spatio-temporel est si souple que l'éclatement en devient presque hermétique pour le lecteur. Ici, tout est imbriqué: c'est là l'autre pôle des nouvelles structures contemporaines, opposé à celui qui divise toute une pièce en morceaux indépendants les uns des autres. Bernard Chartreux se spécialise dans les pièces où les référents sont si disparates et si éparpillés que leur agencement semble relever d'une subjectivité sans merci. La pièce *Rester Partir (Une Passion sous les tropiques)* entre certainement dans cette catégorie de pièces où l'éclatement lui-même est au cœur d'une construction dont on ne sait trop si elle est savante ou tout simplement aléatoire<sup>110</sup>. Il est très difficile, en effet,

---

<sup>109</sup> *Loc. cit.*

<sup>110</sup> Jean-Pierre Ryngaert serait certainement d'accord puisqu'il est d'avis que « quand le temps et l'espace éclatent au point que la fable s'en trouve sérieusement perturbée, il arrive que ce soit le personnage qui suscite les retours du passé et soit comme visité par des souvenirs. Les apparents caprices du dramaturge s'expliquent par la façon dont le personnage est projeté ou semble se projeter dans différents espaces-temps.

Ce mode narratif est souple et il échappe aux obligations du réalisme, puisque n'importe quel fragment du passé, du présent et au besoin du futur s'actualise sur la scène. Beaucoup de textes se situent après un événement majeur qu'a vécu un personnage: celui-ci le restitue sur le mode du récit ou du psychodrame quand il revit les événements marquants de son histoire. Leurs auteurs éliminent ce

dans le montage complexe des tableaux de *Rester Partir*, de déterminer ce qui naît de l'imaginaire de René Caillié et ce qui serait de l'ordre du réel; la difficulté s'accroît davantage lorsque Charteux donne la parole à des chiens, des passerelles, des chœurs et des voix désincarnées. Une donnée demeure cependant : le lien unificateur, le seul élément capable de donner une cohésion, même partielle, à l'histoire, est le récit.

Chartroux pousse donc à leurs limites les frontières de l'éclatement, frôlant un vacuum spatio-temporel. On pourrait classer dans cette même catégorie les pièces de Valère Novarina ou *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre*, Alex Roux de Noëlle Renaude dans lesquelles un personnage complètement détaché de la réalité flotte entre les différents fragments de sa mémoire. La québécoise Jovette Marchessault, dans un registre plus ésotérique, propose elle aussi un flottement quasi-complet dans sa pièce *Demande de travail sur les nébuleuses*, qui, d'ailleurs, se déroule « Dans une maison en Amérique du Nord. En fait, cette maison n'est déjà plus sur la Terre. Elle plane dans l'espace, tel un toit arraché par la tempête<sup>111</sup> ». Peu d'auteurs vont aussi loin, préférant tout simplement créer des hiatus temporels ou diviser un espace en deux réalités. Le décor du premier mouvement de *L'Enfant d'Obock*, de Daniel Besnehard, est suggéré comme « Une grande salle vide. Un lieu de transit. Entre réel et songe<sup>112</sup> ». En fait, ce décor est un lieu de rencontre entre deux univers : celui des recrues de la légion étrangère qui arrivent à l'entraînement, et celui de Marie, « nomade urbaine<sup>113</sup> » qui erre et prend la parole pour ne s'adresser à personne, et qui semble n'être vue de personne. Mais le registre de ses paroles est déjà celui du troisième mouvement de la pièce, long monologue qui retracera les étapes importantes de son parcours.

---

qui, dans l'événement passé, relèverait de l'anecdote ou devrait être entouré de trop de détails concrets pour demeurer compréhensible. Au présent surnage l'essentiel, comme épuré par la mémoire et libéré de l'ennuyeuse nécessité de tout dire ». (Ryngaert, *op. cit.*, p. 94-95).

<sup>111</sup> Marchessault, *Demande de travail sur les nébuleuses*, p. 13.

<sup>112</sup> Daniel Besnehard, *L'Enfant d'Obock*, dans *L'Enfant d'Obock [suivi de ] Le Petit Maroc*, p. 15.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 17.

Ainsi, il devient apparent que du découpage le plus minutieux à l'éclatement le plus total, une constante demeure, celle d'une parole unificatrice qui prend de plus en plus de place. Par ailleurs, cette parole est celle de la mémoire, donc celle du récit. Il découle de ce fait un paradoxe intéressant : la prépondérance du passé mène inévitablement à un présent plus pur, celui de l'immédiateté d'une parole transcendante et toute puissante. Cependant, le théâtre est défini depuis Aristote comme la représentation en gestes d'une action humaine; mais raconter, est-ce encore agir? Les préceptes grecs nous enseignent que la narration est le contraire de l'action et les doctrines classiques les ont appuyés en codifiant le récit. À l'opposé, les auteurs contemporains s'obstinent à vouloir imposer la narration comme matière première du tissu dramaturgique. La réponse se trouve peut-être dans les pièces elles-mêmes : alors que le récit augmente en importance et que ses modalités sont de plus en plus variées, le récit n'est plus la simple « narration d'un événement survenu hors-scène ». L'appropriation de ce procédé par les auteurs contemporains en a complètement redéfini les paramètres et les fonctions. On ne peut donc plus se servir exclusivement de la définition classique du récit théâtral et, par extension, on ne peut plus juger de son utilisation selon les principes d'une dramaturgie aux antipodes de celle qui émerge aujourd'hui.

### 3. Vers une nouvelle définition du récit

L'éclatement des structures et la multiplication des niveaux a souvent pour effet de créer des pièces qui imbriquent différents registres les uns dans les autres, offrant au lecteur/spectateur une « texture » non homogène. Cette métaphore n'est pas neuve, et Lucien Dällenbach en a fort bien expliqué la pertinence :

Métaphore emblématique du texte qui, à travers elle, réactive son étymologie, celle du *tissu* est évidemment privilégiée. Si elle constitue un véritable *topos* [...] elle le doit au fait que le texte partage avec le textile la propriété d'être un entrelacement — d'où les termes de *trame*, *tresse* ou *tissage* qu'on lui applique fréquemment — et par là même de constituer une *texture*, c'est-à-dire un arrangement réciproque d'éléments, un réseau relationnel ou, si l'on préfère, une *structure*.<sup>1</sup>

Cependant, comme la structure se fait de plus en plus complexe, et les éléments mis en relation de plus en plus étrangers, voire réfractaires les uns aux autres, le tissu dramaturgique devient hybride, multipliant les modalités d'énonciation de la parole.

Ce phénomène, s'il a connu une expansion extraordinaire au vingtième siècle, n'est pas exclusif à la dramaturgie contemporaine; ses fondements se trouvent dans les quelques tentatives de variation des modalités de la parole qui jalonnent l'histoire du

théâtre. Il n'y a toutefois pas de véritable consensus quant aux origines de cette hybridité. Anne Ubersfeld voit dans la gestion complexe des personnages et du chœur, dans le théâtre de l'Antiquité, un agencement de diverses modalités d'échange; selon elle, c'est l'école classique qui a été réductrice : « Seule la tragédie classique voit une réduction brutale des modes d'échange, presque réduits au dialogue (amoureux-conflictuel), et au monologue, avec de rares scènes collectives<sup>2</sup> ». Peter Szondi situe un peu plus tôt l'arrivée du règne du dialogue :

Or le terrain linguistique où peut être médiatisé le monde de l'humain était le dialogue. À la Renaissance, lorsque prologue, chœur et épilogue furent supprimés, il devint, peut-être pour la première fois dans l'histoire du théâtre (avec le monologue, qui resta épisodique et n'était donc pas constitutif de la forme du drame), la seule composante de la texture dramatique.<sup>3</sup>

Quelle que soit la position adoptée, la conclusion reste la même : depuis des siècles, il n'y avait pas eu, au théâtre, de défi lancé à la toute puissance du dialogue... jusqu'au vingtième siècle. Pourtant, selon Jean-Pierre Sarrazac, ce questionnement était inévitable, et s'annonçait depuis des décennies :

L'intrusion dévastatrice du monologue sur le territoire du dialogue dramatique — on pouvait suivre depuis Ibsen, Tchekhov et Strindberg les péripéties de la guerre de mouvement que se livraient ces deux principes contradictoires — témoigne de la lutte engagée contre le *trop homogène* de la langue du théâtre. Car il s'agit moins, en fait, de consacrer le monologue comme forme hégémonique du texte moderne que d'instituer l'hétérogénéité dans les formes du langage.<sup>4</sup>

Il convient donc de se pencher sur cette hétérogénéité, afin de voir comment, en cette fin de siècle, elle mène au retour de la narration au théâtre; car si, comme on l'a vu, il

---

<sup>1</sup> Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire — Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Poétique », 1977, p. 126.

<sup>2</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III — Le Dialogue de théâtre*, Paris, Éditions BELIN, collection « Lettres BELIN Sup », 1996, p. 18.

<sup>3</sup> Peter Szondi, *Théorie du drame moderne 1880-1950*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, collection « Théâtre/Recherche », 1983 [1956], p. 14.

revenait traditionnellement au récit de faire exister le hors-scène ou ce qui ne pouvait être présenté au spectateur, il est beaucoup plus difficile de ne pas prétendre à un choix lorsque la narration intervient dans la structure d'une pièce à une époque où peu de choses semblent impossibles à concrétiser sur les planches. En effet, le choix d'avoir recours à la narration et d'introduire un récit là où règne le dialogue ne peut plus s'expliquer ni par l'impossibilité de changer de lieu, ni par des bienséances désuètes. La narration devient alors un procédé dont le choix est purement arbitraire de la part de l'auteur, et qu'il convient d'examiner dans son cadre dramaturgique afin de voir pourquoi, alors que certaines pièces tendent vers le récit au point de faire basculer le poids textuel du côté de la narration, d'autres se contentent de la faire intervenir à petites doses et à des moments choisis.

#### **a. Le Poids textuel de la narration**

L'intervention judicieuse de la narration à quelques moments choisis a pour effet d'accentuer le poids des paroles énoncées dans le cadre d'une tirade. En effet, lorsque la grande partie du texte est construite sur le mode dialogué, l'insertion d'une tirade signifie une rupture de rythme que le lecteur, comme le spectateur, ne peut manquer de remarquer. On trouve donc, dans la dramaturgie contemporaine, plusieurs exemples de pièces dans lesquelles la narration n'intervient qu'à quelques reprises, à quelques moments clés. La pièce *La Poupée de Pélopie* de Michel Marc Bouchard, par exemple, compte neuf répliques qui pourraient être qualifiées de tirades. Parmi celles-ci, cinq sont adressées à des objets inanimés, les poupées fabriquées par Maître Daniel, à qui il adresse, entre autres, le « discours d'adieu<sup>5</sup> ». Par la longueur de cette cérémonie —

---

<sup>4</sup> Sarrazac, *L'Avenir du drame*, p. 135-136.

<sup>5</sup> Michel Marc Bouchard, *La Poupée de Pélopie*, Ottawa, Les Éditions Leméac, 1984, p. 12.

deux pages — et par les interpellations personnalisées à certaines d'entre elles. la parole rend les poupées vivantes. Pélopie, après son arrivée, prononce trois tirades de suite, dont une première qu'elle adresse à la poupée Estelle, son *alter ego* de cire, pour ensuite avouer sa difficulté à se détacher de sa copie : « Si j'y arrache [les yeux], c'est-tu moi que j'rends aveugle?<sup>6</sup> ». Mais Pélopie ne peut détruire la poupée: pour que la vérité se fasse, c'est Maître Daniel lui-même qui doit poser le geste. Il le fera dans une tirade, s'adressant à la poupée puis, en apparence, à lui-même: et comme la poupée avait été rendue vivante par les tirades précédentes, le « Ça fait-tu mal Estelle?<sup>7</sup> » résonne fortement dans l'imaginaire du spectateur. Les poupées, dans leur silence, ont fait une place à la parole confessionnelle des protagonistes, symbolisant le non-dit qui est la base de la pièce, mais permettant que la parole se fasse entendre.

Dans *Le Bonheur à Romorantin*, Jean-Claude Brisville n'accorde de monologue qu'à un seul personnage, et encore celui-ci est-il floué : malgré le fait que l'auteur précise que « La lumière revient si peu que le monologue d'Elvire a lieu dans la demi-obscurité<sup>8</sup> », Elvire s'adresse à Antoine et est entendue de lui, bien qu'elle le prenne pour Charles, son amant disparu. Cette tirade, la plus longue de la pièce, a deux buts bien précis : d'abord présenter le personnage d'Elvire, que cette disparition a rendue folle, puis établir le statut illicite de la relation Elvire/Charles, et met le lecteur/spectateur sur la piste du secret : les deux protagonistes de la pièce, qui sont sur le point de tomber amoureux l'un de l'autre, sont peut-être nés de la même mère.

Ces utilisations du mode narratif, si elles sont originales, n'en sont pas moins relativement conventionnelles; par contre, elles n'étaient pas nécessaires à l'économie dramaturgique, et leur poids textuel est de loin supérieur à leur contribution à l'intrigue. On peut placer dans cette même catégorie les tirades de Renaud, toujours

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 47.

dans *Le Bonheur à Romorantin* : celui-ci travaille à un essai intitulé « *L'Éloge des transitions* ». L'exposé qu'il en fait à Antoine est une longue tirade divisée en six parties par les courtes répliques, commentaires polis de circonstance, attribuées à cet interlocuteur captif. Renaud fait donc une liste de quelques « transitions » en voie de disparition dans la vie moderne : la convalescence, l'entremets, le point-virgule, les bretelles, le porte-jaretelles, et ainsi de suite. Ce cortège de réflexions, s'il amène un élément de réflexion mi-nostalgique mi-comique, n'apporte rien à l'intrigue... du moins pour le moment. Vingt pages plus tard, Renaud prononce une dernière tirade, en bonne et due forme cette fois, dans laquelle il disserte sur la dernière des transitions perdues, celle qui couronnera son œuvre : le couple, étape perdue entre « la solitude effrayante et la promiscuité contraignante » imposée par la famille<sup>9</sup>. Conclusion étrange dans une pièce où la famille est loin d'être traditionnelle dans sa composition. Mais le lecteur, conscient du fait que Renaud, amoureux d'Anaïs, a vu sa passion refusée, comprend que sa dernière tirade est celle d'une simple désillusion.

S'il finit donc par trouver sa justification dans la structure de la pièce, l'exposé de « *L'Éloge des transitions* » n'était pourtant aucunement nécessaire à la cohérence de l'intrigue. Il semble que les dramaturges contemporains se plaisent à créer des personnages qui finissent par exploser en tirades, comme si leurs préoccupations profondes ne pouvaient se communiquer autrement. Bien entendu, c'est dans ces moments que les choix de l'auteur se manifestent le plus ouvertement : en accordant une plate-forme évidente à un discours, il met cette parole en valeur. Dans *Zone libre* de Jean-Claude Grumberg, deux personnages auront droit à des récits qui dénoncent la persécution des juifs, le premier par les inspections dont son atelier est l'objet, le second parce qu'il revient du territoire occupé. Cela n'aurait rien de bien particulier, si

---

<sup>8</sup> Brisville, *Le Bonheur à Romorantin*, p. 28.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 47.

ce n'était du fait qu'un troisième personnage a également droit à un récit « indirect » : le petit Henri, écolier, récite sa leçon d'histoire de France, qui couvre de Vercingétorix à Pétain. La morale en est la suivante : « Cependant, à chaque fois que le besoin s'en fit sentir, [la France] sut se ressaisir pour sauver son intégrité<sup>10</sup> ». Grumberg fait donc, indirectement et par la voix du plus innocent, le procès des collaborateurs dont se plaindront plus tard les deux autres personnages.

On peut également trouver des pièces qui se servent du mode narratif pour exposer un débat. Éric-Emmanuel Schmitt réussit assez bien la chose dans *Le Visiteur*, où la première tirade est particulièrement efficace : un inconnu, placé sous hypnose par Freud, se met à faire le récit d'un épisode de son enfance; mais après une trentaine de lignes, Freud se voit obligé d'avouer qu'il s'agit d'un de ses propres souvenirs, connu de lui seul et que l'inconnu s'est approprié comme par magie. Si Schmitt ne dit jamais clairement que cet inconnu est une incarnation de Dieu, cette première tirade établit — ne serait-ce que par le doute et l'incrédulité de Freud — l'omniscience possible du personnage. Cette omniscience est en quelque sorte confirmée lorsque, en deux tirades, les personnages débattent de la responsabilité du malheur du monde, celle-ci revenant à Dieu, s'il existe, selon Freud, ou à l'homme et à son libre arbitre, selon l'inconnu — et il est évident que cet ordre de présentation n'a rien de gratuit.

Par extension, la narration peut aussi servir à exposer une thèse et à lui donner une certaine crédibilité. *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles* de Marie Laberge en propose un exemple patent : deux personnages ont droit à des tirades. Rosalie et Marianna. Rosalie, on l'a vu, fait le récit du viol dont elle a été victime. Marianna, pour sa part, fera le récit de son mariage, un mariage qu'elle dit de convenance. Ce n'est qu'à la fin de la pièce que la thèse mise en place par les récits éclate enfin au grand jour, de façon explicite, alors que Marianna se lance dans une tirade ponctuée de

---

<sup>10</sup> Jean-Claude Grumberg, *Zone libre*, Paris, Actes Sud, collection « Papiers », 1990, p. 27.

« j'veux pus » et de « j'veux pas » qui dénoncent la situation des femmes à la veille de la Seconde Guerre mondiale dans le Québec rural, et qui appelle à un changement profond<sup>11</sup>. Ici, c'est donc le dosage minutieux des récits qui établit les fondements de la thèse et l'exclusivité de la narration qui en confirme l'importance au sein de la pièce.

La structure de *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres* de Jean-François Caron est fort complexe et particulièrement intéressante dans sa répartition des narrations. Il y a bien quelques tirades dans les niveaux réalité, théâtre et mental de la pièce, mais elle ne sont rien en comparaison avec celles qui règnent sur le niveau roman, où le procès d'une génération s'établit rapidement. Ce n'est pas pour rien que Caron écrit, en postface, que le « trio Henri/Danny/Édith suffit pour nourrir toute une pièce à lui tout seul<sup>12</sup> ». Henri fera, en deux tirades, le tracé de son parcours et de celui des militants qui l'ont inspiré à se battre pour un Québec indépendant; puis, en deux autres tirades, il déplore son impotence présente et l'indifférence de la génération qui suit la sienne. Danny prononce ensuite sa tirade de réponse, tirade de désillusion, puis quelques répliques qui achèvent de justifier sa position, parmi lesquelles on trouve la phrase clé : « Moi, la première fois que j'ai voté, ça été pour perdre<sup>13</sup> ». Édith aura également droit à quelques tirades, dans lesquelles elle fera le plaidoyer de la réconciliation et du bon voisinage. Par-delà l'imbrication des niveaux et la réflexion de la pièce sur l'impasse théâtrale, il y a donc une thèse évidente, celle d'un auteur qui voulait « réunir les deux générations sur une scène et [...] mettre sur le tapis ce sujet épineux, à propos duquel la première ne veut pas parler et la deuxième n'a, aux dires de la première, rien à ajouter<sup>14</sup> ». Ce qu'il faut remarquer ici, c'est que la thèse véritable de la pièce ne passe ni par les niveaux, ni par l'action, mais bien par la parole.

<sup>11</sup> Laberge, *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles*, p. 116.

<sup>12</sup> Jean-François Caron, « Postface », dans *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres....* Montréal, Éditions Les Herbes Rouges, collection « Théâtre », 1990, p. 129.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 89.

une parole violente et virulente, certes, mais qui n'appartient pas au mode strictement théâtral. Il est même fort intéressant de voir que c'est dans un niveau appelé « Roman » que se trouve la plus grande part de narration, comme si Caron contestait, en quelque sorte, les paramètres trop étroits du genre théâtral, et trouvait là un moyen détourné d'imposer cette modalité de la parole à la scène.

Les enjeux de la narration peuvent également varier avec le choix du moment d'intervention d'un récit. La tendance à vouloir « finir en force » donnera souvent lieu à un récit final, dont la longueur et la densité viennent souligner l'importance. Parfois, ces récits fournissent l'explication tant attendue des faits et gestes des personnages, comme c'était le cas dans la pièce pseudo-policrière *Being at Home with Claude*. Dans *La Cité interdite* de Dominic Champagne, la longue tirade finale de François, divisée encore une fois par quelques répliques de réaction de la part de Marie-Pierre, raconte non seulement ses années en prison et les événements qui l'y ont mené, mais aussi la mise en question de l'idéologie qui a forgé son destin. Dans *Le Printemps, monsieur Deslauriers*, les tirades abondent; mais c'est au Père que revient la tirade de la fin, tirade en deux parties, racontant l'amour qui l'a inspiré à fonder une famille, puis son échec à élever ses enfants. La partie ultime de la deuxième tirade donne aussi sa raison d'être à la pièce, puisqu'elle explique enfin clairement le motif de la convocation en bloc de tous ses héritiers : le Père veut leur donner le goût de vivre leur vie sans compromis, puisque « On peut s'tromper. Mais on a pas l'droit de pas essayer<sup>15</sup> ».

Michel Tremblay, dont l'écriture dramaturgique et autobiographique repose sur les récits et les retours sur le passé, explore le récit final dans quelques-unes de ses pièces. *Hosanna*, créée en 1973, comportait déjà trois tirades dans sa première partie; la seconde s'ouvre sur un long monologue d'Hosanna qui, en treize pages, raconte les

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>15</sup> Dubois, *Le Printemps, monsieur Deslauriers*, p. 122.

raisons qui l'ont poussé(e) à se confectionner un costume d'« Elizabeth Taylor dans Cléopâtre », et sa fierté de ressembler en tous points à son idole. Mais ce récit, malgré sa longueur et ses digressions multiples, n'est pas terminé. Après le retour de Cuirette, il reste quatre pages et demie d'humiliation à raconter, humiliation subie lorsque, arrivée à la fête, elle a vu que tout le monde l'avait imité(e). Or le public attend ce récit depuis le début de la pièce, qui débutait avec l'entrée en scène d'une Hosanna défaite. Mais il aura fallu attendre que tout le venin contenu dans le cœur de Claude/Hosanna ait fini de se répandre pour que le récit soit le plus poignant possible. Parue en 1992, soit presque vingt ans plus tard, la pièce *Marcel poursuivi par les chiens* ne contient aucune autre intrigue que celle de Marcel courant chez sa sœur pour se mettre à l'abri. La pièce est donc tout entière basée sur le pourquoi de cette course, mais les tirades des uns et des autres se succèdent sans que la lumière se fasse. Ce n'est qu'à la page 41 que Marcel entame le récit des événements de la journée, récit qui se poursuivra de répliques en tirades jusqu'à la page 55: les douze pages qui suivent seront remplies d'un mélange de souvenirs, de peur, et de tentatives de réconfort.

Le fait de faire tendre toute une pièce vers un récit final laisse sous-entendre que ce récit contient, et expose, les fondements réels du drame. S'il peut agir en explication, comme c'était le cas dans les pièces précédentes, il peut également offrir un renversement. Le long monologue de Marie, à la fin de *L'Enfant d'Obock* de Daniel Besnehard, est de ceux-là : malgré le caractère nostalgique et fragile du personnage, rien ne pouvait préparer le lecteur/spectateur, après deux parties résolument dialoguées, à ce « Troisième Mouvement » où Marie, « dans une pièce vide » est « assise en son centre comme au milieu du désert » et adresse six pages de texte à son mari Pierre, « de dos, en treillis militaire<sup>16</sup> », dans lesquelles elle raconte les étapes de la vie qu'elle a connue depuis qu'elle l'a quitté. Deux pièces de Yasmina Reza se terminent également

sur le récit d'un revirement, le même par surcroît, à savoir l'explication d'un départ amorcé, puis avorté. Dans *Conversations après un enterrement*, créée en 1987, Élisabeth tente par deux fois de quitter la résidence familiale. Nathan fera le récit de la seconde tentative dans une tirade qui sera immédiatement suivie par celle d'Alex, le personnage le plus sombre de la pièce, qui résume sa vie comme autant de faux départs, de « labyrinthe des chemins inutiles<sup>17</sup> ». Dans *La Traversée de l'hiver*, c'est Avner qui revient sur ses pas et remet en question la vie qu'il a menée.

L'usage minutieusement dosé de la narration vient donc, dans la dramaturgie contemporaine, placer l'accent sur un sujet, une thèse, une explication ou un revirement. Par contre, une autre tendance, plus difficile à cerner, vient détruire l'équilibre entre le dialogue et le récit pour faire chavirer le poids textuel du côté de la narration. Il ne sera pas question ici des pièces monologuées, sur lesquelles nous reviendrons plus tard, leur facture narrative étant d'emblée assez claire. Ce qui nous intéresse ici, ce sont les pièces où il y a plus d'un personnage, et où l'échange est donc possible, mais où la narration a plus de poids textuel que le dialogue. C'est le cas de *Savannah Bay*, de Marguerite Duras, où il y a bien entendu dialogue, mais où celui-ci n'existe que pour faire revivre le passé.

Il est intéressant de remarquer que Duras se plaît à laisser les choses en suspens, qu'elle ne vise ni une version définitive des faits ni même une exhaustivité factuelle. Déjà, la parole, par le biais du souvenir, est plus importante que les mots qui la portent; le récit, en passant du rapport à la vision subjective, n'est plus le oui-dire ou le témoignage sur lequel se basent les revirements de l'action : il est action, se plaçant en porte-à-faux de tous les enseignements dramatiques. *Arromanches* de Daniel Besnehard montre une femme au chevet de sa mère mourante, passant en revue sa vie

---

<sup>10</sup> Besnehard, *L'Enfant d'Obock*, p. 66.

afin d'en reprendre le contrôle. Mais ni le poids textuel des dialogues ni leur contenu ne font de la pièce une étude de la relation mère-fille : c'est la relation Marie/existence qui est en jeu, relation qui passe à travers la mère comme par un détour obligé.

La voie était bien pavée pour que des auteurs basculent définitivement du côté de la narration comme mode quasi-exclusif d'expression. Daniel Danis est passé maître dans l'art de faire du récit le cœur même d'une pièce. La pièce *Cendres de cailloux* présente la juxtaposition de plusieurs monologues (outre quelques interactions apparentes, mais nous y reviendrons), qui sont les points de vue et surtout les sentiments des personnages sur les événements racontés. Cette structure se maintient grâce au dosage subtil d'information — qui n'est régi ni par la chronologie ni par la logique — et grâce à la beauté d'une langue fortement poétique. Mais la conclusion n'en demeure pas moins : la pièce est en elle-même un récit, à plusieurs voix et en plusieurs teintes, mais un récit. Et si les monologues se font nombreux, c'est que les mémoires sont nombreuses, aussi nombreuses que les souvenirs. Marie-Christine Lesage souligne avec raison que « dans ce contexte, l'action dramatique n'est pas montrée mais *suggérée* par le rythme saccadé et haletant auquel s'enchaînent les monologues<sup>18</sup> ».

En France, Philippe Minyana est devenu une des figures de proue d'un théâtre de la parole, avec ceci en plus que la mémoire dont la parole sonde les remous est une mémoire disloquée. Les longues diatribes des *Guerriers* témoignent d'incidents dont les séquelles sont presque plus vivantes que les personnages eux-mêmes. Et si la pièce se termine en une boucherie absurde et quelque peu loufoque, c'est que rien, dans les interactions entre les personnages, ne peut plus avoir de poids après ce qu'ils ont déjà

---

<sup>17</sup> Yasmina Reza, *Conversations après un enterrement*, dans *Théâtre — Conversations après un enterrement, La Traversée de l'hiver. [et] « Art »*, Paris, Éditions Albin Michel, 1998, p. 99.

<sup>18</sup> Marie-Christine Lesage, « Archipels de mémoire — L'Œuvre de Daniel Danis », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 78, mars 1996, p. 89.

traversé. L'horreur de l'imaginaire de Minyana est tel qu'il ne semble avoir d'autre issue que la folie: Danielle Dumas, qui ne tarit plus d'éloge au sujet de cet auteur, dit de lui que « c'est grâce à cette oreille attentive, à cet œil perspicace qu'il sait conserver son âme et sa raison, et que son théâtre est celui où la parole est action<sup>19</sup> ». En fait, la place de la parole est si prépondérante chez Minyana que non seulement elle n'exige aucune justification d'intrigue (comme c'est le cas dans *Chambres*), mais elle peut aussi devenir l'objet même de la pièce. Dans *Inventaires*, Minyana imagine un jeu, un « " marathon " de la parole : raconter son histoire, tout dire...<sup>20</sup> », où trois concurrentes s'arrachent l'attention du public par le biais de tirades anecdotiques, inspirées d'un objet qu'elles ont amené avec elles, et dont des signaux lumineux ou sonores contrôlent la durée. Le pire des malheurs, c'est que la parole s'arrête, que le flot se dessèche: chacune, même en panne de mots, continue de vouloir parler, de vouloir contrer la banalité de son existence en lui rendant son caractère individuel, unique, ce qui ne fait, bien entendu, qu'en rehausser le caractère désespéré. Parler, ici, est non seulement action, mais bien la seule action possible.

Pourtant, Anne Ubersfeld nous rappelle à nouveau que « le *dit de l'action* est à l'intérieur du texte une combinatoire d'actes de langage, d'assertions factuelles, impliquant des présupposés et sous-entendus complexes; car le dialogue, en principe, n'est pas fait pour dire une action : c'est la scène qui doit la *montrer*<sup>21</sup> ». Les auteurs contemporains, néanmoins, défendent farouchement le contraire. À petite échelle, la narration d'une action peut devenir un « numéro » aux effets comiques. *La Répétition* de Dominic Champagne comporte deux de ces « numéros » où imitation et narration se rejoignent : d'abord lorsque Étienne se met à imiter un clochard dont l'activité

<sup>19</sup> Danielle Dumas, « Autour de Philippe Minyana — Paroles serves et plume libre », dans *L'Avant-Scène*, n° 972, 15 juin 1995, p. 33.

<sup>20</sup> Minyana, *Inventaires*, dans *Chambres, Inventaires [et] André*, p. 44.

<sup>21</sup> Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, p. 116.

principale est de se sucer les doigts, et qu'il allie le geste à la parole<sup>22</sup>; mais surtout cette longue tirade de Victor qui veut expliquer à Étienne la pantomime vaudevillesque de l'échange des chapeaux. Cette tirade, paradoxalement, débute par le mot « Regarde », mais se veut la narration, geste par geste, de la pantomime en question, qui, évidemment, ne contient qu'une série de phrases du genre : « Là, tu mets mon chapeau à la place du tien pis tu me donnes le tien<sup>23</sup> », et ainsi de suite.

Ce type de narration a au moins l'excuse d'ajouter un commentaire à l'action, dans le premier cas, ou encore de rehausser son aspect ludique, dans le second. Mais qu'en est-il de pièces où toute l'action est ainsi narrée? La disparité textuelle entre les longues tirades narratives et les deux dialogues qui forment *L'Homme du hasard* de Yasmina Reza offre un exemple probant. Dans cette pièce, les deux personnages, assis l'un en face de l'autre dans un compartiment de train, se laissent aller à leurs pensées respectives. Le référent réel exigerait donc le silence; mais le théâtre de Reza est tout entier de parole. Comme le rappelle Patrice Pavis : « Le discours théâtral apparaît dans toute sa fragilité : un acte de parole qui n'existe que dans l'affirmation de soi, où les intrigues ne sont pas bâties sur des référents solides, mais sur des situations de langage<sup>24</sup> ». Cela a rarement été plus vrai, puisqu'ici la convention s'établit d'elle-même alors que chaque acteur profère des mots et que l'autre joue leur absence. Pendant que le personnage féminin s'interroge sur la possibilité de sortir de son sac le livre rédigé par son compagnon de fortune, allant même jusqu'à s'adresser à lui en pensée, le personnage masculin passe en revue différents moments de sa vie. Elle tente de se convaincre de lui parler, il se dit que cette « femme qui ne lit rien durant tout le voyage<sup>25</sup> » est étrange. Il se surprend à la regarder de plus en plus pendant qu'elle

<sup>22</sup> Dominic Champagne, *La Répétition*, Outremont, VLB Éditeur, 1990, p. 97.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 108-109.

<sup>24</sup> Pavis, « Remarques sur le discours théâtral », dans *Degrés*, n° 13, printemps 1978, p. h6.

<sup>25</sup> Yasmina Reza, *L'Homme du hasard*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1995, p. 21.

ressasse à son tour une série de souvenirs, tout en se disant en elle-même : « Mon Dieu, faites qu'il me parle<sup>26</sup> ». Il le fait enfin, lui demandant s'il peut ouvrir la fenêtre: elle acquiesce, et c'est la fin du premier échange. Elle pense ensuite : « J'aurais dû... j'aurais dû ajouter ajouter quelque chose au lieu de sourire benoîtement. J'ai été prise de court. Quelle gourde<sup>27</sup> ». Cette danse se poursuit jusqu'à ce qu'elle sorte le livre, geste auquel l'homme réagit — intérieurement toujours — en analysant cette lecture, l'appréciation potentielle de la femme, le nombre de pages lues, etc... Quand il lui adresse à nouveau la parole, il se fait passer pour un simple lecteur partageant des opinions sur un auteur qu'il dit médiocre, « irritant et à [son] avis mineur<sup>28</sup> ». La femme joue le jeu pendant deux pages, puis, à la toute fin de la pièce, elle déroge et dit : « Sur toutes ces choses et sur tant d'autres que vous exprimez, monsieur Parsky, moi j'ai pleuré... Vous n'avez pas le droit d'être amer<sup>29</sup> ». Cette réplique, la première à établir une communication franche à la fois dans la forme et dans les motifs, fait écho à la toute première phrase de la pièce, que la femme n'a évidemment pas entendue puisque c'est l'homme qui la prononçait : « Amer. Tout est amer<sup>30</sup> ». La femme peut alors parler du fantasme de l'aventure partagée, que l'homme avait imaginée sans pour autant oser l'entreprendre réellement.

La narration de *L'Homme du hasard* redéfinit à elle seule les paramètres de la narration au théâtre. Ici, la situation de parole qui lui donne toute sa raison d'être n'est pas action, elle est foncièrement narrative, engendrant un niveau temporel entièrement refondu, qui fait fi de la simultanéité des pensées comme du silence qui les accompagne normalement. Le mutisme est donc ici encore plus qu'ailleurs acte de

---

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

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

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 9.

convention; mais plus qu'ailleurs également. l'acte de parole qui le remplace bafoue toutes les conventions qui régissaient à la fois le récit théâtral et l'aparté.

On ne peut plus nier que la narration ait ici perdu son statut de « pis-aller » : rien n'interdisait le dialogue. sinon la volonté des personnages... et c'est précisément ce que Reza a choisi de mettre en scène. plutôt que de présenter en une trentaine de pages les mondanités d'une telle rencontre. Cet obstacle écarté, l'échange final peut aller droit au but et offrir une matière plus dense : les personnages étaient prêts, la tension avait été longuement préparée, elle n'avait plus qu'à s'exorciser dans le dialogue. La narration, ici, n'est pas véritablement l'action, elle est la justification de son absence, dans une simultanéité de la parole et de la pensée qui achève d'enfreindre les poncifs les plus fondamentaux du théâtre. C'est un théâtre où l'aparté se fait tirade, alors que le présent s'étire pour suivre son déroulement.

C'est toutefois la pièce *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès qui demeure la référence en matière de narration immédiate parce que la narration des gestes ne se fait pas dans le silence — factice, bien entendu — d'une soi-disant pensée, mais constitue un véritable échange de paroles, un registre par lequel les protagonistes communiquent entre eux. Les quelques gestes — une veste qui tombe, une main qui s'avance — ne dureraient, en temps réel, pas plus de quelques secondes; Koltès leur fait subir un *ralentendo* d'une cinquantaine de pages. Pour Jean-Pierre Ryngaert, cette pièce est bel et bien l'illustration d'une tendance à la narration :

La vogue du théâtre-récit et des textes monologués ainsi que la mémoire du théâtre épique conduisent à des formes hybrides qui alternent dialogues laconiques et monologues-fleuves, gonflent la réplique en tirade sans réponse ou en dialogue monstrueux où chacun parle jusqu'à l'essoufflement sans que l'on soit sûr qu'il s'adresse encore à un interlocuteur scénique, alors que c'est bien le cas. Ainsi, le très curieux « dialogue » de Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton* (Minuit, 1986 [*sic* — 1990]) [...] dans lequel le dealer et le client alternent de très longues répliques qui s'apparentent à

des discours rhétoriquement construits où chacun reprend, quand son temps est venu, les arguments de l'autre qui résonnent comme un écho.<sup>31</sup>

Nous nous permettons d'emprunter à Ryngaert sa magnifique expression de « danse du désir<sup>32</sup> » qui rend compte à merveille de la relation entre ces personnages dont la crainte, comme l'attrait, passent par la parole. Alors que l'action se plie au rythme des mots, alors qu'elle se soumet à la loi de la parole, le présent devient si pur qu'il n'est plus l'imitation d'un réel spontané, mais bien la célébration d'un moment qui s'allonge et qui perdure au-delà de sa durée référentielle.

Il ne faudrait pas pour autant croire que la pièce de Koltès soit nécessairement un nouveau modèle et que les auteurs contemporains, en se servant de la narration tant pour faire revivre le passé que pour amplifier le présent, en aient ainsi épuisé les modalités. Chez Koltès, l'intrigue subsistait, même si elle était réduite au fil le plus mince; parfois, l'intrigue disparaît complètement pour céder le présent du théâtre à une simple thématique. Nous avons vu que le texte avait maintes fois été comparé à un tissu; si cela a longtemps été vrai du roman, cela n'a jamais été aussi vrai pour le théâtre. Bernard Chartreux privilégie une dramaturgie du collage où chaque partie, chaque scène, peut paraître complètement isolée, et isolable, du reste de la pièce. Ce type d'écriture ressortit fort bien à la métaphore du tissu, puisque chaque segment a sa texture propre, que seule une thématique rattache aux autres, comme un fil grossier aux nœuds évidents mais efficaces. Jean-Pierre Ryngaert remarque d'ailleurs que dans *Dernières Nouvelles de la peste*, Chartreux n'emploie pas « [...] des " monologues " au sens où l'entend la dramaturgie courante, mais une série de textes empruntés à des registres d'écriture très différents<sup>33</sup> ». En effet, cette pièce regroupe des scènes de chœurs, des narrations qui ne sont attribuées à aucun personnage en particulier, des

---

<sup>31</sup> Ryngaert, *op. cit.*, p. 77.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 20.

discours à teneur liturgique, des dialogues, des litanies, des monologues, des conférences, etc. La même technique est reprise dans *Violences à Vichy II*. Mais quelles que soient la nature et l'origine de ces textes, il suffit de feuilleter, même brièvement, les pages des pièces de Chartreux pour voir que l'échange n'en est pas la matière première, et que les passages qui en forment l'essentiel sont autant de narrations, aussi disparates soient-elles.

L'étude de la dramaturgie contemporaine, tant française que québécoise, révèle donc cette conclusion troublante par rapport aux poncifs de l'art : au théâtre, on peut tout narrer, y compris l'action en cours et le présent même de cette action. Le récit, emblème de l'emprise du passé, peut maintenant englober le présent, allant jusqu'à en altérer la durée et les paramètres. Qui plus est, certains auteurs signent des pièces entièrement et ouvertement narratives, réfutant d'emblée la définition traditionnelle et aristotélicienne du théâtre. Par contre, on retrouve également dans le théâtre contemporain des procédés qui cherchent à maintenir la *mimesis* tout en allouant une part de narration à l'intrigue. On dénote donc fréquemment la présence, sur scène et dans une parole pleinement assumée, d'un narrateur qui, à l'instar de son équivalent romanesque, présente l'intrigue de la pièce par le biais d'une narration qui appelle les scènes jouées et les conduit jusqu'au dénouement. Mais si ce procédé semble se plier davantage aux critères traditionnels, il ne fait que les déjouer, en proposant tout simplement une nouvelle modalité au règne du récit.

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 74.

## b. Le Passage de l'action à la narration

La mise en abyme est un procédé courant, tant dans le roman que dans le théâtre. Au théâtre, elle répond d'un présent qui n'est pas celui de l'intrigue, mais bien celui de la représentation. En effet, pour les personnages, le moment rejoué appartient au passé; pour les spectateurs, il appartient au présent de la représentation. Il s'agit donc d'un *flashback* qui vient illustrer l'évocation du passé. Cependant, l'intervention d'une narration pour présenter une intrigue en tant que mise en abyme soulève deux questions importantes : si la narration est le facteur d'introduction d'une mise en abyme, celle-ci répond-elle toujours aux critères établis par la critique<sup>34</sup>? Et si le poids narratif est assez lourd, permet-il de parler d'un niveau discursif distinct, même si celui-ci jalonne la pièce tout entière? L'analyse de cas précis, tant français que québécois, révèle clairement que la narration, lorsqu'elle est séparée du reste de l'action, peut aisément bouleverser les paramètres de la mise en abyme, et qu'une narration peut, en soi, constituer une intrigue parallèle. Dans ce dernier cas, le récit qu'elle forme devient un niveau à part entière. Mais la narration peut aussi former un récit qui encadre l'action et se la soumet entièrement: dans ce cas, c'est le récit qui forme le niveau primaire de la pièce et l'action ne lui est, en quelque sorte, qu'accessoire.

Dans la première partie de *L'Éden Cinéma*, de Marguerite Duras, seules les scènes incluant Mr. Jo sont « rejouées », à l'exception d'une scène entre la Mère et Suzanne qui, justement, discutent de Mr. Jo. Ceci s'explique assez aisément par le fait que Mr. Jo est l'intrus qui vient briser le noyau familial. Le personnage autochtone

---

<sup>34</sup> Cf. à ce sujet l'ouvrage de Manfred Schmeling, *Métathéâtre et Intertexte – Aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Lettres modernes, collection « Archives des lettres modernes », n° 204, 1982.

devient à son tour l'étranger et ce statut ne lui permet pas de raconter l'histoire, car seuls les membres du clan ont droit au récit du souvenir. La seconde partie est beaucoup moins riche en scènes jouées, et encore une fois, la loi interne qui les régit est nette : sont rejouées la scène où la Mère considère la vente de sa fille, le récit de la fugue de Joseph et les scènes où celui-ci parle de partir à nouveau, avant et après la mort de la mère. Il s'agit donc des scènes où les enfants menacent de devenir, à leur tour, étrangers à la famille. Il faut remarquer ici qu'une de ces scènes est un récit, celui de Joseph; mais il relève des scènes rejouées puisqu'il est présenté par Suzanne en ces termes : « J'ai écouté l'histoire de Joseph. / Il a parlé seul. Sans me voir<sup>35</sup> ». Ce récit est donc en soi à la fois une scène rejouée et, à l'intérieur de celle-ci, une narration.

*L'Éden Cinéma*, paru en 1977, annonçait les pièces ultérieures de Duras, dans lesquelles les scènes rejouées, si scènes rejouées il y a, ne seraient plus des *flashbacks* mais bien des re-crétions délibérées et généralement subjectives de la part des participants. On pourrait s'attendre à ce que ce modèle ait eu des suites dramaturgiques importantes en France: c'est pourtant au Québec que se manifeste le plus fréquemment l'emploi d'un récit qui vient justifier et clarifier une intrigue passée, dans des pièces qui se présentent comme une suite de *flashbacks* commandée par un narrateur. *La Visite des sauvages* d'Anne Legault est de ce type de pièces : une jeune femme sur le point de mourir vient visiter le passé de ses parents grâce à un guide qui appartient à ce passé et qui vient faire une exposition narrée de la situation, expliquant à la jeune femme le mode de vie de l'époque. Ces deux personnages demeurent sur scène, témoins invisibles d'un passé sur lequel ils ne peuvent agir. Périodiquement, le Grand vient donner une précision sur le cadre temporel de l'intrigue ou sur l'état des personnages; mais ces indications demeurent sommaires et la plupart des conversations qu'il entretient avec Viviane sont d'une nature plutôt philosophique,

---

<sup>35</sup> Marguerite Duras, *L'Éden Cinéma*, [Paris], Mercure de France, collection « Folio », 1986, p. 134.

portant sur l'impossibilité d'agir sur le passé, sur la mort imminente, etc. Ici, les personnages qui initient la mise en abyme ont une relation autonome, et participent d'une intrigue qui leur est propre : Viviane doit décider si elle tient assez à la vie pour combattre la pulsion de mort qui l'habite. Néanmoins, ils participent également au reste de la pièce en commentant l'action qui se déroule dans l'autre niveau.

Car il va sans dire que le niveau de la narration peut également servir de commentaire sur l'intrigue en cours. Michel Marc Bouchard s'est d'ailleurs prêté à un exercice fort intéressant de perversion du récit dans *Le Voyage du couronnement* : ici, la narration est assumée par un écrivain qui doit suivre un escroc lors de sa fuite afin d'écrire sa biographie. Le passé du registre narratif devient un passé emprunté, puisque le biographe décrit les événements courants du voyage. Le récit est donc celui de l'action en cours, rendue lointaine par le ton adéquat au livre à venir. Cependant, les ordres reçus par le biographe sont clairs : « Je compte sur vous pour bien raconter notre voyage. Choisissez bien les détails. Rendez jalouse toute la mafia de Montréal. Oubliez rien. C'est une nouvelle vie qui commence<sup>36</sup> ». Les exigences débordent donc le simple compte rendu. De prime abord, la tâche semble relativement facile, et le biographe entame son récit avec la description du départ. Mais très vite, il se met à annoncer l'action à venir, personnage-narrateur d'une biographie en rédaction, certes, mais aussi de la pièce en cours : « D'un côté, un élégant transportant une cage qui contenait deux oiseaux marchait d'un pas pressé. De l'autre, Sandro, distrait, arrivait, en sens inverse, un Coca-Cola à la main. L'élégant et le jeune garçon se heurtèrent de plein fouet. Il était midi. C'était le 22 mai 1953<sup>37</sup> ». Si ce n'était de la conjugaison des verbes au passé, cette dernière partie de la narration aurait un aspect tout à fait didascalique; et en effet, elle somme les personnages d'apparaître et de poursuivre

---

<sup>36</sup> Bouchard, *Le Voyage du couronnement*, p. 16.

<sup>37</sup> *Loc. cit.*

l'action là où le Biographe s'est arrêté. Dans la scène suivante, le Caïd insiste à nouveau sur l'obligation faite au Biographe de rédiger un texte à son honneur : « Enjolivez! », dit-il. « Mettez des beaux qualificatifs », « Écrivez ma vie comme celle d'un héros national!<sup>38</sup> ». Mais plus le voyage avance, plus cette commande devient difficile à réaliser, car le Caïd, incapable de résister à sa vraie nature, se laisse aller à des comportements odieux; le biographe est alors sommé d'omettre, de falsifier, et de mentir sur les événements. Dominique Lafon résume l'effet de cette attitude sur la narration :

Or, très vite, le biographe se voit contraint de réinventer, sous les yeux du spectateur, la geste du Caïd, en particulier dans les situations où sa veulerie et son égoïsme le poussent à toutes les compromissions. La scène où il accepte de sacrifier son fils aux appétits du Diplomate fera l'objet d'une mise en parallèle des répliques et de leur transcription dans la légende dorée de la respectabilité et de l'héroïsme; ce qui se joue en termes de didascalies prononcées par le biographe, mais non exécutées par le Caïd.<sup>39</sup>

Le biographe en vient même à dire au Caïd qu'il est arrivé « à un tel point dans la fiction que la réalité ne [lui] est plus d'aucune utilité<sup>40</sup> ». Il s'éclipse ensuite pour ne revenir qu'à la toute fin de la pièce, prêt à lire son introduction à l'œuvre achevée : « Cher lecteur. Comment par une aussi modeste biographie vous racontez [*sic*] la vie d'un homme dont la carrière fut aussi exceptionnelle que celle du Caïd des caïds? Sa naissance, à elle seule, fut un événement historique alors qu'une éclipse salua sa venue au monde...<sup>41</sup> ». Le style, tout en fioritures et en hyperboles, révèle donc ce que sera la biographie tant attendue, et le choix de clore la pièce sur ce passage est fort bien expliqué par Jean Cléo Godin :

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>39</sup> Dominique Lafon, dans Jean Cléo Godin et Dominique Lafon, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Ottawa/Montréal, Leméac Éditeur, collection « Théâtre Essai », 1999, p. 92.

<sup>40</sup> Bouchard, *Le Voyage du couronnement*, p. 97.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 119.

En fait, c'est au Biographe que reviendra ici le mot de la fin. Mais celui dont la fonction consiste normalement à décrire les événements composant la vie du Caïd se met alors à fabuler résolument, pour bien marquer son désaccord avec le Héros qui le paie.

Peut-être ce Biographe demeure-t-il le personnage le plus problématique de cette pièce. Son importance s'affirme dès le début alors que, dans un long récitatif, il précise la situation du Caïd. Le spectateur comprend alors que le Biographe est en fait un *narrateur* faisant office de coryphée et, donc, de porte-parole du dramaturge, lequel s'en sert pour " jouer avec les notions théâtrales du vrai et du faux ". écrit Diane Pavlovic.<sup>42</sup>

La double nature du personnage est donc clairement affichée puisque s'il prend part à une action qu'il condamne, il peut, en se faisant narrateur, user des mots pour rendre publique cette condamnation. Mais comme ce qui ne répond pas aux normes établies du genre déconcerte généralement, on peut aisément comprendre que ce personnage qui participe à la fois de l'action, de la déconstruction de l'action, de la narration et de l'expansion de l'aparté puisse apparaître, d'emblée, « problématique »...

Le narrateur de *L'Histoire de l'oie*, également de Michel Marc Bouchard, affiche à la fois son statut de narrateur et la grande part de subjectivité que contiendra son récit. Sa première réplique ne laisse subsister aucune ambiguïté, se terminant avec les mots « Voici le genre d'histoire qu'on aurait dû me raconter alors que j'étais tout jeune. C'était la fin d'une journée très chaude. Au loin, un orage se dessinait. Il s'étendait sur les trois quarts de l'horizon. Maurice s'assied au centre de l'univers<sup>43</sup> ». Le passage du passé au présent n'est pas gratuit : il annonce l'entrée des personnages de l'histoire, ceux qui vont venir jouer, à un second niveau, l'intrigue annoncée par le narrateur. Lorsque Maurice (enfant) prendra en charge le présent, Maurice (adulte) pourra reprendre le registre passé de sa narration. S'agit-il ici d'une mise en abyme?

---

<sup>42</sup> Jean Cléo Godin, « *Le Voyage du couronnement* », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 77, décembre 1995, p. 201.

<sup>43</sup> Michel Marc Bouchard, *L'Histoire de l'oie*, Ottawa, Leméac Éditeur, collection « Théâtre Jeunesse », 1991, p. 15.

Oui, d'une certaine façon, puisque le niveau théâtre, où se joue l'intrigue, est soumis au niveau de la narration... qui est aussi théâtre, puisqu'elle est proférée sur scène par un comédien jouant lui aussi un personnage. Ce personnage, Maurice (adulte), assumera à son tour celui de l'oie Teeka, qui prend le relais de la narration — ce qui signifie que si le personnage change, le statut demeure — jusqu'à sa mort, qui mène au retour de Maurice (adulte) et à la conclusion de l'entreprise : « L'orage éclata une fois de plus au cœur de la maison [...] La rage de cet orage continue de sévir au centre de mon être. J'en espère un jour l'accalmie<sup>44</sup> ». Le récit est donc utilisé afin de donner la parole à la fois à celui qui a été victime de violence dans sa jeunesse et à cet enfant qui existe toujours en lui.

Dans *Le Chant du Dire-Dire* de Daniel Danis, la narration est également le fondement de l'ensemble, mais le poids textuel des scènes rejouées dépasse de loin celui du récit. Pourtant, la mise en mots a toujours préséance sur le jeu : dès le premier « Dire », la mise en situation se fait par un récit. De plus, toutes les actions qui requièrent de l'espace sont narrées; c'est le cas aussi des confrontations, qui requièrent non seulement de l'espace mais aussi de la violence. Des répliques comme « Je le tuais. Le sang continuait de couler dans son cou<sup>45</sup> » — alors que les réactions des autres personnages montrent bien que la scène est jouée — confirment le fait que dans cette pièce, la délimitation temporelle entre récit et *mimesis* s'est presque complètement estompée : ils sont imbriqués l'un dans l'autre à un point tel qu'il serait illusoire de chercher à les séparer. Cette implosion de la temporalité permet aussi à Fred-Gilles de rapporter un dialogue entre ses frères en nommant les intervenants tour à tour, comme le font les narrateurs de roman : « William, allant se coucher

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>45</sup> Daniel Danis, *Le Chant du Dire-Dire*. Paris, Théâtre Ouvert, collection « Tapuscrit », n° 83, 1996, p. 60.

directement, lui rétorque : — Va chier. / Et Rock : — C'est ça<sup>46</sup> », et ainsi de suite. Elle permet aussi le « Dire : Sans parole », fait uniquement de didascalies et du chant de Noéma, qui peut donc être joué mais qui pourrait aussi, selon les indications de l'auteur, être « utilisé comme texte pour Rock<sup>47</sup> ».

Mais si le poids textuel du niveau mise en abyme excède celui de la narration qui l'enserme, il n'est plus possible de se servir des définitions traditionnelles de cette forme. La mise en abyme ne doit jamais, textuellement, prendre plus de place que le récit qui la contient: Lucien Dällenbach renforce cette position en affirmant que c'est la teneur symbolique et sémantique des mises en abyme qui en fait la force, et non la longueur :

Rachetant leur infériorité de taille par leur pouvoir d'investir des sens, ces dernières nous placent en effet devant ce paradoxe : microcosmes de la fiction, elles se surimposent, sémantiquement, au macrocosme qui les contient, le débordent et, d'une certaine manière, finissent par l'englober à son tour.<sup>48</sup>

Ici, la mise en abyme ne peut déborder son cadre, puisque c'est justement le cadre qui en dicte les paramètres: elle ne l'englobe pas non plus, puisqu'elle l'illustre par un second niveau du même médium. Le renversement apparaît donc sans équivoque : dans le théâtre contemporain, la mise en abyme peut, plus que jamais, plus même qu'elle ne faisait chez Brecht dans *La Bonne Âme de Sé-Tchuan* ou chez Corneille dans *L'illusion comique*, rivaliser avec le niveau cadre, surtout lorsque celui-ci est narratif. Mais les difficultés naissant de l'utilisation des outils d'analyse romanesque vont encore plus loin: prenons les deux types de mises en abyme proposés par Dällenbach lui-même pour le roman :

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 41-42.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>48</sup> Dällenbach, *op. cit.*, p. 81.

Ajoutés aux considérations qui les précèdent, pareils exemples suffisent à nous avertir qu'à l'égard de leur dimension paradigmatique les mises en abyme fictionnelles semblent pouvoir, comme les synecdoques, se départager en deux groupes : *particularisantes (modèles réduits)*, elles compriment et restreignent la signification de la fiction; *généralisantes (transpositions)*, elles font subir au contexte une expansion sémantique dont celui-ci n'eût pas été capable par lui-même.<sup>49</sup>

Pourtant, les mises en abyme dont il est question ici ne participent ni de l'une, ni de l'autre catégorie : elles ne sont ni le résumé du récit initial ni sa transposition, car elles en sont la représentation scénique, représentation « dont il n'eût pas été capable lui-même », certes, mais qu'il commande et qui se fait dans le médium auquel il appartient aussi, quoique son registre soit différent.

Par ailleurs, dans certaines pièces, la narration qui sert de cadre à la mise en abyme apparaît comme une sorte de long aparté, une fenêtre dans l'âme du personnage qui permet d'en connaître les facettes intimes, axant le point de vue du lecteur/spectateur vers celui de l'énonciateur lorsque celui-ci rejoint ses comparses dans l'intrigue. Cette utilisation du récit pour influencer les sympathies du spectateur ne date pas d'hier, puisque les classiques en faisaient un usage abondant; mais le fait d'instaurer un narrateur qui agit en ce même sens, dévoilant ses envies et ses troubles en s'adressant — supposons-le pour le moment — au public dans des tirades plus ou moins longues est nouveau en ce sens qu'il revisite un vieux procédé et en enfla la portée. En effet, l'aparté se fond alors dans le monologue, et la narration rejoint le sentiment. Le titre de la pièce *Bonne fête Maman* de Élisabeth Bourget laisse entendre que la pièce sera centrée autour du personnage de la mère, Estelle, une quinquagénaire qui s'ennuie. La première scène présente Estelle qui « se parle, comme si elle parlait à son ange gardien... ou au bon Dieu<sup>50</sup> », dans une tirade où elle présente sa situation familiale.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>50</sup> Élisabeth Bourget, *Bonne fête maman*, Montréal, VLB Éditeur, 1982, p. 13.

son mariage, son état de santé, etc. Son monologue fait donc ici figure d'exposition: mais il se transforme en narration au moment où elle rappelle un souvenir récent : « Mais t'nez, tantôt là, avant le souper, par exemple. Y s'est rien passé d'extraordinaire mais... Maurice est arrivé, comme d'habitude. Moi, j'avais d'l'ouvrage à faire pour mon travail...<sup>51</sup> »; et c'est sur ces points de suspension que la pièce passe au registre rejoué. Mais quelques pages plus loin, Estelle se fait à nouveau narratrice pour non seulement résumer son point de vue sur les moments qui ont été présentés, mais pour prévoir ce qui va se passer ensuite : « Pis là, astheur qu'y'a vidé son assiette, y s'ra même pas capable de m'dire que c'tait bon!<sup>52</sup> ». En effet, la réplique enchaîne sur Estelle interrogeant son mari sur la qualité du repas, qu'il a trouvé « mangeable ».

René-Daniel Dubois adopte une formule semblable dans sa pièce *Le Printemps, monsieur Deslauriers*. La garde à qui est attribuée la première réplique de la pièce semble entamer une narration : « J'pouvais plus placer un mot. Y était enragé comme... Je l'avais jamais vu d'même. Y criait<sup>53</sup> »; mais ce récit appartient surtout au prologue, se terminant peu après le début de la réunion de famille. Les apartés suivants viendront des autres personnages, et tiendront davantage de la réaction personnelle, du type : « J'avais tes mains tout trempes. La tête me tournait<sup>54</sup> ». Si l'ensemble de ces répliques narratives peuvent encore former une sorte de récit à plusieurs voix, leur brièveté les rapproche davantage de l'aparté, comme d'ailleurs celles qui commentent, dans ce qui traditionnellement relèverait du sous-texte de l'acteur, la situation en cours : « Mon Doux. Une bière, queuk chose<sup>55</sup> » n'apporte rien à l'intrigue si ce n'est de renseigner le spectateur sur l'état de Michèle au moment

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>53</sup> Dubois, *Le Printemps, monsieur Deslauriers*, p. 15.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 43.

où elle profère cette phrase. La frontière entre ce qui est narration et ce qui ne l'est pas continue donc de se brouiller, dans le théâtre contemporain, alors que les registres deviennent de plus en plus inextricables.

Dubois identifiait tout de même l'appartenance d'une réplique à un niveau ou à un autre, puisque les répliques n'appartenant pas au niveau joué de l'intrigue étaient séparées du reste du texte par des signes typographiques évidents. Daniel Danis est beaucoup plus vague dans *La Langue des chiens de roche*. C'est au milieu d'une scène que les personnages quittent le niveau jeu pour assumer la narration de l'intrigue et s'expliquer sur leurs sentiments, puis ils se réinsèrent dans le jeu comme s'ils ne l'avaient jamais quitté. Ainsi, Charles peut dire une phrase décidément narrative et que les autres personnages ne semblent pas entendre telle : « Celui que je prends par la tête et que je colle sur mon front, c'est mon frère, Niki, un bel imbécile heureux que j'aime<sup>56</sup> », pour ensuite enchaîner sans transition en s'adressant à un autre personnage avec « Niki, on dirait que je suis devenu un pur angoissé ». Ce va-et-vient entre niveaux, sans avertissement ou convention prescrits par l'auteur, devient une sorte de danse s'établissant entre les registres. La contamination est telle que parfois la narration prend la place du jeu, comme c'était déjà le cas dans *Le Chant du Dire-Dire*. Mais lorsque les personnages narrent leurs gestes, l'aparté, qui se définit comme une phrase dite « à part soi » dévie ici vers une adresse sans destinataire explicite: ainsi, le « tu » de phrases telles « Je te prends la caboche de même pour que tu te mettes dans la tête que mon Charles a besoin d'une fille avec bien du bon sens et très gentille, pas d'un agrès de fornicuse cachée derrière des haies de vice<sup>57</sup> » est purement stylistique, ne reflétant aucune adresse scénique réelle. L'imbrication est si serrée qu'il

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>56</sup> Daniel Danis, *La Langue des chiens de roche*, Paris, Théâtre Ouvert, collection « Tapuscrit », n° 92, 1998, p. 20.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 61.

est parfois très difficile de dire à quel niveau appartiennent les répliques, comme si leur caractère secret ou public était laissé à la discrétion du lecteur. À cela, deux exceptions, deux micro-séquences intitulées « Temps suspendus » et identifiées par un caractère typographique différent. Le premier est le récit de Niki, anecdote qu'il adresse à une Djouki absente et qui raconte comment il a été marqué par la vue d'un homme nu criant sa soif d'amour<sup>58</sup>; Léo s'adresse à sa femme morte pour lui raconter ses visions d'un amour stellaire qui lui rappelle le leur<sup>59</sup>. Pourtant, Simon a droit, lui, à une tirade en bonne et due forme, qu'il adresse à la vision fantomatique qu'il se fait de Joëlle, et d'autres font des monologues assez traditionnels. Ces « Temps suspendus », qui se démarquent dans un texte déjà fortement stylisé, viennent donc simplement ajouter à une trame déjà riche en textures une variation sur le thème des mots et de leur pouvoir — parfois illusoire — de communication.

En France, la frontière entre l'action et la narration qui la présente est souvent plus claire : les tirades sont plus étoffées, et leur appartenance à un niveau différent de celui des scènes jouées est établie de façon beaucoup plus limpide. Parfois, l'opposition est patente. Comme *Rose, la nuit australienne*, *L'Entre-deux* de Noëlle Renaude (parue par ailleurs dans le même recueil en 1989 et à nouveau en 1993) s'ouvre sur une longue narration, mais avec une nuance importante : là où la narration n'est attribuée à aucun personnage dans *Rose, la nuit australienne*, la narration initiale de *L'Entre-deux* est un monologue, celui d'Amand, qui retrace sa vie pour l'amante (le calembour est inévitable) qui l'a quitté. Son appel à sa Valentine (!) disparue le mène à une tentative de suicide, tentative qui ne semble qu'à moitié sincère. Après les six pages et demie de son monologue, la pièce passe à un dialogue entre Ève, amie du couple, et Boris, qu'on suppose enquêteur. Cette scène est entièrement jouée, formant

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 40-41.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 92.

une opposition frappante avec le registre précédent, comme apposée à lui sans que les deux mondes ne se rencontrent.

C'est ce parallélisme de deux univers discursifs dont l'un est entièrement voué à la narration qui distingue la dramaturgie française de son pendant québécois. Daniel Besnehard a commencé à utiliser le procédé de la narration en tant que niveau indépendant à la fin des années soixante-dix. *Les Mères grises*, créée en 1978, met en parallèle l'intrigue qui unit une mère, son fils Pierre ainsi que l'amie de ce dernier, et le monologue d'une femme, Marie, dont le fils a trouvé la mort dans un accident de la route. Ces deux niveaux sont entrelacés, se répondant dans l'alternance du dialogue et de la narration. Cette construction est également explorée par Michel Azama dans *Bled*, où le récit d'un vieil homme, tout en tirades, précède chacune des scènes dialoguées entre Mohammed et sa mère, en plus de clore la pièce. Les segments 3 et 9 diffèrent quelque peu puisque le niveau jeu ne présente qu'un court monologue de Mohammed, réflexions au cachet poétique. Mais il n'est jamais expliqué, comme c'était le cas chez Besnehard, quel est le lien entre les deux niveaux de la pièce, sinon cette alternance de registres qui finissent par former le leitmotiv sur lequel repose la structure tout entière.

L'indépendance apparente des niveaux qu'affichent les textes français offre une espèce de contrepoids à l'imbrication de ces derniers dans la production québécoise, où les registres sont soudés parfois jusqu'à se confondre. Qu'il soit exacerbation de l'aparté, cadre de l'action ou prétexte à des scènes « rejouées », le récit ne se satisfait plus de la définition classique qui le soumettait à une régulation stricte et le limitait à la « narration d'un événement survenu hors-scène »: en effet, il est parfois la narration d'un événement sur le point d'être représenté, ou encore le commentaire d'une action en cours. Qui plus est, le récit peut offrir une interaction strictement polyphonique, alors que les personnages demeurent dans des niveaux spatio-temporels différents.

Comme les pages précédentes l'ont montré, le récit, dans le théâtre contemporain, est le procédé névralgique par excellence de l'invention structurelle. Il faut donc, dès maintenant, réviser la définition du récit afin d'en faire un outil opératoire.

### **c. Nouvelle Définition utilitaire du récit au théâtre**

C'est à la lumière de nos premières analyses que nous pouvons jeter les bases d'un classement inductif, c'est-à-dire tiré des pièces elles-mêmes, ce qui permettra de recenser les divers types d'occurrence du récit et de les regrouper dans des sous-catégories. Ainsi, si certains termes, comme « téichoscopie », proviennent des Grecs eux-mêmes, d'autres, comme « récit-cadre » ou « récit polyphonique » sont proposés ici afin de tenter de nommer les nouvelles modalités du récit. On remarquera cependant qu'il s'agit souvent de termes inspirés de certaines tendances critiques : Barthes avait parlé de « polyphonie » pour témoigner de la multiplication des points de vue dans le roman. Ryngaert parle de « pièces monologuées » pour distinguer les pièces à un acteur. Les catégories de récit proposées s'inscrivent donc, en quelque sorte, dans le courant des propositions avancées jusqu'à ce jour dans le domaine de la critique théâtrale et littéraire.

#### *1) Définition générale*

Le récit se définit, sommairement, comme la narration, plus ou moins élaborée, d'un événement, que celui-ci soit vérifiable ou mensonger (comme c'est le cas pour le fantasme de Marie dans *Le Petit Maroc* de Daniel Besnehard). Le récit peut également être celui d'un rêve (celui du Caïd dans *Le Voyage du couronnement* de Michel Marc Bouchard) ou encore d'une vision, d'une rêverie. C'est dire que l'événement raconté ou le contenu ne change rien au statut de récit que lui confère la forme narrative.

## 2) Les catégories de récits

a) la *téichoscopie* : Patrice Pavis retrace les origines de ce procédé en notant que le « terme [est] employé pour décrire une scène d'HOMÈRE (*Illiade*, 3, 121 à 244) où Hélène décrit à Priam les héros grecs qu'elle est seule à apercevoir<sup>60</sup> ». Pavis enchaîne avec sa propre définition :

Moyen dramaturgique pour faire décrire par un personnage ce qui se passe en coulisse dans l'instant même où l'observateur en fait le récit. [...] On évite ainsi de représenter des actions violentes ou inconvenantes, tout en donnant au spectateur l'*illusion* qu'elles se passent réellement et qu'il y assiste par personne interposée.<sup>61</sup>

Joël Lefebvre en donne une définition fort semblable : « Technique dramaturgique consistant à décrire ou évoquer un événement situé dans l'espace hors scène et non directement perçu par le spectateur<sup>62</sup> ». Outre le fait que les bienséances qui imposaient ce type de narration n'aient plus cours aujourd'hui, il est intéressant de noter que ce procédé est tiré d'un texte narratif et non dramaturgique: la contamination des genres n'est donc pas aussi récente qu'on pourrait le croire. La téichoscopie contemporaine se produit lorsqu'un personnage de la pièce décrit une action pendant qu'elle se déroule, remplaçant sa représentation par sa narration. Michel Tremblay faisait usage de la téichoscopie dans *Sainte-Carmen de la Main*, se servant par ailleurs d'un autre procédé hérité du théâtre antique, le chœur, pour présenter une action par le biais de la narration. De même, dans *Suzanne* de Roland Fichet, le personnage du metteur en scène observe Suzanne en scène et décrit son jeu lors d'une représentation.

<sup>60</sup> Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, article « Téichoscopie », p. 346.

<sup>61</sup> *Loc. cit.*

Les coulisses où il est caché sont donc représentées à défaut de la scène où évolue Suzanne, et la narration du metteur en scène remplace la présentation, aux yeux du spectateur, de l'interprétation directe de l'actrice.

b) le *récit simultané* : contrairement à la téichoscopie, le récit simultané ne remplace pas la représentation de l'action, mais il la complète. Il s'agit donc de la narration d'une action en cours au moment même où celle-ci a lieu devant le spectateur. *La Langue des chiens de roche* de Daniel Danis en offre plusieurs exemples. La narration n'est donc pas ici le remplacement d'une action, mais bien son complément au niveau de l'énoncé.

c) le *récit-cadre* : cette tendance du théâtre contemporain se manifeste lorsque des passages narratifs, allant de la simple phrase à la tirade, forment un niveau indépendant de l'action qui se trouve alors soumise à un cadre narratif qui en fait la mise en situation, en commande le rythme et en commente le contenu. Le récit-cadre est souvent flagrant, mis en évidence par un registre différent de celui des dialogues de l'action, comme c'est le cas dans *Le Chant du Dire-Dire* de Daniel Danis, où les personnages, lorsqu'ils se font narrateurs du récit-cadre, parlent d'eux-mêmes à la troisième personne du singulier. Cette variante inclut également les passages narratifs en voix *off*.

d) le *scénario imaginaire* : ce terme est proposé par Anne Ubersfeld qui le définit ainsi :

C'est un récit confié exclusivement à la voix du comédien, en principe sans le moindre recours à des moyens visuels : il raconte ce que le spectateur, ni directement ni indirectement, ne verra jamais. Récit étranger à l'action proprement dite et dont la fonction n'est en principe pas informative (quoiqu'elle puisse l'être de surcroît). Étranger à l'action, en apparence du moins — puisque ses incidences sur le récit, pas plus que celle d'aucun élément du poétique, ne sauraient être nulles.

---

<sup>92</sup> Georges Lefebvre, article « Téichoscopie », dans Corvin, *op. cit.*, tome 2, p. 878.

Un tel scénario n'est pas une exposition, ni le récit d'un événement extra-scénique ou d'un dénouement : il n'est ni le récit des errances d'Oreste, ni celui du meurtre de Britannicus ou de la mort d'Hippolyte.

Deux conditions, donc, au scénario imaginaire : qu'il fasse un récit qui n'a pas vocation à être figuré, mais aussi que le *moi* du locuteur s'y investisse.<sup>63</sup>

Le scénario imaginaire renvoie donc à ce type de narration qu'était le monologue de Marie dans *Les Mères grises* de Daniel Besnehard. Situé dans un temps qui « n'est pas le présent de l'action<sup>64</sup> », il est indépendant du reste de l'intrigue et se place tout entier sous le signe de la subjectivité de celle qui en profère les mots. Toujours selon Ubersfeld, le scénario imaginaire est à distinguer du prochain type de récit narratif, à savoir :

e) *l'hypotypose* : il s'agit ici d'un récit qui, tout en appartenant à un niveau interne, se démarque par le fait qu'il ne semble sémantiquement relié à rien, et prend souvent des allures d'envolée lyrique : « L'hypotypose peut donc être comprise comme un poème à entendre dans son autonomie de poème, mais elle apparaît aussi, dans le dialogue, parole du *je* du personnage dessinant une certaine vue du monde<sup>65</sup> ». C'est le cas de « *L'Éloge des transitions* » de Renaud dans *Le Bonheur à Romorantin* de Jean-Claude Brisville. Les passages qui le constituent, nous l'avons vu, n'apportent rien à l'intrigue: la clef de sa présence se trouve dans les rapports entre les personnages et la perception du monde que se fait le narrateur désabusé. L'hypotypose, donc, si elle semble « étrangère apparemment au déroulement de la fable, [...] ne peut être omise : elle est la médiation nécessaire entre tous les éléments du théâtre, énonciateurs et énoncés<sup>66</sup> ».

---

<sup>63</sup> Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, p. 133.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 140.

### 3) *Les modalités d'énonciation du récit*

Le récit peut adopter des formes variées, allant de la simple mention d'un événement en une phrase anecdotique à la tirade ou au monologue couvrant un certain nombre (quasi-illimité, lorsqu'on pense à des pièces comme *Ma Solange comment j'écris mon désastre*, Alex Roux de Noëlle Renaude) de pages. Il est évidemment bien plus concluant de s'attarder aux récits dont le poids narratif est important, puisque c'est la prolifération de cette tendance qui distingue l'utilisation du récit dans l'écriture dramaturgique contemporaine.

On peut distinguer trois modalités principales :

a) le *récit monologué* : un personnage unique assume la narration en une tirade, que celle-ci soit continue ou qu'elle laisse une place à quelques interruptions qui n'apportent aucun détail de contenu et ne font que casser la monotonie rythmique que peut produire un long passage narratif. C'est là, bien entendu, la forme classique du récit, qui est toujours employée aujourd'hui. Souvent, pour justifier ou pour varier son emploi, les auteurs ont recours à la lecture ou à l'écriture de lettres, de journaux intimes, ou de rapports (comme le fait Normand Chaurette dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*).

b) le *récit dialogué* : le récit est ici assumé par deux voix qui se répondent, se complètent ou se contredisent, généralement sous forme de dialogue. C'est la forme de récit qui s'éloigne le moins du discours théâtral conventionnel. Il devient néanmoins très intéressant lorsqu'il se mue en *récit à deux voix*, qui se fait sans qu'il y ait interaction entre les parties. Il n'y a donc aucune communication et, *ipso facto*, aucun dialogue: le récit, dialogué en apparence, est alors en fait un récit monologué dédoublé.

c) le *récit polyphonique* : le récit se fait ici par plusieurs personnages ou du moins par plusieurs voix, ce qui a souvent pour résultat de créer un effet choral. Encore une fois, les voix peuvent s'entendre ou se contredire; elles s'associent

néanmoins en une forme très structurée, d'où l'aspect musical de ce type de récit. Hachuré, il peut produire une rythmique haletante; lyrique, il produit une sorte de mélopée verbale. On peut se référer, par exemple, à l'arrivée de Marcel dans *Marcel poursuivi par les chiens* de Michel Tremblay, alors que Florence, Violette, Mauve et Rose narrent la course du jeune homme. Ici encore, s'il n'y pas de communication entre les narrateurs, ce type de récit à plusieurs voix devrait plutôt être considéré comme un montage polyphonique de récits.

Il faut néanmoins rappeler que ces catégories naissent d'une étude de l'éclatement des structures dans le théâtre contemporain, et cet éclatement est un signe du refus de plusieurs auteurs de se conformer à des paramètres trop rigides. C'est pourquoi plusieurs pièces fondent ces différents procédés en une forme hybride, dans laquelle un glissement constant s'opère entre le récit et la *mimesis*, comme c'est le cas de la pièce *The Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay. Dans cette pièce monologuée, le personnage de Gaston Talbot débute le récit de son rêve par une narration, mais le poursuit dans une séquence où il interprète le personnage de sa mère tout en se jouant lui-même enfant. Il nous semble néanmoins que les catégories proposées plus haut sont, d'abord, un reflet beaucoup plus fidèle d'une pratique qui va en se complexifiant; ensuite, elles nous paraissent nettement plus opératoires que la définition traditionnelle du récit dans l'analyse de ses différentes modalités dans la dramaturgie contemporaine. Par contre, on peut s'attendre à ce qu'une telle révision ébranle à son tour d'autres poncifs dramaturgiques. Le personnage, entre autres, est irrémédiablement touché par cette nouvelle définition puisque c'est à lui que revient l'énonciation de ces nouvelles formes de récit. Le rapport avec le public est également affecté par ces nouvelles modalités, puisque l'adresse ne requiert plus nécessairement un destinataire clair, et peut donc jouer sur la perception du spectateur. Par conséquent, la nouvelle définition du récit ne fait que souligner la nécessité de

poursuivre l'analyse. afin de voir comment ce procédé, traditionnellement circonscrit dans une forme fixe, entraîne avec lui une révision complète de l'acte théâtral.

**DEUXIÈME PARTIE :**  
**LES NOUVELLES MODALITÉS DU RÉCIT**

## 1. Le Nouveau Statut du personnage de théâtre

Le concept du personnage de théâtre n'est pas absent des débats critiques. D'abord, pour certains, il est une création, fictive, certes, mais qu'on peut analyser selon certains paramètres psychologiques, bref lui conférer une identité propre, une « personnalité » à l'intérieur de la fiction, avant de le redéfinir par le jeu du comédien à la représentation. En effet, si le texte peut guider comédiens et metteurs en scène, l'histoire du théâtre prouve que le texte ne suffit pas, à lui seul, à dicter une interprétation unique et définitive du personnage. Les critiques qui abondent en ce sens voient généralement une richesse à la pluralité des interprétations possibles: ceux qui s'opposent à la notion d'un personnage en tant qu'entité psychologique y voient plutôt la confirmation du fait que le personnage n'existe qu'en tant qu'outil de la fiction, et que cette définition lui enlève *ipso facto* toute possibilité d'individualité. C'est la position sans équivoque d'Anne Ubersfeld :

Le discours du personnage renvoie à un référent psychologique, certes, mais ce référent n'est pas de l'ordre de la *psyché* individuelle: de là la nécessité d'outils un peu plus fins et plus adaptés que ceux de la psychologie classique. Si l'on peut se livrer à une herméneutique psychologique du

discours du personnage. ce qu'elle découvre n'est jamais un être singulier. mais une situation.<sup>1</sup>

Selon elle. le discours ne révèle pas le personnage; c'est lui qui. au contraire. donne un sens au discours dont il est porteur<sup>2</sup>. Roland Barthes. pour sa part. rappelle que c'est la venue d'une école de pensée très spécifique qui a favorisé ce genre de réflexion. et ce dans tous les genres littéraires : « L'analyse structurale. très soucieuse de ne point définir le personnage en termes d'essences psychologiques. s'est efforcée jusqu'à présent. à travers des hypothèses diverses. de définir le personnage non comme un " être ". mais comme un " participant " »<sup>3</sup>. Ces deux positions critiques. bien qu'elles semblent impossibles à concilier. offrent chacune des outils opératoires. Le statut du personnage de théâtre a évolué. le libérant des contraintes auxquelles il était traditionnellement soumis. Cela implique qu'il déborde à présent les paramètres desquels il répondait jadis. et qu'il lui est permis d'assumer des fonctions qui lui étaient autrefois interdites. En nous penchant donc d'abord sur le personnage en tant que participant d'une action représentée sur scène. nous verrons comment la prolifération des passages narratifs ne peut que changer le statut de cette entité fictive.

### **a. Le Glissement de personnage à narrateur**

L'intrigue théâtrale s'est longtemps définie par son déroulement mimétique. ne requérant aucunement la présence d'un narrateur. surtout depuis la disparition du

---

<sup>1</sup> Ubersfeld. *Lire le théâtre*. p. 128.

<sup>2</sup> Elle écrit. à ce sujet : « Pour comprendre le rapport entre le personnage et son discours. sans doute faut-il renverser la vapeur. non seulement ne pas voir dans le discours du personnage le stock d'informations qui permettra de décrypter le caractère ou la *psyché* du personnage. mais inversement voir comment c'est l'ensemble des traits distinctifs du personnage. ses rapports aux autres personnages. en bref sa *situation de parole*. qui permet d'éclairer un discours au demeurant indéterminé » (*Loc. cit.*).

chœur et de son coryphée. Depuis l'époque classique, la fonction principale du personnage demeurait d'agir sur scène et non pas de narrer son existence ou celle de ceux qui la partageaient. La nature même de l'exercice théâtral semblait lui conférer une autonomie qui plaçait la narration de ses faits et gestes sous le signe de la redondance. Ainsi, il paraît « non théâtral » de faire intervenir des répliques qui, justement, appuient le processus d'énonciation. La pratique qui en est faite aujourd'hui offre donc par le fait même un premier indice du passage du personnage de théâtre d'acteur à narrateur.

Dans *La Nuit de Valognes* de Éric-Emmanuel Schmitt, la voix *off* du personnage de Sganarelle intervient pour introduire les scènes de *flashbacks*. Cette imbrication d'un second niveau temporel dans celui qui régit la majorité de la pièce se fait donc par une narration, doublement appuyée par la voix désincarnée. Le passage de Sganarelle-agissant à Sganarelle-narrateur est souligné par une didascalie: après avoir entamé la narration dans le style descriptif le plus pur — « C'était un soir de l'automne dernier, c'était la nuit plutôt... » —, la didascalie vient confirmer le changement de registre : « Immédiatement la lumière baisse sur toute la scène de procès. C'est la pénombre<sup>3</sup> ». Sganarelle poursuit alors : « Nous marchions dans Valognes éteinte. Nous rentrions de je ne sais plus quelle aventure, vierge, femme mariée, je ne sais plus, je lis mal mon carnet, bref, c'était une petite soirée paisible où nous laissions le malheur et les larmes derrière nous lorsque...<sup>5</sup> ». La narration cède ensuite la place à un *flashback*: mais Schmitt ne laisse pas le spectateur oublier que la scène rejouée appartient au passé, et que c'est son rôle dans l'intrigue en cours qui en justifie la présentation. Les scènes du passé sont donc entrecoupées de retours au présent, puis la narration de Sganarelle

---

<sup>3</sup> Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *Poétique du récit* — *Communications* 8, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points », 1977, p. 22.

<sup>4</sup> Éric-Emmanuel Schmitt, *La Nuit de Valognes*, Paris, Actes Sud, collection « Papiers », 1991, p. 68.

assure à nouveau le transfert temporel. Schmitt, en insistant pour que la narration se fasse dans la pénombre, souligne en quelque sorte l'aspect exceptionnel, voire magique de ce procédé inspiré du cinéma, puisque l'interruption de la voix *off* par la scène rejouée vient offrir ici au spectateur une reconstitution que les autres personnages ne peuvent, eux, qu'imaginer.

Parfois, la délimitation entre le niveau de la narration et celui de l'action peut être clairement maintenue. Noëlle Renaude en donne un exemple dans *Le Renard du nord*. Le cachet vaudevillesque de cette pièce n'est pas sans conférer à la narration une ressemblance avec l'aparté, dont on a déjà établi le lien avec le récit dans les nouvelles structures contemporaines. Cette courte réplique d'Adrienne qui ne fait que passer brièvement sur scène en offre un exemple : « Six jours pile que Maxime a cette rouquine dans la peau. Surveillons l'évolution. Sillonons la cité, ses forêts, ses zones d'ombre et commençons par le zoo. À m'en user les semelles<sup>6</sup> ». On imagine fort bien un Arlequin ou un Scapin se faire une remarque semblable — qu'elle soit en vers ou non. L'aparté prend néanmoins ici des dimensions considérables, rappelant plutôt les longs monologues classiques et leurs transitions souvent gauches vers la scène suivante. Ainsi, Madame Kühn fait son entrée pour se présenter : « Je suis Madame Kühn. Mariée à un monsieur Kühn<sup>7</sup> »; elle poursuit sa présentation en une page de monologue, qui se termine avec : « Mais voilà Paul. Bonsoir, Paul ». C'est donc sur cette transition vaudevillesque que le personnage passe à l'action.

La transition peut néanmoins se faire de façon beaucoup plus subtile, allant jusqu'à dérouter le spectateur qui doit s'adapter au va-et-vient constant entre les niveaux. *La Passion du jardinier* de Jean-Pierre Sarrazac s'ouvre sur le monologue du

---

<sup>5</sup> *Loc. cit.*

<sup>6</sup> Noëlle Renaude, *Der Fucks des Norden/Le Renard du nord*, texte allemand de Frank Herbert, Paris, Éditions Théâtrales, 1991, p. 16.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 20.

personnage-titre, mais celui-ci est rejoint par la vieille dame qu'il a assassinée dans un geste de haine néo-nazie. À la troisième page de la pièce, la vieille dame dit : « Reprenons notre histoire... Quel âge as-tu? Tu permets que je te tutoie?<sup>8</sup> », et ces deux questions font basculer la temporalité de l'intrigue vers le passé, qui se rejoue jusqu'à ce que la vieille dame se fasse le commentaire, quelques lignes plus tard : « Oui, c'est pour la chambre que tu venais. Je devenais la loueuse du jardinier ». Lorsqu'elle enchaîne avec : « Un garçon si jeune, je ne vais pas lui prendre l'argent qu'il n'a pas encore gagné », la narration cède à nouveau la place à la reconstitution du dialogue. Les deux protagonistes tangueront ainsi d'une bribe de souvenir à une autre, se contredisant parfois, ou se rappelant les sentiments qu'ils ont éprouvés sur le coup : « Je te laissais t'enfermer. Je savais parfaitement que tu étais en train de mentir<sup>9</sup> ». Pour ce faire, ils doivent quitter le niveau du passé, et rappellent par la narration qu'ils ne lui appartiennent plus. La transition se fait pourtant si spontanément, sans avertissement, que l'imbrication des niveaux semble tisser l'essence même des personnages, qui ne sont plus ni tout à fait dans l'un, ni tout à fait dans l'autre.

Au Québec, Jovette Marchessault fait elle aussi de la narration la continuation naturelle du dialogue dans *Demande de travail sur les nébuleuses*. Cette pièce qui se déroule à la « Onzième heure, [...] la dernière heure de travail avant la Grande nuit » — libre au lecteur d'y voir ou non une métaphore de la mort — est entièrement tournée vers le passé d'une famille dont les membres dispersés tentent désespérément de se rejoindre. Le dialogue fourmille de formules telles « je disais », « tu disais », « disait-il », qui appartiennent de toute évidence au registre narratif. Mais ce registre peut à son tour commander l'action, sommant les personnages de reprendre leur rôle

---

<sup>8</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *La Passion du Jardinier*, dans *Les Inséparables [suivi de] La Passion du Jardinier*, Paris, Éditions Édilig, collection « Théâtrales », 1989, p. 63.

dans le passé évoqué. La scène « VI » s'ouvre sur une réplique du fils qui dit : « Chaque matin, ma mère se tenait dans la porte et disait :<sup>10</sup> », sur laquelle s'enchaînent trois répliques de la Mère et de la Fille recréant le scénario quotidien comme si elles obéissaient spontanément à la narration; la Fille prend ensuite le relais de la narration : « Un jour ma mère se tenait dans la porte de ma chambre pendant que j'écrivais un manifeste violent contre l'impérialisme américain. Après l'avoir lu elle a dit : », et la réplique de la mère effectue la transition vers la scène rejouée<sup>11</sup>. On ne peut plus, ici, douter du statut de narrateur adopté par le personnage : les deux points qui terminent les répliques narratives confirment que celles-ci n'ont d'autre but que de situer le lecteur/spectateur avant que ne se déroule l'action annoncée. Mais le double statut du personnage crée une ambiguïté temporelle autour de certaines répliques. En effet, si le personnage peut introduire une action ou y participer sans que ce transfert ne soit clairement indiqué, il devient difficile de juger à quel niveau temporel appartiennent des répliques telle : « C'est alors que j'ai reçu la lettre de mon petit frère...<sup>12</sup> ». On en vient donc à se demander si le rôle de narrateur est bel et bien une fonction du personnage, ou s'il s'agit plutôt d'un nouveau statut.

Le personnage de théâtre a toujours eu pour fonction de faire exister le hors-scène: combien de batailles, de meurtres, d'adultères et de créatures fantasmagoriques n'auraient jamais eu d'existence scénique sans la parole qui pouvait leur conférer une présence virtuelle! Toutefois, le fait de faire exister un hors-scène par le biais de la parole relève aujourd'hui d'un choix esthétique indépendant des mœurs et des techniques de scène. Que le récit ait donc encore cours pour évoquer un événement choisi, soit; mais que le récit s'enfle au point de se répandre sur l'ensemble de la pièce

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>10</sup> Marchessault, *Demande de travail sur les nébuleuses*, p. 52.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 52-53.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 88.

et d'imposer la parole comme unique moyen de représentation est un procédé stylistique nouveau et, il faut le dire, divergent par rapport aux pratiques précédentes. Prenons l'exemple des *Reines* de Normand Chaurette : en choisissant de donner la parole non pas à ceux qui ont le pouvoir d'accomplir les gestes qui forment la trame originale de *Richard III* mais bien à celles qui les subissent, Chaurette plaçait d'ores et déjà l'intrigue de sa pièce en coulisse des événements majeurs. Deux actions seulement ont lieu sur la scène même durant cette pièce : la tentative de placer les enfants de la reine Elisabeth en lieu sûr, et le faux départ de la reine Marguerite. Mais la mort d'Édouard, celle de George, l'ascension de Richard III, son mariage avec Anne Warwick, toutes ces actions ne sont que rapportées par les paroles des reines, comme le sont leurs nombreux sujets de discorde, que chacune tente de justifier par l'évocation de son parcours. Si les dialogues alternent avec les tirades, ce n'est donc que pour diversifier la rythmique du texte, car les dialogues n'interrompent une parole narratrice que pour mieux la relancer.

Wajdi Mouawad donne également au hors-scène une omniprésence verbale dans *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*. Une famille dont la fille est disparue depuis dix ans s'apprête à consacrer sa mort par l'enterrement d'un cercueil vide. L'événement n'est toutefois pas le simple exorcisme du deuil : les membres de la famille veulent faire de la veillée un spectacle, où tout un chacun paierait afin de voir l'autre fille, Edwige, dont les mains pleurent lorsqu'elle prie. Ce stratagème financier ne plaît pas du tout à Edwige, qui croit en la survie de sa sœur: elle décide donc de se soustraire à ce cirque et se réfugie dans la cave de la maison. C'est là que Mouawad situe l'action de la pièce. Pourtant, l'étage du dessus, avec son cercueil vide et sa foule impatiente, est à la fois le lieu le plus mouvementé et le souci principal de tous, même d'Edwige puisqu'elle le fuit. La cave sera, elle, le lieu de retrouvailles plus intimes entre les deux sœurs, ainsi que de l'accouchement de la revenante. Malgré cela, le hors-

scène est constamment cité, rappelé, et les actions qui s'y déroulent sont décrites par les personnages qui se relaient pour tenter de faire remonter Edwige. L'arrivée du grand-prêtre, celle des malades assoiffés de miracles, le brouillard envahissant la pièce, l'incendie causé par les mécontents sont, comme chez Chaurette, autant d'actions narrées, non représentées mais cruciales dans le développement de l'intrigue. La part de narration allouée au personnage est moindre, ici, qu'elle ne l'était dans *Les Reines*; il n'en demeure pas moins que le rôle de narrateur des personnages est primordial, puisque sans lui, la structure entière s'écroule.

Les passages narratifs de ces deux pièces, sans être véritablement téichoscopiques, rapportent plusieurs actions dans les instants qui suivent leur avènement, ramenant le hors scène à la scène par le biais d'un témoin oculaire... porte-parole au sens le plus strict, puisqu'il s'agit souvent non seulement de décrire la situation extérieure, mais aussi de rapporter les mots de ceux qui y convergent. À l'inverse, dans *La Répétition* de Dominic Champagne, la narration téichoscopique vient remplacer l'action, la repoussant vers un hors scène virtuel, dans une micro-séquence temporelle complètement détachée du reste de l'intrigue. Au moment où la représentation d'*En attendant Godot* doit débiter, l'interprète de Lucky est absente et les deux acteurs principaux s'énervent; intervient alors la didascalie suivante : « Entrent Étienne et Victor qui s'avancent vers l'avant-scène<sup>13</sup> ». Mais au lieu de se mettre à jouer le début de la pièce, ces deux personnages s'en font les narrateurs :

VICTOR. Alors Étienne et Victor sont entrés en scène. Et ils se sont mis à jouer.

ÉTIENNE. Étienne à chienne sur son pied de toute son âme pour enlever sa bottine.

VICTOR. Et Victor à abandonner sa vie pour la vie de son personnage.

ÉTIENNE. Et au moment où Pozzo devait entrer sur scène avec Lucky.

---

<sup>13</sup> Champagne, *La Répétition*, p. 142.

VICTOR. Au moment où Pipo devait lancer son grand cri pour annoncer son entrée avec Luce, ça...

ÉTIENNE. Ça attendait Godot.

VICTOR. Ça attendait. Ça attendait. Ça attendait que quelque chose arrive.

ÉTIENNE. Que queque chose se passe.<sup>14</sup>

Après ces huit répliques, l'action reprend là où la narration se termine. Celle-ci agit donc en tant que force expéditrice, afin de résumer ce qui aurait duré beaucoup plus longtemps s'il avait fallu représenter la pièce de Samuel Beckett jusqu'à l'entrée de Pozzo et Lucky. Il n'empêche que le fait de transformer deux personnages de comédiens en personnages narrateurs crée un hiatus tout à fait inusité dans le déroulement d'une intrigue autrement conventionnelle. Mais qu'advient-il de l'intrigue lorsque celle-ci n'est plus du tout représentée, et tout entière narrée? Et surtout, qu'advient-il alors du personnage de théâtre?

La comparaison de deux pièces, l'une française et l'autre québécoise, qui sont très claires dans leur structure narrative, permet de souligner le passage du personnage au narrateur. La pièce *Divertissements touristiques* de Noëlle Renaude est un ensemble de courtes intrigues, indépendantes les unes des autres. Parmi celles-ci, on trouve l'épisode *Le Refuge*. À première vue, la disposition textuelle évacue tous les doutes possibles quant à sa nature narrative : trois personnages, trois tirades à peu près égales en longueur. Le premier, Raymond, établit la situation : « Nous chevauchons à dos de mules et de mulet, Rachel, Richard et moi, sur les petits chemins contournants les sommets<sup>15</sup> ». Il revient ensuite sur leur départ : « À neuf heures ce matin nous quittions la vallée et ses brumes, Richard en tête, moi, puis Rachel, à califourchon sur nos bêtes, plan, guide, carte topographique, boussole, gourde, jumelles et caméra à

---

<sup>14</sup> *Loc. cit.*

<sup>15</sup> Noëlle Renaude, *Divertissements touristiques*, dans *Divertissements touristiques, L'Entre-deux [et] Rose, la nuit australienne*, Paris, Éditions Théâtrales, 1993, p. 17.

portée de main<sup>16</sup> ». Son récit des événements s'étant écoulés depuis le départ se poursuit, nourri de ses réflexions existentielles sur l'insignifiance de l'homme dans l'immensité naturelle, puis il revient à la narration de type téichoscopique : « Mais déjà j'aperçois le toit de pierres d'une cabane au loin. Le refuge!<sup>17</sup> ». Sa tirade se terminera peu après avec ses projections pour les événements à venir.

C'est au tour de Rachel de prendre la parole. Elle commence par se plaindre de la douleur corporelle qui l'envahit, puis revient à son tour sur les événements de la journée, insistant sur le fait que le mulet chevauché par Richard a eu une énorme érection devant elle. Son récit se conclut sur ses prévisions pour le soir et ses fantasmes où elle se voit dormant en étreignant le sexe immense de l'animal. Richard, lui, s'adresse directement à son mulet pour lui reprocher son manque de vitesse, d'abord, puis son manque de pudeur. Puis il fantasme lui aussi sur la nuit à venir, et en trois scénarios différents, planifie sa relation sexuelle avec Rachel. Enfin, il aperçoit lui aussi le refuge : « Tu vois on y est. Voilà la cabane et les deux mules<sup>18</sup> ». Ayant rattrapé les deux autres personnages à la fois dans l'espace et dans le récit, il se tait et *Le Refuge* se termine. Dans cette pièce, il n'y a aucune interaction entre les personnages, aucun dialogue, et aucune action qui ne soit narrée. Les trois personnages théâtraux du *Refuge* ne sont plus que les narrateurs de trois récits monologués.

Passons maintenant à la pièce québécoise : *Le Pont de pierres et la Peau d'images* de Daniel Danis. Il y a deux catégories de personnages dans cette pièce, comme l'explique l'auteur lui-même :

Les Diseurs sont les personnages principaux qui racontent l'histoire : MUNG, une fille, MOMO, un garçon. Les Tenants sont un groupe de garçons et de filles qui forment un chœur pour soutenir Mung et Momo dans

---

<sup>16</sup> *Loc. cit.*

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 22.

leur récit. [...] Le plus souvent, ceux qui prennent la parole le font sans quitter le groupe, d'autres fois ils s'isolent [...].<sup>19</sup>

Danis est généralement très précis dans les didascalies initiales de ses pièces quant au statut des personnages, et celle-ci ne fait pas exception : Mung et Momo sont « Diseurs », ils « racontent » et sont appuyés dans leur « récit » : les Tenants sont un chœur duquel se détache parfois un coryphée. Mais *Le Pont de pierres et la Peau d'images* annonce en outre l'acte de raconter. Celui-ci est imbriqué dans le discours des personnages, il ne dépend pas uniquement de l'interprétation d'une indication scénique. La première réplique des Tenants, attribuée au groupe ainsi qu'à Tcholie, se lit ainsi :

À toutes les pleines lunes  
nous sommes quelques-uns  
à venir, ici  
raconter nos trajets  
par la route des mille chemins.

On vient se dire  
les choses que l'on a vues  
les choses que l'on a vécues  
pour ne pas oublier.<sup>20</sup>

Il est donc explicite que les personnages sont là pour raconter. À la fin de « L'Entrée des Tenants », Momo dit : « Mung, parlons du temps / où on s'est rencontrés / parlons du temps / où on ne parlait pas la même langue<sup>21</sup> ». Cette scène, comme la dernière, est la seule à ne pas porter un titre de « Passage » ; tous les « Passages » seront consacrés au récit des Diseurs. À l'intérieur de ces récits, il y a bien quelques rares instances où l'un ou l'autre Diseur imbriquera ses propres répliques

<sup>19</sup> Daniel Danis, *Le Pont de pierres et la Peau d'images*, Paris, L'École des loisirs, 1996, p. 8.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 13.

dans le discours rapporté, mais ce jeu ne se poursuit jamais assez longtemps pour que l'on parle véritablement de reconstitution; la narration au passé prend tellement de place qu'elle oblitère toutes les tentatives du « rejoué ». Les Tenants, pour leur part, ponctuent le discours des Diseurs, soit en apportant une approbation verbale, soit en faisant des effets sonores qui tiennent davantage de l'onomatopée que de la parole. À la fin de la pièce, « La Sortie des Tenants et des Diseurs » ramène le présent afin que soit rappelée la véracité des paroles : « Notre histoire est aussi vraie / qu'un nuage dans le ciel / ou la brume du matin sur la rivière<sup>22</sup> ». L'intrigue de cette pièce peut donc se résumer en une phrase : des enfants viennent raconter leur passé. C'est tout. L'histoire, bien entendu, est immensément plus vaste, traversant les frontières du monde pour en révéler l'injustice. Mais ces faits ne font pas partie de l'intrigue, ils ne sont portés que par la parole.

Ce type de pièce, construite tout entière autour du récit, donne raison à Georges Schlocker lorsqu'il affirme que « le texte est redevenu l'élément moteur du spectacle promu par un acteur devenu essentiellement parleur. La valeur expressive du spectacle repose sur la qualité de l'acteur d'incarner le langage<sup>23</sup> ». Si la pièce *Le Pont de pierres et la Peau d'images* contient plusieurs tirades, elle n'est pas, à strictement parler, faite de monologues, mais plutôt de récits monologués. Le personnage ne peut plus se définir uniquement par sa fonction d'agir, si l'action exclut — comme elle le faisait traditionnellement — le fait de raconter. Il faut dire que le personnage-narrateur pose un autre problème, puisque, traditionnellement, les actions du personnage étaient nécessaires pour faire avancer l'intrigue; c'était justement là la fonction des paroles qu'il proférait. Mais si le personnage peut recréer une histoire entière par la parole,

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>23</sup> Georges Schlocker, « La Parole affolée — La Propension au monologue du théâtre français contemporain », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 72, septembre 1994, p. 104.

passant outre la définition même de l'intrigue, la fonction de cette parole est, elle aussi, à redéfinir.

### **b. Redéfinition des fonctions de la parole**

L'acte de parole, au théâtre, relève de plusieurs paramètres et traditions qui en sont venues à définir le genre lui-même plutôt que l'une de ses modalités. Cependant, comme le note Jean-Pierre Sarrazac, c'est chez Ibsen qu'apparaissent les signes d'un changement dont la portée allait s'accroître considérablement avec les années :

Avec Ibsen, pour la première fois au théâtre, le drame domestique devient drame intime. L'*intrasubjectivité* (relation du personnage avec la part inconnue de lui-même) empiète sur l'*intersubjectivité* (relation que les différents personnages entretiennent ensemble) : la parole intime prend le pas sur la parole partagée.<sup>24</sup>

Pourtant, depuis des siècles, c'était le dialogue — à savoir une communication directe entre les personnages présents sur scène — qui faisait la spécificité du théâtre. Patrice Pavis offre même une explication très précise de la fonction intrinsèque de la parole théâtrale, telle qu'elle a traditionnellement été pratiquée :

Le discours théâtral ne se contente pas de représenter la scène : l'action, avant d'être concrétisée et mimée sur scène, a lieu dans les pratiques signifiantes de la langue, la production rhétorique et, plus généralement, dans le faire discursif. Le texte engendre l'action dans l'acte de son énonciation.<sup>25</sup>

Toutefois, le personnage se faisant narrateur, la parole devient porteuse d'une histoire qui n'a plus à être obligatoirement représentée sur scène, l'intrigue se

---

<sup>24</sup> Sarrazac, *Théâtres intimes*, p. 20.

<sup>25</sup> Pavis, « Remarques sur le discours théâtral », p. h5. Définition d'énonciation : « En ce qui concerne l'énonciation, dans son acception la plus générale, nous nous en tiendrons à la définition donnée par Benveniste : comme " mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation " indiquant " l'acte même de produire un énoncé, non le texte de l'énoncé ", l'acte qui fait de l'énoncé un discours » (Ubersfeld, *Lire le théâtre*, p. 226).

construisant autour des modalités de l'énonciation elle-même, alors que l'action est réduite parfois au minimum. Mais si l'énoncé est le lieu de l'évocation plutôt que celui de l'action, l'acte d'énonciation ne peut plus être perçu comme le moteur d'une intrigue à construire de réplique en réplique. Les bouleversements apportés au personnage de théâtre, par conséquent, se reflètent aussi dans ses relations avec les autres personnages, ce qui provoque une remise en question de la nature même de la parole théâtrale et des fonctions qui lui sont allouées.

Deux écoles se disputent l'autorité en matière d'analyse des actes de parole: la première est celle d'Oxford, qui s'inspire des préceptes de John Langshaw Austin, eux-mêmes nuancés par ceux de John R. Searle, et auxquels adhèrent certains critiques contemporains, telle Jeannette Laillou Savona. D'autres, comme Anne Ubersfeld, s'inscrivent davantage dans la lignée de Roman Jakobson. Ces deux écoles de linguistique se recoupent à plusieurs niveaux, mais elles se reprochent mutuellement des lacunes théoriques. Tout d'abord, il faut noter qu'une différence fondamentale sépare Ubersfeld de Laillou Savona quant à la nature même de la parole au théâtre. Ubersfeld, qui affirme que le discours théâtral « apparaît un acte de parole supposant et créant ses propres conditions d'énonciation, analogue sur ce point à un manuel d'infanterie ou à un missel<sup>26</sup> », nie toute possibilité d'analyse des actes de parole autrement que dans le cadre spécifique du champ scénique<sup>27</sup>. Elle semble donc se placer à l'opposé de Laillou Savona qui, elle, soutient que l'on peut analyser les actes de parole théâtraux comme s'il s'agissait d'échanges quotidiens : « Même si la référence du contenu propositionnel des dialogues de théâtre est fictive, nous

---

<sup>26</sup> Ubersfeld, *Lire le théâtre*, p. 234.

<sup>27</sup> « [...] Le discours au théâtre est le mime d'actes de parole qui sont ni plus ni moins valables que d'autres, mais qui ne sont valables que dans l'espace scénique : l'ensemble du discours théâtral est marqué par le présupposé: *je joue*, présupposé dont la conséquence logique est que le discours ne fonctionne que dans le *cadre* construit par ce présupposé, qui est le cadre scénique. Impossible

supposerons donc ici que leurs actes de parole fonctionnent, au niveau imaginaire, de la même façon que les actes de parole des dialogues quotidiens<sup>28</sup> ». En fait, ces deux perceptions ne sont pas si éloignées l'une de l'autre, puisque Ubersfeld dit aussi que « Le discours théâtral est donc le *mime d'une parole dans le monde* avec ce qu'elle dit sur elle-même et sur le monde, avec l'émotion qu'elle suscite; mais plus encore elle est le modèle réduit des mille et une façons dont la parole agit sur autrui<sup>29</sup> ». En fait, il s'agit ici, de part et d'autre, de justifier l'emploi d'instruments d'analyse linguistiques pour étudier le théâtre; mais puisque le théâtre est également parole, il semble que l'adaptation d'outils linguistiques est certainement aussi justifiable que celle d'outils narratologiques...

Le système de Laillou Savona définit d'abord l'acte de langage locutoire, qui est à la base de toute énonciation : « Accomplir un acte de parole locutoire c'est simplement dire quelque chose ou signifier quelque chose en obéissant aux lois phonémiques, morphémiques et syntaxiques de la langue qu'on utilise<sup>30</sup> ». Anne Ubersfeld simplifie cette définition en affirmant que pour l'école d'Oxford, le locutoire, c'est « le signe même (signifiant/signifié)<sup>31</sup> »: mais pour elle,

au théâtre, l'acte locutoire comprend deux actes différents : réciter, dire des mots (le phatique), donner un sens à ces mots (le rhétique) : on voit bien que dire les mots, c'est le fait de la performance théâtrale, leur donner un sens, pour un destinataire c'est le fait de la fiction: là réside la différence fondamentale entre réciter et jouer, réciter un texte qui est adressé au public, le jouer qui est parler à un autre.<sup>32</sup>

---

d'analyser le discours de théâtre sans faire référence à ce statut scénique du discours » (Ubersfeld, *Lire le théâtre*, p. 289-290).

<sup>28</sup> Jeannette Laillou Savona, « Narration et Actes de parole dans le texte dramatique », dans *Études littéraires*, volume 13, n° 3, Laval, Presses de l'Université Laval, décembre 1980, p. 474.

<sup>29</sup> Ubersfeld, *Lire le théâtre*, p. 288.

<sup>30</sup> Laillou Savona, *op. cit.*, p. 475.

<sup>31</sup> Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, p. 150.

<sup>32</sup> Ubersfeld, *Lire le théâtre*, p. 288.

Dans son livre *Lire le théâtre III - Le Dialogue de théâtre*, paru une vingtaine d'années plus tard, elle reprend cette définition du locutoire en la modifiant sensiblement :

*Le locutoire comprend deux actes différents : réciter, dire les mots (le phatique), donner un sens à ces mots (le rhétique). On voit bien que dire les mots, c'est le fait de la performance théâtrale: c'est la fiction qui leur donner [sic] sens pour un destinataire; là, réside la différence fondamentale entre réciter et jouer : réciter un texte, c'est s'adresser au public, le jouer, c'est aussi parler à quelqu'un sur la scène.<sup>33</sup>*

Cette nuance est fondamentale, et ce pour trois raisons : d'abord, les monologues et les adresses au public qui n'impliquent pas d'interlocuteur scénique font démentir cette vision du « jeu » théâtral — modalités que nous aurons le loisir d'explorer dans les chapitres suivants —; ensuite, Ubersfeld utilise aussi le terme « phatique » pour désigner un acte de parole chargé « d'assurer le contact entre protagonistes ou entre les protagonistes et le public<sup>34</sup> », alors qu'elle attribue plus tard le terme de « rhétique » à cette fonction; enfin, si le rhétique est véritablement donner sens à des mots « pour un destinataire », il est alors l'équivalent, pour l'école d'Oxford, d'un acte de parole non plus simplement locutoire, mais bien illocutoire.

Ubersfeld le sait bien, puisqu'elle décrit l'illocutoire des adeptes de l'école d'Oxford en ces termes : « l'acte qui est fait par chaque énoncé à l'intention de l'allocutaire<sup>35</sup> »; mais comme elle insiste sur le caractère artificiel du discours théâtral, elle trouve ambigu ce terme qui, en apparence, noue l'acteur et le personnage en une même intention. Cependant, nous avons vu que sa définition du jeu était trop étroite pour englober les modalités de la parole que nous étudierons ici; dès lors, nous préférons nous en tenir à la définition de Jeannette Laillou Savona, pour qui un acte illocutoire « est en lui-même un acte locutoire qui exige du locuteur l'intention d'être

<sup>33</sup> Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, p. 100.

<sup>34</sup> Ubersfeld, *Lire le théâtre*, p. 218.

<sup>35</sup> Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, p. 149-150.

entendu et compris par un allocataire qui se doit de reconnaître et de comprendre cette intention. L'acte illocutoire requiert donc la coopération linguistique du locuteur et de l'allocataire<sup>36</sup> ». L'acte illocutoire, donc, établit la communication entre un locuteur et un interlocuteur, quel qu'il soit.

La troisième fonction possible d'un acte de parole est d'être perlocutoire, c'est-à-dire d'avoir « des effets notoires sur les actions, les pensées ou les croyances de l'allocataire<sup>37</sup> ». Anne Ubersfeld dira de cette catégorie de l'école d'Oxford qu'elle ne s'applique pas réellement au texte théâtral : « Le perlocutoire [l'effet produit sur le/les récepteurs] est une fonction essentielle de la parole humaine, et au théâtre, il produit son effet propre dans le cadre concret de la représentation. À la lecture, nous ne faisons que l'imaginer<sup>38</sup> ». Laillou Savona, pour sa part, croit au contraire que l'acte perlocutoire est le moteur même de l'intrigue théâtrale :

[...] au théâtre la pertinence de la notion de perlocution est beaucoup plus grande que dans le discours naturel où les actes de parole se succèdent sans qu'il soit le plus souvent possible de vérifier leurs effets sur les allocataires. Au théâtre, semble-t-il, tous les actes de parole contribuent à l'action d'une pièce et nous aimerions suggérer que c'est grâce aux perlocutions que les fonctions s'enchaînent et s'organisent logiquement en séquences narratives.<sup>39</sup>

D'ailleurs, si Ubersfeld condamne le concept d'intention chez les pragmaticiens d'Oxford en 1996, et qu'elle déclare — à juste titre — que la représentation peut, dans certains cas, venir infirmer ou confirmer la fonction perlocutoire d'un acte de parole, elle avait elle-même, dans *Lire le théâtre*, affirmé que l'intention du personnage était fondamentale dans le développement de l'intrigue :

C'est la fonction conative qui est décisive au théâtre, où chaque protagoniste essaie de *faire faire quelque chose à un autre* (pour satisfaire son propre

<sup>36</sup> Laillou Savona, *op. cit.*, p. 475.

<sup>37</sup> *Loc cit.*

<sup>38</sup> Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, p. 150.

<sup>39</sup> Laillou Savona, *op. cit.*, p. 476-477.

désir), à l'aide d'ordres, promesses, prières, supplications, menaces, chantages, qui tous ressortissent à la fonction conative.<sup>40</sup>

Cette fonction, qu'elle décrit plus loin en affirmant que « la parole du personnage est action ou peut l'être parce qu'elle détermine à l'action (et/ou un autre discours) les autres protagonistes [...]»<sup>41</sup>, est donc à peu près l'équivalent, chez Jakobson, du perlocutoire chez Laillou Savona; bref, quel que soit le lexique employé, et quels que soient les aspects scéniques à considérer, la fonction perlocutoire de la parole est justement ce qui, traditionnellement, faisait de cette parole le moteur de l'action. Les trois définitions de base des fonctions de la parole dont nous nous servirons sont donc les suivantes, qui allient les concepts les plus opératoires des deux écoles de pensée : le *locutoire*, ou l'énonciation d'un énoncé construit selon les règles d'une langue; l'*illocutoire*, ou l'énonciation d'une parole *locutoire* avec l'intention d'être entendu et compris; et le *perlocutoire*, ou l'énonciation d'une parole *illocutoire* dans le but de faire agir l'interlocuteur.

Pour qu'une parole ait une fonction perlocutoire, il faut d'emblée qu'elle soit illocutoire : on ne peut tenter de faire agir autrui que si ce dernier nous entend et nous comprend. Souvenons-nous des passages narratifs de *La Langue des chiens de roche* de Daniel Danis : lorsque Dkoukie dit « La femme que je tiens par la tête, c'est aussi ma mère, Joëlle. Je lui parle : Je vire folle. j'ai besoin d'une réponse, d'une certitude, n'importe laquelle<sup>42</sup> », on voit bien que, par l'altération du style direct, la parole n'est plus illocutoire, puisque Djoukie ne s'adresse plus à Joëlle. La narration mine la parole illocutoire, quand celle-ci est analysée à l'intérieur du microcosme de l'intrigue... autre signe que la nature de l'intrigue s'est elle aussi transformée.

<sup>40</sup> Ubersfeld, *Lire le théâtre*, p. 219.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>42</sup> Danis, *La Langue des chiens de roche*, p. 13.

Dans *Suzanne* de Roland Fichet, le personnage de Zolar apprend au public que Suzanne est morte : « Ci-gît Suzanne Thoraval morte par la négligence d'un homme<sup>43</sup> ». Pourtant, Suzanne est présente sur scène et finit, en apparence, par s'adresser à lui : « Tes mots te font de l'ombre, ils font de l'ombre en toi, ils font de l'ombre en moi, ils devraient faire de la lumière<sup>44</sup> ». Cette scène se termine sur la didascalie « Zolar lui ouvre la porte. Il écrit sur la peau de Suzanne<sup>45</sup> ». Ici, justement, se lit une contradiction flagrante entre le discours et l'action : dans les gestes, il semble y avoir un contact entre le personnage de Zolar et celui de Suzanne, par le biais du corps; mais il ne l'entend pas lorsqu'elle parle. Morte, elle demeure sur scène, interagissant avec Zolar qui, dans la scène finale, « retire la lettre des mains de Suzanne et la remet dans le bec du hibou blanc<sup>46</sup> ». Mais ce truchement scénique, indiqué par les seules didascalies — et donc susceptible d'être ignoré par tout metteur en scène — ne s'étend pas à la parole. Suzanne a beau demander : « Tu ne vois pas que je suis nue?<sup>47</sup> », et se répondre à elle-même : « Tu ne vois pas que je suis nue » à deux reprises<sup>48</sup>, ses mots sont tout à fait inaudibles pour Zolar. La parole, dans le microcosme de l'intrigue, n'est donc plus véritablement illocutoire : bien qu'on puisse alléguer que Suzanne souhaite être comprise, son état de fantôme la place dans un univers spatio-temporel totalement séparé de celui de son interlocuteur. La parole n'a donc qu'une fonction illocutoire... illusoire. La dichotomie corps/parole, comme celle qui oppose didascalies et dialogue, illustre fort bien ce que souligne Patrice Pavis : « Ce qui fait la particularité du discours théâtral, c'est la nature particulière de son

---

<sup>43</sup> Fichet, *Suzanne*, p. 71.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>45</sup> *Loc. cit.*

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 76.

énonciation, le jeu modalisant que la scène peut lui imprimer. Le *dire* peut toujours être mis à distance par le geste du montrer<sup>49</sup> ».

*La Visite des sauvages* d'Anne Legault propose une situation semblable, puisque le corps agit ici encore comme pont entre les univers de la vie et de la mort : « Viviane souffle sur la joue d'Aline. Aline secoue la tête et se tape la joue comme pour écraser un moustique<sup>50</sup> ». Le Grand a beau dire : « Ce que tu fais là, c'est inutile. Ils ne nous verront jamais, ils ne nous sentiront jamais<sup>51</sup> », il n'en demeure pas moins qu'Aline a senti quelque chose. Le Grand se trouve d'ailleurs pris à son propre piège puisque Hubert semble le voir : « (Il désigne du doigt l'endroit exact, sur le quai, où se tient le Grand.) Je le vois! C'est mon reflet<sup>52</sup> »; lui-même, il donnera « une taloche sur la nuque [d'Hubert] », qui dira « Mais j'ai mal derrière ma tête, souvent<sup>53</sup> ». Ici, la rencontre des corps est inscrite à même le dialogue. Mais malgré cette « intuition » de la présence des morts, la parole de ceux qui viennent visiter le passé n'est jamais entendue par les vivants... jusqu'à la fin de la pièce, où Hubert et le Grand entameront une conversation de neuf répliques, après lesquelles le lecteur apprend que le Grand est en fait le fantôme d'Hubert. Si la parole entre les deux univers spatio-temporels se fait alors illocutoire, c'est pour qu'Hubert marche vers sa mort et intègre son nouvel état.

Ces quelques entorses au réalisme de l'échange théâtral ne sont pas sans rappeler l'utilisation des fantômes chez Shakespeare, qui reviennent d'outre-tombe pour s'adresser aux vivants. La dramaturgie contemporaine, toutefois, va beaucoup plus loin, et la fonction illocutoire de la parole n'est plus aussi claire. Le personnage de

---

<sup>49</sup> Pavis, « Remarques sur le discours théâtral », p. 10.

<sup>50</sup> Anne Legault, *La Visite des sauvages ou L'Île en forme de tête de vache*, Montréal, VLB Éditeur, 1986, p. 14.

<sup>51</sup> *Loc. cit.*

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 20.

Marie-Louise, dans *Le Génie de la rue Drolet* de Larry Tremblay, a décidé de ne plus parler aux membres de sa famille : « c'est le jour où j'ai décidé / de ne plus leur parler<sup>54</sup> », dit-elle, précisant plus loin : « je suis la seule dans tout l'univers / à savoir d'où je parle<sup>55</sup> ». Par contre, elle partage le lieu scénique avec les autres personnages et les entend fort bien, à ce qu'elle dit : « Parce que je ne leur parle plus / Guylaine et tous les autres / croient que je n'entends pas ce qu'ils disent<sup>56</sup> »; d'ailleurs, il arrive souvent que Guillaume lui adresse directement la parole. Mais personne n'entend les longues répliques dans lesquelles Marie-Louise décrit sa situation et les circonstances qui ont mené à sa décision; elle n'a aucune intention d'être entendue, ce qui signifie que sa parole, dans le monde clos de la pièce, n'est pas illocutoire. Cette constatation sème un doute sur la nature illocutoire de la réplique de vingt lignes que Marie-Louise « adresse à Jeanne comme si elle était Guylaine<sup>57</sup> », substituant la bru à la fille disparue. En effet, comme Jeanne ne réagit aucunement, de façon verbale, aux accusations de Marie-Louise, on ne peut être certain qu'elle les ait véritablement entendues. Ce n'est qu'à la toute fin de la pièce que la parole de Marie-Louise devient illocutoire, puisque lorsqu'elle dit tout simplement « Guylaine », Guillaume lui répond : « Non maman / c'est Guillaume ». Marie-Louise prononce alors la réplique finale, qui se lit tout simplement « Guillaume?<sup>58</sup> ».

La concision de ces quelques répliques, à l'opposé des répliques-fleuves qui caractérisent le style de son discours, porte à croire que l'adresse à Jeanne est, en effet, plus locutoire qu'illocutoire. Mais lorsque la fonction illocutoire est flouée, la fonction perlocutoire est annihilée : le personnage ne peut prétendre agir sur autrui s'il

---

<sup>54</sup> Larry Tremblay, *Le Génie de la rue Drolet*, Carnières/Morlanwelz, Éditions Lansman, collection « Nocturnes Théâtre », n° 26, 1997, p. 10.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 42.

ne s'adresse pas à lui. Le théâtre contemporain offre plusieurs exemples d'une parole faussement perlocutoire, qui semble avoir un effet sur d'autres personnages, alors qu'en fait, elle n'est pas dirigée vers eux.

Les trente-neuf épisodes qui composent la pièce *Cendres de cailloux* de Daniel Danis sont tous des récits. Cette conclusion paraît justifiée puisque la pièce débute dans le récit, sans mise en situation : « On était en train de faire la peau de la Thibodeau<sup>59</sup> ». Les personnages peuvent se citer eux-mêmes ou reproduire un dialogue, mais, généralement, ces transpositions du passé sont accompagnées de phrases telles que : « C'est comme ça que mon père me parlait<sup>60</sup> ». Cette liberté temporelle permet aussi l'ajout de certaines répliques qui semblent appartenir à la *mimesis*, mais qui ne viennent en fait que ponctuer le récit en cours d'un effet scénique qui crée une illusion d'interaction, comme lorsque Coco s'écrit : « Shirley! T'as-tu vu? » au beau milieu de l'épisode « Danse macabre I »<sup>61</sup>. Par contre, elles annoncent la possibilité de scènes rejouées: c'est ce que font aussi des épisodes comme « La rencontre manquée », dans lequel les récits se succèdent mais ne se croisent pas. La rencontre ne sera réussie que dans l'épisode qui porte justement ce titre : il débute par le récit de Clermont, mais Shirley vient y jouer son propre rôle, ce qui permet de brefs échanges entre eux: cette transition mène alors à un dialogue de près de trois pages entre Shirley et Coco, qui s'ouvre sur « Shirley! J'm'en crisse de ton amourage », puis dégénère en affrontement véritable pour se conclure avec un « Maudite gueule de chien sale » hurlé sans équivoque à l'interlocuteur<sup>62</sup>. Deux autres moments relèvent de cette parole illocutoire relativisée : l'épisode « Un territoire privé », le seul qui pourrait à la rigueur porter le nom de « scène »; et six répliques entre guillemets de l'épisode « La

---

<sup>59</sup> Danis, *Cendres de cailloux*, p. 11.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 105-107.

poussière éternelle » qui pourraient être jouées comme partie de scène si elles n'étaient entrecoupées, entre la cinquième et la sixième, de la phrase « Ma respiration est restée bloquée<sup>63</sup> », rappel du récit dans lequel elles s'insèrent. Mais lorsque Coco termine son dernier récit et tente une communication directe en disant : « Heille! Pascale! Danse! / Danse, danse avec la vie!<sup>64</sup> », la juxtaposition des niveaux temporels empêche la communication de s'établir véritablement: et s'il est joli que Pascale soit la dernière à quitter la scène, il ne faut pas nécessairement y voir une preuve de ses capacités médiumniques. La parole, ici, a irrévocablement perdu sa fonction perlocutoire.

Par contre, on trouve dans la dramaturgie contemporaine des incidences de parole dont la fonction perlocutoire est forcée, en ce sens que l'auteur intervient précisément pour que la parole devienne perlocutoire. Dans une scène de *Vie et Mort de Pier Paolo Pasolini* où le protagoniste fait la narration de la scène plutôt que de la jouer, Michel Azama fait parler Pasolini comme s'il s'adressait à plusieurs autres personnages, en cascade. On trouve des expressions telles : « Opérateurs, machinistes, techniciens du son, mes amis, allons-y », « Terence, tu arrives avec ta petite valise et une présence scandaleuse malgré ton air comme il faut », « On change d'objectif. Prenez le 75 », « Tu ouvres la porte de cette chambre. Tu ne sais pas pourquoi<sup>65</sup> », etc. Seulement, aucun de ces interlocuteurs n'est réellement sur scène, à moins d'enfreindre, à la représentation, la volonté de l'auteur qui se manifeste non seulement dans cette absence flagrante, mais également dans la structure typographique du texte : la narration de Pasolini, remplaçant l'action, est transcrite en quatre paragraphes qui se suivent sans qu'il y ait de place pour une intervention extérieure. Les ordres et conseils de Pasolini ne sont donc perlocutoires que par convention, et construisent une action qui ne se réalise jamais.

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 125.

À l'opposé. Bernard Chartreux, dans *Dernières nouvelles de la peste*, force une narration dont la fonction illocutoire est déjà douteuse à devenir perlocutoire. Henry D. Foe raconte comment il préparait sa maisonnée et ses gens à combattre le fléau. Il termine la première réplique de l'épisode XVII en disant : « Et j'interrogeais Elsbeth ma servante pour voir si elle n'avait rien oublié<sup>66</sup> ». Le temps verbal indique clairement qu'il s'agit d'une narration; mais Elsbeth répond en temps présent, comme si l'interrogatoire avait lieu au moment même. On pourrait s'attendre à une scène rejouée, mais non : Henry D. Foe poursuit son récit : « Et Tom, mon apprenti, pouvait-on lui faire confiance? »; c'est ensuite à Tom de répondre en temps présent. L'alternance temporelle se poursuit tout au long de la scène, donnant lieu à des échanges comme celui-ci :

HENRY D. FOE. Je m'inquiétais aussi des souris et des rats, s'ils étaient tous morts.

ELSBETH. Oui monsieur.

HENRY D. FOE. Et du cochon, s'il était tué.

SAMMY. Oui monsieur.

HENRY D. FOE. Et des chiens et des chats, s'ils étaient tués.<sup>67</sup>

Après cette réplique, Chartreux fait basculer la scène dans le registre du rejoué: en effet, enchaînant, Henry D. Foe s'exclame « Sammy! » et la didascalie indique que « H.D. Foe fait signe à Sammy de s'occuper des chiens et des chats. Exit Sammy<sup>68</sup> ». Puis le récit reprend son cours, jusqu'à la sortie d'Elsbeth, à qui Henry D. Foe s'adresse en une réplique évidemment perlocutoire puisqu'elle débute en temps présent — « Rassure-toi, Elsbeth mon enfant [...] » — pour se terminer avec un ordre

---

<sup>65</sup> Azama, *Vie et Mort de Pier Paolo Pasolini*, p. 83.

<sup>66</sup> Bernard Chartreux, *Dernières Nouvelles de la peste*, Paris, Éditions Édilig, collection « Théâtrales », 1983, p. 58.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>68</sup> *Loc. cit.*

direct : « Allons, va mon enfant, madame Gilpin a sûrement besoin de toi<sup>69</sup> ». Mais après la sortie d'Elsbeth, Henry D. Foe se retrouve seul et continue son récit... au passé.

Chartreux et Azama forcent donc une parole locutoire à devenir perlocutoire, l'un par la réaction des autres personnages, l'autre en exigeant que les interlocuteurs soient absents de la scène. C'est ce que Anne Ubersfeld désigne sous le nom de « trope communicationnel » : « Un trope proprement théâtral, dont C. Kerbrat-Orecchioni fait la théorie, c'est le trope communicationnel, qui déplace [...] le destinataire du discours<sup>70</sup> ». Au moins, dans les deux derniers exemples, pouvait-on deviner à qui était destinée la parole faussement perlocutoire: mais ce n'est pas toujours le cas. Cependant, si la parole ne s'adresse à aucun interlocuteur scénique, à qui s'adresse-t-elle? Plusieurs critiques offrent la même réponse : la parole théâtrale, de par sa nature même, s'adresse toujours au public. C'est ce qu'explique Jean-Pierre Ryngaert :

L'échange de paroles alterné entre plusieurs personnages qui simulent la communication d'informations adressées, en dernier ressort, au lecteur et au spectateur, est appelé « double énonciation » par les linguistes et les sémiologues. Ce système fondateur de la communication théâtrale peut difficilement être modifié dans son principe, celui d'une parole en quête de destinataire pour reprendre la formule d'Anne Ubersfeld. [...] Le véritable dialogue contemporain s'effectue de plus en plus directement entre l'Auteur et le Spectateur, par divers procédés énonciatifs, le personnage affaibli s'avérant être un relais de moins en moins indispensable entre l'un et l'autre.<sup>71</sup>

Pourtant, en cette ère où éclatent les dernières conventions, il peut paraître réducteur de regrouper toutes les adresses non-explicites dans la catégorie des adresses au public. En effet, l'essor du récit et des fonctions ambiguës qu'il attribue à la parole

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>70</sup> Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, p. 126.

<sup>71</sup> Ryngaert, *op. cit.*, p. 104-105.

font du public un élément plus indispensable encore qu'il ne l'était traditionnellement : puisque l'interaction sur scène diminue, entraînant avec elle la quasi-disparition de l'intrigue, il faut inévitablement chercher ailleurs le destinataire de la parole. Mais les auteurs contemporains sont beaucoup trop inventifs pour se réfugier dans une « double énonciation » rigide et banale. Le public, s'il est pris à témoin, le sera donc de plusieurs façons différentes, alors que le récit, dans toute la puissance de sa parole, se jouera souvent de lui, que ce soit en l'interpellant ou en niant son existence.

### **c. Le Rôle du public**

André Helbo, en établissant les liens qui unissent les domaines cinématographique et théâtral, souligne que Searle, comme Laillou Savona, ne prend pas en considération le destinataire extérieur au microcosme fictionnel :

Searle passe sous silence le critère cognitif fondateur de la simulation fictionnelle. Celui-ci réside dans l'orientation vers un troisième actant : l'observateur fait que l'on franchit un seuil, que l'on bascule vers un mode socio-discursif particulier.<sup>72</sup>

Si Anne Ubersfeld favorise ce mode d'analyse, c'est parce que la rencontre avec le public fait partie de la nature même de l'exercice théâtral :

La parole théâtrale est donc, par nature, personnelle, immédiate, directe: elle exclut la médiation du passé ou l'objectivité d'un récit sans énonciateur explicite ou sans destinataire. De là son efficacité sur le spectateur, à qui elle ne peut pas ne pas être indirectement adressée — et son caractère dialogal ou dialogique.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> André Helbo, *L'Adaptation du théâtre au cinéma*, Masson/Paris, Armand Colin, 1997, p. 91.

<sup>73</sup> Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, p. 15.

Robert Abirached, pour sa part, note que le public, comme le lecteur, a lui aussi un rôle actif à jouer dans l'échange théâtral, ne serait-ce justement qu'en tant que récepteur : « Il revient au public d'achever le roman commencé pour son propre compte par l'interprète, de rêver sur l'être sous ses yeux constitué, de l'intégrer à sa vie propre, de monnayer l'image reçue dans sa pratique quotidienne<sup>74</sup> ». Mais lorsque ces critiques parlent de la communication qui s'établit, ils se réfèrent à une communication en général indirecte qui découle de la communication intra-scénique: la communication salle-scène relève donc davantage d'une communication auteur-spectateur, voire acteur-spectateur, que personnage-spectateur. Comme le souligne Ubersfeld, la fonction phatique (employée ici au sens d'illocutoire chez Laillou Savona) est primordiale au théâtre, parce que plus flagrante à la représentation qu'à la lecture :

Fonction phatique perpétuellement double : adressée à l'interlocuteur scénique en même temps qu'au spectateur. Il est extrêmement intéressant et important de repérer les déterminations textuelles qui indiquent le rapport phatique à l'autre (interlocuteur *ou* spectateur). Le travail textuel du théâtre contemporain va très souvent dans le sens d'une exhibition du rapport phatique au détriment des autres fonctions.<sup>75</sup>

Cependant, puisque le personnage se fait de plus en plus narrateur, la parole du personnage est maintenant en quête d'un destinataire qui n'est plus nécessairement scénique. Certains auteurs choisissent dès lors d'adresser la parole de leurs personnages à un « vous » qui n'est jamais défini. Lorsque Morlock, le psychologue qui sert également de narrateur dans la pièce *Le Désir de Gobi* de Suzie Bastien lance le récit-cadre, il le fait en ces mots : « C'est l'histoire de Nine. Vous vous souvenez

---

<sup>74</sup> Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, [Paris], Éditions Gallimard, collection « Tel », 1994 [1978], p. 77.

<sup>75</sup> Ubersfeld, *Lire le théâtre*, p. 246.

peut-être d'elle<sup>76</sup> ». Ce « vous », le seul de la pièce à ne pas avoir de destinataire scénique, se trouve, par convention, à s'adresser au public; mais rien, en fait, ne confirme qu'il s'adresse véritablement à un public théâtral : le témoignage de Morlock peut tout aussi bien s'adresser à un interlocuteur absent, non représenté scéniquement, mais autre que le spectateur. Même emploi énigmatique du « vous » dans *Le Printemps, monsieur Deslauriers* de René-Daniel Dubois : les apartés qui jalonnent la pièce s'adressent souvent à un « autre » dont la nature n'est jamais explicitée. Garde Michaud dit : « J'vous l'dit : je l'avais jamais vu d'même<sup>77</sup> »; on pourrait donc croire à une adresse au public. Mais Henri, lui, quitte le « vous » pour parler à un « tu » : « Oui. Oui. Oui. j'me sentais épais. C'est ça qu'tu veux que j'te dise? Oui. Quant' tu t'rends compte que t'as passé ta vie en d'sour des culottes de ton père, comment c'que tu t'imagines que tu t'sens, toi? Hein?<sup>78</sup> ». Ce « tu », interpellé, interrogé, qui est-il? L'auteur ne le précise jamais. Michèle, pour sa part, semble s'adresser à ses frères et sœurs après la réunion de famille : « Non. Non. j'dis pas qu'vous riiez d'moi<sup>79</sup> ». Par conséquent, on peut déduire que les interlocuteurs invisibles des apartés — outre ceux que le personnage s'adresse à lui-même — ne sont pas les mêmes pour tous, ne forment pas une seule et même entité... ne sont donc pas les spectateurs. Si le comédien parle au public, se situant hors-temps de l'intrigue, le personnage, lui, ne se sait pas au théâtre, et n'assume pas la convention.

Dans la pièce « *Art* » de Yasmina Reza, les passages narratifs sont généralement introduits par des didascalies du genre : « Marc, seul<sup>80</sup> », « Serge, comme seul<sup>81</sup> ».

---

<sup>76</sup> Suzie Bastien, *Le Désir de Gobi*, Bibliothèque de l'École nationale de théâtre du Canada, document FO DF B326de 1999, 9 septembre 1999, p. 2.

<sup>77</sup> Dubois, *Le Printemps, monsieur Deslauriers*, p. 16.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>80</sup> Yasmina Reza, « *Art* », dans *Conversations après un enterrement, La Traversée de l'hiver [et]*

« *Art* », p. 207.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 209.

« Serge, seul<sup>82</sup> ». Si ces personnages sont seuls ou « comme seuls », ils ne s'adressent donc pas réellement au public; ce n'est encore une fois que l'acteur qui extériorise la parole et lui trouve un destinataire indirect. Après avoir établi cette convention, Reza propose certains passages qui, eux, permettent d'attribuer un destinataire plus évident : Serge, dans un de ses apartés, s'adresse à Marc, grâce à une transition tout en douceur malgré la virulence de ses mots : « On a l'impression qu'il s'efforce de rester aimable. Ne reste pas aimable, mon petit vieux! Ne reste pas aimable. Surtout! [...] Mais je me fous de sa caution! Je me fous de ta caution, Marc!...<sup>83</sup> ». Marc fera la même chose au cours d'une réflexion ultérieure : « Le mal vient de plus loin... Il vient très précisément de ce jour où tu as prononcé, sans humour, parlant d'un objet d'art, le mot *déconstruction*<sup>84</sup> ». Ces paroles ne sont donc pas véritablement adressées au destinataire scénique, mais bien à la projection intérieure que s'en fait le personnage parlant. Toutefois, elles contiennent les signes linguistiques d'une adresse : l'emploi du « tu » appelle un locataire, mais la communication ne s'établit pas: seul le spectateur en est témoin. Ce qui ne signifie pas pour autant qu'elle lui soit destinée, puisque ce « tu » paradoxal ne peut, en aucun cas, le désigner lui-même. Dans la même pièce, le personnage d'Yvan « se retourne pour se présenter » : « Je m'appelle Yvan<sup>85</sup> ». C'est là le cas le plus près de l'adresse directe au public: mais, encore une fois, elle est plus implicite qu'explicite, puisqu'il n'est pas précisé vers quoi ou vers qui Yvan « se retourne », et qu'il n'y a aucun signe linguistique identifiant avec précision le destinataire de la présentation.

Dans *Neige et Sables*, de Daniel Besnehard, où les dialogues occupent la plus grande part du texte et où les répliques sont généralement courtes et serrées, chacun

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 212.

des personnages a au moins un passage narratif. Irina, restée à Prague après le départ de son mari, adresse ses passages narratifs à un destinataire absent : « J'espère que tu reçois mes lettres<sup>86</sup> », « Ivo, j'ai refusé de signer la pétition qui condamnait les exilés<sup>87</sup> », « Ton courrier arrive souvent ouvert<sup>88</sup> ». S'adressant à Ivo passé en France, son registre porte à croire que ce sont en fait des extraits de lettres qu'elle lit à voix haute, bien que la référence ne soit jamais véritablement établie. Par contre, les monologues de Bernard et Brigitte, qui précèdent tous deux une séquence d'échange, n'ont aucun destinataire explicite, et qui plus est, n'ont aucun rapport avec l'intrigue : Brigitte, se rasant les poils des jambes, raconte comment son père a permis qu'elle soit violée par un riche prétendant; Bernard, mettant du cidre en bouteille, raconte sa relation avec le maître d'école qui lui a appris à le faire. Si ces passages peuvent éclairer les gestes et motivations des personnages, ils n'en demeurent pas moins des encarts textuels qui ne s'inscrivent pas dans un registre de communication directe. Ce flottement de la parole a pour effet de créer une nouvelle incertitude quant au destinataire des narrations d'Ivo et de Louis. Ivo, mangeant « le contenu d'une boîte de conserve », raconte les étapes de son voyage entre Prague et Franceville<sup>89</sup>. S'agit-il d'une lettre à Irina? On peut le supposer sans l'affirmer, puisque ce passage ne contient aucun signe d'adresse. Le passage narratif de Louis, le seul à se trouver à la fin d'une séquence, semble servir de réponse à Bernard qui vient de lui dire : « Ici la loi, c'est moi. Enregistre bien ça si tu veux garder ta place!<sup>90</sup> ». Louis débute sa réplique avec : « Ma place, je la chauffe pas », signe qu'il a entendu Bernard; mais il enchaîne avec seize lignes de souvenirs, retraçant son parcours d'enfant abandonné.

---

<sup>86</sup> Daniel Besnehard, *Neige et Sables — Passages*, dans *Mala Strana — Un Exil discret*, *Neige et Sables — Passages [et] Arrormanches — Une Mort simple*, Paris, Éditions Édilig, collection « Théâtrales », 1986, p. 59.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 55.

dans un registre qui rappelle immédiatement les monologues de Bernard et de Brigitte. S'agit-il donc encore d'une réplique adressée à Bernard ou, l'échange s'étant terminé, Louis est-il seul avec ses mots comme les autres l'ont été?

Il devient clair qu'on ne peut plus se réfugier dans l'assurance que toute parole qui n'a pas de destinataire scénique est une adresse au public : si la représentation a toujours été garante de cette communication indirecte, les nouvelles modalités de la parole viennent nuancer les paramètres de cette communication. Bien entendu, tant qu'il y aura un seul spectateur dans la salle et que les comédiens sauront faire porter leur voix, le spectateur sera le récepteur indirect de la parole; mais alors que le personnage se fait narrateur, il devient fondamental de savoir à qui s'adresse véritablement ce récit qui lui donne parfois toute sa raison d'être.

Il existe plusieurs façons pour un auteur de faire savoir à un lecteur ou au metteur en scène éventuel qu'il entend faire s'adresser le personnage au public. La première, et sans doute la plus utilisée jusqu'à ce jour, est la didascalie. Quand, dans *La Musica deuxième*, Marguerite Duras écrit que les personnages « [disent] au public » les trois répliques qui décrivent la fin de leur relation, c'est une décision tout à fait arbitraire, une façon de souligner la théâtralité de ce couple dont l'histoire « devient un fait divers, une fiction<sup>91</sup> ». Ce court passage fait écho à la transition que Duras instaure entre la version initiale de *La Musica* et la partie ajoutée qui forme la suite de *La Musica deuxième*, qu'elle décrit, toujours en didascalie, comme « un intermède sans jeu aucun », pendant lequel « les comédiens d'un seul coup cessent de jouer et se séparent<sup>92</sup> ». Durant ces « deux minutes pleines », « les comédiens se reposent profondément face au public », rappelant qu'il s'agit d'un jeu. Ces didascalies n'ont rien d'aléatoire : l'auteur ayant elle-même signé la mise en scène de sa pièce en mars

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>91</sup> Duras, *La Musica deuxième*, p. 81.

1985, elle pouvait très bien s'assurer que ce passage du réel à la fiction serait observé avec soin. De la même façon, Roland Fichet surveillait la mise en lecture de sa pièce *Terres promises* à Avignon en 1988, et pouvait donc concrétiser l'adresse ambivalente qu'il a longuement décrite dans sa didascalie liminaire :

Les personnages ne parlent jamais hors de toute demande. Ils cherchent à qui ils parlent quelquefois, souvent même, mais ils parlent à quelqu'un. Leur parole est convoquée par une « présence absente ». Ils parlent inspirés et aspirés. Ce qu'ils disent et ce qu'ils entendent modifient les autres. La mise en mouvements (intérieurs et extérieurs) est de plus en plus intense.

[...] Le public représente bien « la présence absente » dont il est question ici. Les acteurs ne le voient pas mais ils le sentent et jouent pour lui, aspirés par lui. Monsieur Pierre est ce public et aussi le metteur en scène. Peut-être se trouve-t-il dans le public quand il n'est pas dans un des quarante jardins.<sup>93</sup>

Fichet justifie donc ici doublement l'adresse au public, qu'il doit savoir ambivalente : d'abord en expliquant l'intuition des acteurs (qui se double de celle des personnages), puis en donnant un nom à ce public, par le biais d'un personnage de la fiction, par ailleurs absent de l'intrigue. Monsieur Pierre « personnifie » donc le public, justifiant par le fait même les longues narrations des différents personnages.

René-Daniel Dubois brouille encore davantage les fonctions de l'acteur dans *Anne est morte*, puisque sa distribution inclut trois personnages-acteurs : « ELLE, c'est l'interprète de Anne, LUI 1 celui d'Antoine et LUI 2 celui d'Armand<sup>94</sup> ». ELLE, LUI 1 et LUI 2 n'apparaissent qu'au début de la pièce, afin de faire la mise en situation; encore que LUI 1, interprète d'Armand et le seul à avoir deux répliques, fait la transition avec la phrase « Ce sera cette nuit ou ce ne sera pas », phrase qui sera un leitmotiv de son personnage. Mais la précaution de Dubois, si elle peut appeler deux

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>93</sup> Roland Fichet, *Terres promises*, Paris, Éditions Théâtrales, 1989, p. 11.

<sup>94</sup> René-Daniel Dubois, *Anne est morte — Poème de temps de guerre*, Bibliothèque de l'École nationale du Canada, document FO DF D8162an, 1991, p. 4.

niveaux de jeu de la part des comédiens. n'en réduit pas moins la part jouée de ces répliques : en effet, si l'identité des comédiens interprétant ELLE, LUI 1, LUI 2, puis Anne, Antoine et Armand peut varier d'une production à une autre, il demeure que ces comédiens diront des répliques non pas improvisées en leur nom propre, mais imposées par l'auteur dans le texte. ELLE, LUI 1 et LUI 2 sont eux aussi des personnages, et rien, dans leurs répliques, ne les obligent à s'adresser au public. Comme celles de Duras et de Fichet, la didascalie de Dubois ne parvient pas à éliminer l'ambivalence de l'énonciation.

D'ailleurs, tout praticien de théâtre sait qu'il n'y a qu'une façon pour l'auteur de s'assurer qu'un geste, qu'une parole soient interprétés à la scène comme il le souhaite : une didascalie étant trop facile à ignorer, il faut que la volonté de l'auteur soit inscrite à même le tissu des répliques. Pour qu'il y ait une adresse claire au public, il faut que celle-ci soit, sans équivoque, annoncée comme telle par le texte; ce n'est qu'alors que la « double énonciation » se fait communication directe entre un personnage et les spectateurs. Dubois ne peut l'ignorer puisque, presque dix ans avant d'écrire *Anne est morte*, il avait dirigé le texte entier de *26 bis, impasse du Colonel Foisy* vers un public de théâtre. Le personnage principal est une cantatrice créée « en l'imaginant joué[e] par un interprète masculin<sup>95</sup> » et que Dominique Lafon décrit comme « la somme des clichés qui caractérisent la sacralisation de l'artiste<sup>96</sup> ». Jane Moss, pour sa part, voit en Madame une personnification de la folie, folie qui, toutefois, ne fait qu'accroître son caractère théâtral : « Madame's madness ironically justifies the subversion of the text, the demystification of its dramatic conventions. Always addressing the audience

---

<sup>95</sup> René-Daniel Dubois, *26 bis, impasse du Colonel Foisy — Texte sournois en un acte (et de nombreuses digressions [sic]) pour un auteur, une princesse russe et un valet*, Ottawa, Les Éditions Leméac, 1982, p. xxvi.

<sup>96</sup> Lafon, *op. cit.*, p. 153.

directly, “ she ” never forgets she is a character in a play created by an author<sup>97</sup> ». Après la didascalie initiale, qui se termine sur « Madame aperçoit le public ». Madame entame son long monologue avec les mots : « Ne riez pas<sup>98</sup> ». Très vite, elle réitère son adresse, qui semble bel et bien se faire à un public théâtral, qui voit les choses « depuis la salle<sup>99</sup> ». Elle va jusqu'à le nommer tel : « Chers spectateurs, nous allons faire une petite pause, le temps que je négocie avec l'auteur<sup>100</sup> ». Elle les prend à témoin, semble parfois interagir avec eux, en isole un, menace de le violer; à la fin de la pièce, c'est vers eux qu'elle tourne sa prière : « Qui d'entre vous sera assez aimable pour mettre fin à la représentation et nous permettre d'aller dormir? Un peu de courage, je ne suis qu'un personnage... moi!<sup>101</sup> ». Et Dubois de fournir en fin de texte des indications dans l'éventualité d'une réaction de la salle et de la venue d'un volontaire.

L'adresse de Madame au public est donc sans équivoque: mais celle du personnage de l'Auteur, comme d'ailleurs celle du Valet, le sont davantage. L'Auteur, après avoir raconté une rencontre sans lien apparent avec le personnage de Madame, dit : « Revenons à la russe. Je n'interviendrai plus<sup>102</sup> », ce qui est faux puisqu'il interviendra encore à deux reprises. Cependant, pas plus que lors de son intervention précédente, ces paroles n'indiquent vers qui sont dirigées ses réflexions. La situation de langage risque de devenir fort complexe si, comme le demande Dubois dans sa troisième note, l'auteur n'existe que par la voix, « rendue par l'interprète de Madame, qui se place alors, physiquement et émotionnellement, au “ neutre ”. Autrement dit, seule sa voix exprime, de la manière la plus sobre, les lignes de ce personnage<sup>103</sup> ».

---

<sup>97</sup> Jane Moss, « Still Crazy After All These Years », dans *Canadian Literature/Littérature canadienne*, n° 118, automne 1988, p. 42.

<sup>98</sup> Dubois, *26bis, impasse du colonel Foisy*, p. 7.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. xxvi.

Dubois joue donc ici avec le public de plusieurs façons : il l'implique dans le jeu tout en avouant le caractère factice de ce dernier, puis l'exclut par le biais d'un second niveau d'interprétation — et d'un second récit — étranger en tout au premier.

En France, ce procédé est exploité par Roland Fichet avec *Suzanne*, pièce dans laquelle le personnage identifié comme la Dernière Personne assume à quelques reprises le rôle de maître de cérémonie. Alors que ses diatribes ne semblent avoir aucun lien avec l'intrigue en cours, le voilà qui s'avance et, au milieu d'une tirade, demande : « La scène est vide? Je peux parler?<sup>104</sup> ». Lors d'une intervention ultérieure, il demande encore : « Je gêne là?<sup>105</sup> »; et s'il est clair à la lecture que la Dernière Personne s'adresse au régisseur, qui « va et vient » mais « ne répond pas », selon les didascalies, encore faut-il que celles-ci soient respectées pour que le spectateur les comprenne à son tour. Qui plus est, la Dernière Personne, s'adressant à « [ses] chers confidents » et se met à revendiquer son rôle de maître de jeu en leur disant : « Veuillez détacher vos ceintures et allumer vos cigarettes, c'est l'entracte! Lumière! Mais alors, bon dieu, à quoi je sers, moi? Lumière!<sup>106</sup> ». Le manque de réponse des machinistes, en plus d'avoir un effet comique évident, achève de brouiller la frontière entre ce qui est théâtre et ce qui ne l'est pas.

La plupart des auteurs ne vont pas aussi loin, même lorsqu'ils s'assurent d'inscrire le rapport au public dans le texte même. Bernard Chartreux est un grand adepte de ces adresses qui viennent déjouer la convention théâtrale. Dans *Hélène & Fred*, Lenchen (Hélène) dit, très tôt dans la pièce : « Regardez-le mon pauvre amour<sup>107</sup> », sans spécifier à qui elle parle. Vers la fin de la pièce, s'adressant au fantôme de Marx, elle lui demande : « Tu es toujours là? Tu m'écoutes toujours?

---

<sup>104</sup> Fichet, *Suzanne*, p. 25.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 44-45.

Alors, s'il te plaît, regarde-moi, attentivement. Attentivement s'il te plaît. Et eux aussi qui nous regardent, regarde-les attentivement<sup>108</sup> ». Elle enchaîne ensuite en prenant le public à partie : « Et vous-mêmes, et vous-mêmes, cela vous ennuerait de me regarder au fond des yeux? Et de me laisser vous regarder au fond des yeux? Et de vous regarder, vous aussi, les uns les autres? ». Brecht avait toujours rêvé d'un théâtre où les lumières de la salle resteraient allumées afin que les spectateurs puissent s'observer les uns les autres; la référence brechtienne s'explique ici par le sujet marxiste de la pièce. Mais ce qui est plus étonnant, c'est que cette référence soit poussée jusqu'à l'anachronie, alors qu'Hélène, dans une envolée des plus passionnées, remet en doute la situation de la France, dans l'actualité de l'époque où la pièce a été rédigée, s'appuyant sur les gestes de Jacques Chirac en 1996. L'adresse au public, ici, répond donc d'une réflexion sociale et politique sans équivoque.

Mais Chartreux, dont le théâtre demeure sans doute l'un des plus ouvertement politiques, fait figure d'exception. Généralement, les auteurs sont plus subtils dans leurs attentes face à un public théâtral inscrit à même le texte. Dans *Les Sept Jours de Simon Labrosse*, de Carole Fréchette, Simon a mandaté deux de ses connaissances, Nathalie et Léo, pour l'aider à présenter son histoire au public. Dès son entrée en scène, Simon « regarde de temps en temps les spectateurs<sup>109</sup> ». Après une courte prise de bec avec Nathalie qui veut elle-même faire une présentation parce qu'elle est « sûre que ça va les intéresser », Simon se tourne vers les spectateurs et s'adresse à eux : « Bonsoir... Euh... Vous avez bien fait de venir. Vous allez voir, ma vie, c'est passionnant<sup>110</sup> ». Les autres personnages auront aussi leur moment

---

<sup>107</sup> Bernard Chartreux, *Hélène & Fred* — tiré du spectacle *Karl Marx Théâtre inédit*, Paris, Éditions Théâtrales, 1997, p. 14.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>109</sup> Carole Fréchette, *Les Sept Jours de Simon Labrosse* — *Si sa vie vous intéresse*, Arles, Leméac/Actes Sud, collection « Actes Sud — Papiers », 1999, p. 7.

<sup>110</sup> *Loc. cit.*

d'adresse directe, notamment lorsqu'ils se feront narrateurs du spectacle qu'ils présentent : « Bonsoir! Je m'appelle Nathalie. Je joue les rôles féminins dans la vie de Simon<sup>111</sup> ». La narration reviendra pour présenter les sept jours et six tentatives de Simon pour se sortir de sa misère financière. Le septième jour, qui est aussi celui du spectacle, Simon a eu l'idée de raconter sa vie, ce qu'il a fait, tant bien que mal, même si « Ce soir, c'était un peu confus, mais demain, ça va aller mieux<sup>112</sup> ». Il quitte donc les spectateurs en leur demandant de convaincre leurs amis de venir à leur tour. Mais au moment où baisse l'éclairage, « Simon revient à la charge », proposant aux spectateurs de devenir « remplisseur de vide » chez eux. Encore une fois, donc, l'adresse au public mène à une invitation ouverte à l'interaction, même si celle-ci risque fort peu de se réaliser.

De même, lorsque Maman Poule, dans *Croisades* de Michel Azama, « s'adresse directement au public<sup>113</sup> », pour entamer son monologue sur les mots : « Dites / c'est encore loin Jérusalem? », il y a peu de chances qu'une voix s'élève pour lui répondre. Il n'empêche que ce type d'adresse au public est nettement plus claire que celle, indirecte, qui relève d'une convention. Par ailleurs, l'auteur peut jouer avec la perception des personnages, créant un public de théâtre visible pour les uns et invisibles pour les autres, comme le fait Yvan Bienvenue dans *Je suis un homme mort* : Jean-Nicolas, sous l'effet d'une drogue, voit le public ou, comme le dit l'auteur, « regarde directement les gens » : « Heille! Ergardez! Crisse cé comme un grand trou noir. Ostie le mur là, on dirait que c't'un grand trou noir. Pis y a full de monde qui me r'agardent<sup>114</sup> ». Jean-Nicolas s'excuse de son état auprès de certains spectateurs, et va même jusqu'à adresser une longue déclaration d'amour à une spectatrice. Mais

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>113</sup> Michel Azama, *Croisades*, Paris, Éditions Théâtrales, 1992, p. 20.

Catherine de lui dire : « Panique pas... y a rien sur le mur. T'hallucines<sup>115</sup> ». Normand Charette, dont la pièce *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* est entièrement construite sur le chevauchement des niveaux et sur la perception du personnage principal, joue le même jeu avec un public que Charles Charles 38 ne voit pas mais que la version de lui-même à 19 ans dit voir très clairement: en effet, même si Charette écrit en didascalie que Charles Charles 38 « s'adresse au public<sup>116</sup> », un dialogue, plus loin dans la pièce, entre les deux Charles Charles remet sa présence en question :

CHARLES CHARLES 19. Oh, pas comme d'habitude. d'habitude on fait qu'en parler! D'habitude on fait que semblant! Mais aujourd'hui... regarde! Il y a du monde!

CHARLES CHARLES 38. Mais non, y a personne.

CHARLES CHARLES 19. Y a du monde!... Plein de monde au Provincetown Playhouse...

CHARLES CHARLES 38. *avec un rire très bref.* Ah, assez! tu vas finir par me rendre fou pour vrai!<sup>117</sup>

Le public de 1919 se mêle donc ici à celui de la représentation en cours, pour être ensuite pris à témoin comme s'il s'agissait d'un seul et même public. Charette, en entremêlant les publics, pose au critique une question fondamentale : lorsque le personnage, que ce soit par la didascalie ou en lui adressant un récit, s'adresse au public, de quel public s'agit-il? Celui de quel soir, de quelle ville? Tous, et aucun; il s'agit en fait d'une projection fictive d'un public envisagé (ou espéré!) par l'auteur puis, à l'intérieur de la pièce, par le personnage. Néanmoins, quelle que soit la volonté de l'auteur de passer d'une « double énonciation » indirecte à une communication

---

<sup>114</sup> Yvan Bienvenue, *Je suis un homme mort*, Bibliothèque de l'École nationale de théâtre du Canada, document FO DF B588je 1995, 1995, p. 30.

<sup>115</sup> *Loc. cit.*

<sup>116</sup> Normand Charette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Ottawa, Les Éditions Leméac, 1981, p. 25.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 32-33.

directe, celle-ci ne peut jamais se faire que dans l'attente d'un public idéal, que la consécration sur papier ne parvienne au mieux qu'à rendre virtuel. Comme en témoignent les didascalies finales de Dubois, dans *26bis, impasse du Colonel Foisy*, l'auteur ne peut jamais prédire quelle sera exactement la réponse de ce public: ainsi, même lorsqu'il se fait personnage, le public demeure un public, ne sachant pas d'avance le rôle qu'on attend de lui, mais se réfugiant généralement dans la passivité que la convention requiert depuis des siècles.

Dans le cas de *La Nuit juste avant les forêts* de Bernard-Marie Koltès, le processus d'énonciation est doublement trouble, puisque le spectateur ne saura jamais véritablement qui est ce personnage qui s'épanche devant lui en un récit formé d'anecdotes et de réflexions. Anne Ubersfeld souligne d'ailleurs le caractère énigmatique de cet être de paroles :

Qui parle? Cette grande « parlerie » qu'est toute la pièce a un énonciateur rigoureusement anonyme, dont nous ne savons rien, ni l'origine, ni la famille, ni le nom, par définition. Un personnage « non-identifié », qui tient un discours-fleuve, sans repère autre que celui que l'on peut saisir à tel ou tel signe dans le flot de la parole, *sans aucune ponctuation forte*.<sup>118</sup>

En effet, ce monologue est une longue phrase de trente pages adressée par un personnage « non-identifié » à un « autre », également « non-identifié », pourtant interpellé dès les premiers mots du texte : « Tu tournais le coin de la rue lorsque je t'ai vu [...]»<sup>119</sup> ». Cet « autre », le personnage énonciateur le sollicite, lui prend le bras, lui offre un café, parce qu'il a bien vu « que toi, tu es le genre correct à qui on peut parler [...]»<sup>120</sup> ». Pourtant, malgré le flot ininterrompu des mots, le texte porte sur la difficulté de parler, comme si l'abondance ne faisait que masquer l'impossibilité de

---

<sup>118</sup> Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, p. 194.

<sup>119</sup> Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, dans *Combat de nègre et de chiens [suivi de] La Nuit juste avant les forêts*, Paris, Stock, collection « Théâtre Ouvert », 1980, p. 165.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 179-180.

communiquer. L'énonciateur dit : « ici, je n'arrive pas à dire ce que je dois te dire. il faudrait être ailleurs, personne autour de soi [...] »<sup>121</sup>, puis « maintenant il faut que je t'explique tout, puisque j'ai commencé, sans que tu te barres et me laisses comme un con [...] »<sup>122</sup>. Cette urgence de dire, prédominante dans le texte, embrouillée par des propos souvent décousus et un argot parfois déroutant, personne ne peut savoir d'où elle vient exactement, et pourquoi elle a choisi ce destinataire. Anne Ubersfeld, encore une fois, voit là une confirmation de l'adresse de la parole au spectateur : « Donc le locuteur a accompli un acte : aborder un interlocuteur et lui parler : la raison « psychologique » ne sera pas dite [...]; Ambiguïtés, incertitudes : le destinataire-spectateur est laissé délibérément dans le flou »<sup>123</sup>. À ce second niveau, par le biais de la « double énonciation », il est vrai que le texte s'adresse à cet observateur anonyme qu'est le public; mais aucun spectateur n'est ce « tu », ne se fait prendre par le bras, offrir un café, aucun n'invitera le personnage dans une chambre d'hôtel. Comme dans les exemples précédents, le spectateur n'est pas le destinataire direct : il est l'observateur, le voyeur qui assiste à un effort désespéré de contact humain. Qui plus est, l'absence d'interlocuteur scénique ne fait qu'accroître le caractère passif du voyeurisme : la parole pléthorique, dans son excès dirigé vers lui mais l'excluant, ne fait ici que creuser davantage l'écart entre les deux univers de la représentation.

Jean-Pierre Ryngaert remarque par ailleurs que le monologue, lorsqu'il se soumet à la mémoire, est plus enclin à jouer sur l'ambivalence de l'adresse :

Quand il s'agit d'une fiction, il arrive que le monologue travaille sur la mémoire d'un personnage qui se livre alors à une sorte de méditation intérieure, à un recensement minutieux de souvenirs, sommé cette fois par une nécessité intime dont le public, par convention, est exclu. [...] Dans *Credo* de Enzo Cormann, la femme évoque son père tout en s'adressant à un

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>123</sup> Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, p. 194.

personnage présent-absent (à elle-même?) que le jeu des pronoms contribue à rendre équivoque chez un personnage en quête de son identité [...].<sup>124</sup>

Ryngaert illustre son propos en citant la première adresse du texte, que nous rappelons ici : « J'aimais regarder boire mon père, et quand tu bois, je sais que tu n'es pas lui. / Lui buvait avec respect. Toi, tu bois parce que tu as soif. Tu as toujours eu soif. Tellement soif... / Tu bois et tu rotates. Papa ne rotait jamais<sup>125</sup> ». Ce « tu » à qui s'adresse encore une fois un personnage anonyme est traité comme une présence: l'énonciatrice lui dit : « Prends ton temps pour boire; il y en a d'autre », lui demande : « Il est bon? », insiste : « Sers-toi donc, ça va refroidir », le juge : « Il n'y a que les alcooliques pour trembler comme tu le fais devant un malheureux verre de vin<sup>126</sup> ». Puis, tout à coup, une phrase qui jette le doute : « Et j'ai vu ce que tu étais : un oreiller, une chaise, un manteau, une sacoche, un bol, un dictionnaire usé, une armoire à bricolage, un journal<sup>127</sup> ». À un premier niveau, cette phrase peut apparaître comme un nouveau jugement; mais au fil du texte, le spectateur comprend que l'énonciatrice s'adresse à un fantôme, un personnage qu'elle a elle-même créé : « Jamais tu ne t'es assis à cette table, n'est-ce pas? Et jamais tu n'as bu ni mangé ce que, chaque soir je t'ai cependant préparé. Tu n'es bien sûr qu'une sorte de rêve avec, certaines fois, de la lumière vraie. / (*Un temps.*) / Je suis seule. Je l'ai toujours été<sup>128</sup> ». Ce fantôme, elle l'a baptisé, entre autres, « Moi-je », deux mots interdits de prononciation dans son enfance. Ce « Moi-je », c'est aussi son acte de parole, cette longue diatribe où elle s'accuse, devant son fantôme, de l'avoir tué.

---

<sup>124</sup> Ryngaert, *op. cit.*, p. 72.

<sup>125</sup> Enzo Cormann, *Credo*, dans *Credo [suivi de] Le Rôdeur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982, p. 11.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 12-14.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 40-41.

Comme dans *La Nuit juste avant les forêts*, le spectateur n'est pas impliqué, n'est pas interpellé; il n'est que témoin. Ainsi, on constate que si le « vous » peut parfois désigner le public, le « tu » ne le désigne jamais. D'une certaine façon, cette pratique est on ne peut plus théâtrale, puisqu'elle renoue avec la tradition d'un public passif, assistant à la concrétisation scénique d'un monde fictionnel par le biais de la *mimesis*. Cependant, le procédé n'est pas théâtral puisque la parole n'est ni perlocutoire ni, *stricto sensu*, illocutoire. L'héroïne de Enzo Cormann, qui se décrit comme « une collection de mots et de bruits<sup>129</sup> », s'adresse à une projection à laquelle elle s'est accrochée pour survivre :

Cependant, je sais que tu existes aussi, pareillement au fait que tu n'es qu'un vaste mensonge; car je t'entends, je te parle et tu m'écoutes malgré ton masque de mutique harassé. Et s'il est vrai qu'on a toujours besoin de quelqu'un pour vivre, alors certainement tu existes puisqu'il faut bien que je vive.<sup>130</sup>

Par conséquent, si le personnage énonciateur est, comme toujours, la représentation construite d'un être parlant et agissant, le destinataire, lui, n'a même plus droit à cette construction : il est une entité flottante, n'ayant ni contour, ni présence, ni discours.

Au Québec, on trouve le même procédé dans plusieurs pièces de Larry Tremblay. Dans *Leçon d'anatomie*, par exemple, l'auteur double la mise en jouant à la fois sur le « tu » et le « vous ». Dans cette pièce, Martha, une femme ayant subi une mammectomie, raconte le parcours de sa vie et ses multiples déceptions. Le « vous » auquel elle s'adresse n'est jamais défini : il pourrait être le public, un groupe de thérapie ou, comme le croit Lucie Robert, un autre personnage sans identité claire : « Le démonstratif désigne un second personnage, présent lui aussi sur scène. Le

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 42.

monologue de Martha, cependant, ne s'adresse pas à lui<sup>131</sup> ». Pour elle, « de toute évidence, le destinataire est ce " vous ", de sorte que le démonstratif pourrait tout aussi bien désigner un portrait, une image, un mannequin qu'un acteur<sup>132</sup> ». Si Lucie Robert mentionne un mannequin, c'est que Martha, dans sa douleur et son isolement, s'est mise à les collectionner, les habillant, leur parlant, les couchant dans son lit. Il y a cependant une raison spécifique à ce « vous », une raison à la fois psychologique et linguistique : Martha a pris la décision de ne plus parler à son mari, ce qu'elle exprime très clairement : « S'astreindre à une discipline cruelle / ne pas m'adresser à Pierre / le laisser en dehors de toute cette histoire<sup>133</sup> ». Pourtant, on remarque à la lecture que plus le texte avance, plus les « vous » se font rares et les « tu » adressés à Pierre fréquents. À la fin de la pièce, Martha récapitule en ouvrant le dernier segment par les mots : « Voilà / je suis là / devant vous / porteuse peut-être d'un tissu de mensonges<sup>134</sup> »; mais la pièce se termine vers Pierre : « Toutes les fois Pierre / que tu m'as embrassée / et que j'ai fixé la veine bleue de ton front<sup>135</sup> ».

L'exercice auquel s'est contrainte Marthe a donc échoué : elle n'a pu se retenir de s'adresser à celui qu'elle a décidé de quitter. Mais Pierre et le « vous » indéfini ont ceci en commun, comme nous le rappelle Lucie Robert : « En tant que personnages scéniques, le mari n'existe pas, le destinataire ( ce " vous " interpellé) non plus. Ils n'ont pas de rôle<sup>136</sup> ». Mais n'ayant pas de rôle, ils ne peuvent intervenir dans les actes de parole; le spectateur non plus, d'ailleurs, puisqu'il demeure voyeur et passif, n'étant même plus interpellé, si ce n'est que par la « double énonciation » qui peut le substituer au « vous » fictif. Mais qu'arrive-t-il lorsque tous les signes linguistiques de

<sup>131</sup> Lucie Robert, « (D)écrire le corps », dans *L'Annuaire théâtral*, n° 21, « Dramaturgie(s) », printemps 1997, p. 36.

<sup>132</sup> *Loc. cit.*

<sup>133</sup> Larry Tremblay, *Leçon d'anatomie*, Montréal, Lanterna magica, 1992, p. 29.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 92.

l'adresse disparaissent, lorsqu'il n'y a plus ni « vous » ni « tu » derrière qui se réfugier? Nous avons vu que les pièces de Daniel Danis, comme *Celle-là* et *Cendres de cailloux* remettaient en question toute la communication intérieure du microcosme fictif. Comme, de surcroît, le « vous » énigmatique est disparu, on ne peut plus supposer que la présence du public soit appelée par le texte, si ce n'était du fait que ces œuvres sont dites dramatiques par leur auteur et font parler des personnages. On ne peut donc en venir qu'à la conclusion suivante : La Mère, le Vieux, Pascale, Shirley ne s'adressent à personne. Leur parole, si elle est interceptée par le spectateur, ne l'est que par convention, presque « par accident ». L'auteur a certes choisi de diriger son texte vers un public, mais hors des lois du genre : sans s'adresser la parole entre eux, sans créer d'intrigue par l'interaction, des personnages se vident l'âme et le cœur sans avoir besoin d'être entendus. Le récit théâtral se démarque donc ici à la fois de celui du conteur, qui se cherche un destinataire, et des traditions qui l'ont régi jusqu'ici : la « double énonciation », si elle donne à la parole une fonction illocutoire indirecte, revendique maintenant le droit de se passer de destinataire direct, alors que les fondations entières du théâtre reposent sur ce type de communication. Et si Peter Szondi nous rappelle que « le monologue dramatique, comme l'a montré G. Lukács, ne formule rien qui se soustraie vraiment à la communication<sup>137</sup> », cette dernière devient de plus en plus ambiguë, et certainement de plus en plus difficile, quoique marquée d'une indéniable urgence.

Il est intéressant de noter qu'il ne s'agit pas ici d'un phénomène exclusif au Québec ou à la France. La multiplication des narrations est venue complexifier le phénomène de « double énonciation » théâtrale, redéfinissant non seulement le rôle du public, mais les données mêmes de sa présence. Tantôt personnage, tantôt voyeur,

---

<sup>136</sup> Robert, *op. cit.*, p. 38.

<sup>137</sup> Szondi, *op. cit.*, p. 31-32.

tantôt marginalisé par une parole confessionnelle troublante, le public est appelé à se redéfinir lui-même. Cela n'est pas tellement étonnant, puisque la dramaturgie contemporaine s'attaque à toutes les conventions, aussi solides soient-elles. Cependant, on ne peut que remarquer que les tendances contemporaines mènent à un point focal fondamental : la disparition de l'intrigue au profit de la narration, le passage d'un personnage à un narrateur et la propension à une parole-fleuve se passant de destinataire sont autant de procédés qui participent d'une expression viscérale de la subjectivité. Ainsi, à travers les projections psychologiques de leurs créations, les auteurs contemporains illustrent le problème tout à fait contemporain de l'incommunicabilité. Par le fait même, la dramaturgie contemporaine n'est plus une dramaturgie qui vise la communication directe, comme elle l'était du temps de Brecht, ou une remise en question de la communication, comme elle l'était chez Ionesco, ou même un questionnement du sujet, comme elle l'était chez Beckett. Non, la dramaturgie contemporaine, dans sa tendance vers une parole pléthorique, illustre justement l'isolement causé par le manque de destinataire, à travers des personnages qui, pourtant, ont un urgent besoin de se raconter — ou, tout simplement, de se dire — pour exister.

## 2. Raconter l'universel par le biais de l'intime

Il ne fait aucun doute que l'usage du monologue a connu un essor extraordinaire au cours des années 1980 et 1990, tant en France qu'au Québec. D'emblée, cependant, un problème de terminologie apparaît, car « monologue » et « soliloque » sont des termes qui n'ont fait l'objet d'aucun consensus critique. Pour Anne Ubersfeld, la distinction semble claire, mais le phénomène de la « double énonciation » l'oblige à nuancer ses propos :

On peut distinguer, un peu arbitrairement, le monologue du soliloque, ce dernier apparaissant pur discours auto-réflexif, abolissant tout destinataire, même imaginaire, et limitant le rôle du spectateur à celui, justement, de "voyeur". Mais peut-être n'y a-t-il jamais de vrai soliloque au théâtre.<sup>1</sup>

Pour Patrice Pavis, « le monologue est un discours que le personnage se tient à lui-même, tandis que le soliloque est adressé à un interlocuteur restant muet<sup>2</sup> ». La contradiction de ces deux définitions peut être en partie résolue par le fait que le terme « soliloque », à cause de la « double énonciation » ou, tout simplement, parce que la distinction demeure en soi beaucoup trop vague, est à peu près tombé en désuétude. Quel que soit le destinataire, la plupart des critiques choisissent d'employer

---

<sup>1</sup> Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, p. 22.

« monologue » pour désigner tout discours sans interlocuteur défini ou actif. C'est donc ce terme que l'on peut privilégier, puisqu'il convient à l'ambiguïté des fonctions de la parole précédemment explorées.

### a. La Tendance au monologue

Les pièces entièrement monologuées forment bien évidemment le pôle ultime de la « parole affolée », comme la nomme Georges Schlocker: mais le besoin de se raconter se manifeste aussi dans des pièces qui, sans isoler le personnage-narrateur, font de la parole le cœur même de l'intrigue, aussi tenue soit-elle. Ce n'est pas le monologue en lui-même qui cause problème dans la définition de l'acte théâtral, puisqu'il lui appartient depuis toujours: ce qui peut poser problème, c'est l'expansion du monologue, l'enflure qui, comme le souligne Jean-Pierre Ryngaert, lie le monologue à la narration, au « théâtre récit », donc à l'épopée, et non à la *mimesis* aristotélicienne. Ryngaert met aussi en évidence le contexte socio-économique qui régit la pratique théâtrale à notre époque, contexte dans lequel les petites distributions sont souvent favorisées :

Sans doute pour des raisons économiques, les « petites formes », des pièces brèves pour un petit nombre de personnages et parmi celles-ci, bon nombre de monologues, règnent sur les dramaturgies des années 70-80. Au-delà des contingences de la production, ces pièces pour un seul acteur favorisent le témoignage direct, mais aussi le récit intime, la livraison des états d'âme sans confrontation avec un autre discours, quand la scène devient une sorte de confessionnal plus ou moins impudique, propice aux numéros d'actrices et d'acteurs.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, article « Monologue », p. 216.

<sup>3</sup> Ryngaert, *op. cit.*, p. 70.

Il faut également nous attarder quelques instants sur la notion d'intimité, qui semble s'imposer de plus en plus au fur et à mesure que le besoin de se dire devient plus crucial que celui d'être entendu. Jean-Pierre Sarrazac a consacré un livre entier aux *Théâtres intimes*, dans lequel il fait remonter le penchant pour l'intimité à Strinberg et Ibsen. Selon lui, l'intimité est devenue, avec ces auteurs, une modalité de relation de l'individu avec l'univers :

Ma conviction est que ces idées de « théâtre intime » et de « dramaturgie de la subjectivité » ne devraient pas consacrer les « valeurs » régressives de narcissisme, d'individualisme, voire d'intimisme qui occupent aujourd'hui le terrain déserté par la pensée, de plus en plus refoulée ou occultée, d'une vie, d'un espace et d'un théâtre *publics*. Tout au contraire, le *Théâtre intime* ouvre l'espace — dans la petitesse du théâtre — pour une rencontre régénérante du monde et du moi — et de soi avec l'autre.

Il y a cependant fort à parier que cette fin de siècle — qui est aussi fin de millénaire — ressemblera, au moins dans le domaine culturel et théâtral, à la précédente.<sup>4</sup>

L'emploi du monologue, la prépondérance du récit et la parole confessionnelle donnent tous raison à Sarrazac : la fin du millénaire est effectivement tournée vers l'intime. Plus loin, Sarrazac donne une définition de l'intime tel qu'il l'entend :

L'intime se définit comme ce qui est le plus au-dedans et le plus essentiel d'un être ou d'une chose, en quelque sorte *l'intérieur de l'intérieur*. L'intime diffère du secret en ce sens qu'il n'a pas vocation à être celé mais, au contraire, tourné vers l'extérieur, éversé, offert au regard et à la pénétration de cet autre qu'on a choisi. La double dimension de l'intime témoigne d'ailleurs de sa disposition à se donner en spectacle (sous des conditions, il est vrai, restrictives) : d'une part, relation avec le plus profond de soi-même et, d'autre part, liaison la plus étroite de soi avec l'autre.<sup>5</sup>

Que la dramaturgie contemporaine se tourne vers l'intérieur, cela paraît de plus en plus évident; cependant, elle va jusqu'à ignorer, boudier, ou nier l'existence même de

<sup>4</sup> Sarrazac, *Théâtres intimes*, p. 11-12.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 67.

l'interlocuteur vers qui l'intime devrait éventuellement se déverser. L'acte théâtral vient donc accomplir, en dernière instance et par une « double énonciation » plus conventionnelle que jamais, ce que la communication n'est plus en mesure de faire : offrir une oreille à l'intime. La « liaison avec l'autre » est donc infiniment plus tenue qu'elle ne l'était au tournant du siècle dernier où, si l'incompréhension régnait souvent, la communication demeurait néanmoins possible, n'était-ce que dans son exercice linguistique.

Dans la construction traditionnelle d'une intrigue, c'est à la fois la parole du personnage — porteuse de ses gestes et de ses motifs intérieurs — et la parole des autres qui définissent chacun des personnages en une entité complète. La parole a alors, d'après les critères établis par Jakobson et repris par Ubersfeld, une fonction référentielle puisqu'« au niveau du contenu, il est possible de faire l'inventaire de ce que le personnage nous apprend sur les autres et sur lui-même [...]»<sup>6</sup>. Pourtant, le monologue peut très bien, au même titre que le récit conventionnel ou le récit d'exposition, participer de cette fonction référentielle de la parole, que ce soit dans la nécessité d'une décision à prendre ou dans la révision d'événements de l'histoire qui n'auront pas de représentation scénique dans la *mimesis*.

Dans *L'Idéal*, que Daniel Lemahieu a écrit à la fois comme un « opéra » et un « poème dramatique », l'auteur a choisi de faire alterner, sans jamais déroger à cet ordre, monologues et scènes dialoguées. Chacun des personnages a son moment de solitude: dans la séquence d'ouverture, Ernst, l'écrivain, s'adresse à un Wolf absent pour dire son mal d'être, sa capture d'un lapin, son manque d'inspiration. Le monologue suivant (séquence III) revient à Lodli, qui raconte sans s'adresser à qui que ce soit le désarroi qu'elle ressent de se savoir enceinte, nouvelle que Wolf a reçue

---

<sup>6</sup> Ubersfeld, *Lire le théâtre*, p. 244.

« sans plaisir, un peu comme un dérangement, un trouble apporté à son travail<sup>7</sup> ». La séquence V, en toute logique, présente le monologue de Wolf, qui jette un peu de lumière sur ce sombre trio, en faisant allusion à ses nuits avec Ernst, à sa propre incompréhension de Lodli, à sa dévotion envers son art, la musique. La séquence VII marque un retour à la solitude de Lodli, qui expose les raisons qui l'ont poussée à l'avortement de l'enfant qu'elle portait. Enfin, dans la séquence XIX, c'est à nouveau le tour de Ernst qui, après avoir éliminé les deux autres personnages, termine la parfaite symétrie de la pièce en appelant à son tour la mort : « Que périsse avant tout mon corps, cette pitoyable idée fixe des sens, afin que je me regarde une fois en face, et seul<sup>8</sup> ». Cette pièce, avec ses morts en série et ses longues envolées lyriques, tient effectivement de l'opéra... ou du mélodrame, c'est selon. Mais ses monologues, qui sont autant d'*arie* de la douleur, sont tout à fait dans les règles du théâtre: ils sont seulement très nombreux, rivalisant de poids textuel avec les dialogues.

Un procédé privilégié par les auteurs contemporains est de donner aux personnages monologuants un interlocuteur qui n'est pas en état de répondre. En effet, il arrive souvent que des tirades soient dirigées vers des personnages qui, s'ils sont effectivement présents sur scène, n'offrent que peu ou pas de réaction, soit parce qu'ils choisissent de rester muets, soit parce que la parole leur est, d'une façon ou d'une autre, interdite. Les apparences de dialogue se muent dès lors en monologue. Prenons à titre d'exemple *L'Homme gris*, de Marie Laberge, dans laquelle un père passe une nuit dans un motel avec sa fille qu'il est allé chercher pour la soustraire à un mari violent. Christine est une jeune femme traquée, apeurée, qu'on devine anorexique par son dégoût de la nourriture et ses fréquentes nausées. Son père, bon vivant et amateur de gin, tente à plusieurs reprises d'entamer une conversation qui demeure

---

<sup>7</sup> Daniel Lemahieu, *L'Idéal*, Paris, Éditions des Quatre-Vents, collection « Répertoire thématique contemporain 6. L'Art », 1990, p. 20.

unilatérale, inexorablement. C'est après plus de vingt-six pages de monologue et de didascalies que Christine ouvre la bouche pour la première fois, et elle ne fait que demander : « Ton p-p-pe... ton p... ton p-père, lui?<sup>9</sup> ». Roland, qui ne sait comment lui répondre, lui dit de dormir. Elle reprend avec deux répliques : « P-p-pap... p-papa... », puis « Est-ce que je suis trop p-p-p... p-pesante p-p-pour...<sup>10</sup> », qui confirment à la fois son bégaiement et son anorexie. Roland, l'interrompant, reprend alors son monologue, qui remplit les onze pages qui séparent la dernière réplique de Christine du moment où elle reprendra la parole avant de tuer son père.

Dans ses longues tirades, Roland avouera ses désillusions face à sa vie de famille, passera en revue ses aspirations, ses convictions, son désir d'avoir un fils, et sa déception lorsque sa femme a fait une fausse couche. Plus le texte avance, plus le lecteur trouve son interlocutrice mal choisie: cette intuition se confirme lorsque Roland confesse l'amour pur mais délicatement pervers qu'il entretenait pour sa fille, et sa rage lorsque celle-ci est devenue femme, impropre à ses attouchements sinon incestueux, du moins ambigus. C'est la consommation d'alcool qui délie la langue de Roland, le rendant propice aux confessions: *L'Homme gris*, en ce sens, est une œuvre typique de cet auteur qui, comme le souligne Dominique Lafon, « [...] se voit souvent contrainte de placer ses personnages dans des états seconds, tels l'ivresse ou la colère, qui lui permettent de donner libre cours à l'expression du refoulé ou à l'aveu du traumatisme<sup>11</sup> ». Le procédé consiste ici à fournir au personnage parlant un interlocuteur qui ne fait pas le poids — littéralement : fragile, faible, soumise et entièrement repliée sur elle-même. Christine ne peut ni se mesurer à la parole du père, ni en arrêter le flot, sinon par un geste à la fois désespéré et démesuré.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>9</sup> Marie Laberge, *L'Homme gris*, dans *L'Homme gris [suivi de] Éva et Évelyne*, Montréal, VLB Éditeur, 1983, p. 41.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 42.

Dans *Vie et Mort de Pier Paolo Pasolini*, de Michel Azama, seul le personnage éponyme a des monologues. À la scène 3, Pasolini se décrit s'enfuyant avec sa mère, se rappelant les raisons de ce départ, les souvenirs laissés derrière eux. Il s'adresse parfois à elle : « Tu n'as pas froid?<sup>12</sup> »; mais il n'y a aucune trace de réponse et le monologue se poursuit. À la toute fin de la tirade, Pasolini explique ce silence : « Tu dors? Dors. Je te réveillerai quand le train sera là. Dors. Je travaillerai et cette vie nouvelle avec toi me sera si légère, dors, maman, dors<sup>13</sup> ». Dans la scène précédant celle du tournage, Pasolini s'adresse encore une fois à un être endormi, son amant cette fois : « Tu dors? Moi je ne peux pas dormir...<sup>14</sup> ». Dans cette tirade, il raconte la nostalgie qu'il éprouve à voir des gens vivre simplement, évoquant les images qui le hantent sans cesse. Son dernier monologue, à la fin de la scène 11, le seul à ne pas former en soi une scène entière, est à nouveau dirigé vers sa mère, absente cette fois, et se termine avec les mots : « Maman, je ne veux pas mourir<sup>15</sup> ». Ce qu'il y a d'intéressant dans cet agencement subtil des nombreux monologues du protagoniste, c'est que la mère, dont la présence est évoquée dans le texte de Pasolini, n'a en fait aucune présence scénique : elle ne figure ni dans la liste des personnages, ni dans les didascalies, ce qui la différencie de l'amant Davoli, qui a un rôle dans l'intrigue, mais la place au même niveau que celui des collègues de tournage, à savoir le niveau de l'absence, de la « non-existence » scénique. Qu'elle soit endormie ou tout simplement absente revient donc au même dans l'organisation de l'intrigue : Pasolini ne s'adresse qu'à une projection d'interlocuteur et sa confession ne trouve pas de destinataire hors de lui-même à part, par le truchement de la double énonciation, le spectateur, qui peut

---

<sup>11</sup> Lafon, *op. cit.*, p. 187.

<sup>12</sup> Azama, *Vie et Mort de Pier Paolo Pasolini*, p. 69.

<sup>13</sup> *Loc. cit.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 91.

donc juger de la solitude du héros; mais comme le personnage ignore la convention, l'auteur lui fournit un interlocuteur fictif.

Le monologue est donc déjà, en quelque sorte, un « cas-limite », une théâtralisation de la parole dans ce qu'elle a à la fois de plus théâtral et de plus artificiel : au mieux, le personnage parle à un interlocuteur muet, au pire il se parle, et par la convention le comédien dirige cette parole vers le public. Mais jamais le monologue ne se fait aussi « limite » que lorsqu'il envahit la totalité de la scène, devenant la parole qui « ouvre et ferme le discours ». Si l'auteur trouve un avantage à donner la parole à un seul personnage, c'est qu'il se trouve aussi libre de lui faire dire absolument n'importe quoi, au sens souvent propre et parfois figuré, puisque personne n'est là pour le contredire ou pour le censurer. Le personnage-narrateur de *Le Rôdeur* de Enzo Cormann, par exemple, raconte ses mésaventures familiales, son lien unique avec un faucon nommé « Demain »... et les meurtres dont il est — mais l'est-il vraiment? — soupçonné. Le narrateur dit : « Un jour, un rêve et c'était aussi des mains qui se balancent<sup>16</sup> »: le récit de ce rêve révèle un meurtre et une interrogation policière. Mais lorsque « le rêve s'arrête<sup>17</sup> », le meurtre demeure, auquel s'ajoute un second meurtre, puis un incendie parce « l'allumette a dit<sup>18</sup> ». À la fin du texte, le narrateur se voit volant et tuant aux côtés de son faucon. Où commence donc la réalité? Quelle est véritablement l'histoire de cet homme anonyme? S'agit-il d'une simple fabulation? Cormann en donne peut-être la clé lorsque son personnage déclare : « Ma maison c'est ma tête, comprenez...<sup>19</sup> ». Par ailleurs, ce dernier avoue avoir des problèmes avec la parole, qui tend chez lui à être un peu trop prolifique : « Je savais qu'il ne fallait pas trop en dire et que ma foutue langue a bien du mal à s'arrêter

---

<sup>16</sup> Enzo Cormann, *Le Rôdeur*, dans *Credo [suivi de] Le Rôdeur*, p. 61.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 55.

lorsqu'elle commence<sup>20</sup> ». Ici, donc, le spectateur, sans être appelé par le personnage lui-même, est convoqué dans un univers intime, certes, mais incontrôlé, qui révèle non plus une relation de soi avec le monde et avec l'autre, comme le disait Jean-Pierre Sarrazac, mais de soi avec soi, dans une envolée de l'imaginaire où le monde n'est plus qu'une vision tordue et sanglante.

Dans le meilleur des cas, de toute façon, la pièce monologuée ne peut offrir qu'un semblant de relation avec l'autre, puisque ce dernier ne peut que demeurer passif, étant privé de ce qui fait le cœur même de la pièce, à savoir la parole. Larry Tremblay pousse ce paradoxe à l'extrême dans la pièce *Ogre*, où un seul personnage s'adresse à une myriade de visiteurs dans les situations les plus étranges : une intervieweuse le suit jusque dans son bain, son fils se suicide devant lui pour ensuite reprendre vie, etc. Ce personnage de père et de mari devient, justement, un ogre de parole, s'adressant sans relâche à des interlocuteurs que l'on suppose absents, puisque leurs répliques tiennent dans les nombreuses « pauses » du monologue. La volubilité du narrateur compense aisément ces absences, mais ne les comble pas scéniquement. Ce n'est qu'à la fin de la pièce, lorsque le narrateur s' imagine qu'il va passer à la télévision, que la parole s'amenuise, effet de nervosité ou d'épuisement, pour se faire haletante, hésitante, puis se réduire à un geste : « qu'est-ce que je vais leur dire? / (pause) / dans deux secondes / oui oui / (pause) / souris / (pause) / souris<sup>21</sup> ». Le personnage ne manquait pas de mots pour se dire alors qu'il était seul ou s'inventait des interlocuteurs; mais lorsque ceux-ci menacent de se faire réels, la parole s'étouffe, en appelle à un geste simple, et l'impossibilité de la communication se confirme à nouveau.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>21</sup> Larry Tremblay, *Ogre*, dans *Ogre [suivi de] Cornemuse*, Carnières-Morianwelz, Lansmann, p. 47.

Bien entendu, dans les pièces à plusieurs personnages, l'auteur peut varier les types de monologues qu'il emploie afin de créer une diversité dans la distribution de la parole et des sentiments. Jovette Marchessault, dont le penchant pour l'intime et la réflexion est très marqué, écrit souvent des pièces où les tirades abondent, mais elle peut se montrer très ingénieuse dans le déguisement des monologues. Prenons *Anaïs, dans la queue de la comète*, paru en 1985. D'abord, l'auteur prend soin de préciser que cette pièce se déroule « en Amérique, dans le studio d'Anaïs Nin, à Los Angeles », mais aussi « [...] dans la mémoire de chacune, de chacun...<sup>22</sup> ». Effectivement, la mémoire occupe une grande place dans cette relecture des journaux de l'écrivain, qui sont par ailleurs cités à maintes reprises. La pièce s'ouvre sur un premier monologue, celui d'Anaïs, seule, dépouillant son courrier: le onzième et dernier tableau sera également composé d'un monologue d'Anaïs, faisant de l'ordre dans ses papiers et dans ses idées. Ce personnage est le seul à avoir des moments de solitude dans lesquels monologuer: cependant, dès le premier tableau, le spectateur entend par le truchement d'un répondeur téléphonique la voix d'une femme, Nancy, qui raconte sa relation tumultueuse avec son conjoint. Un ami du nom de Robert aura également le privilège d'un monologue enregistré dans lequel il résumera la fin de sa carrière. Outre ces deux types de monologue — le moment de solitude et l'adresse à l'absent —, la pièce comporte également un « hors-temps », dédié au personnage d'Antonin Artaud. Après que ce dernier a apporté à Anaïs sa presse à imprimer, l'éclairage change et Artaud entreprend son monologue, qui passe en revue sa relation avec Anaïs, la recherche de sa pupille disparue, Colette Thomas, ses projets de poésie et ses opinions sur les femmes.

---

<sup>22</sup> Jovette Marchessault, *Anaïs, dans la queue de la comète*, Montréal, Les éditions de la pleine lune, 1985, p. 11.

Dans *Le Lion de Bangor*, paru en 1993, le personnage de Jeanne, écrivain, a des visions, qui sont aussi des moments de solitude. L'une de ces visions est décrite par l'auteur comme « [...] à la fois un monologue intérieur et une prière adressée aux Esprits des Appalaches, à la transcendance, sur un ton parfois incantatoire, comme pour opérer un charme, un sortilège<sup>23</sup> ». Dans sa seconde vision, Jeanne révisé sa relation avec Nora, une aviatrice, pour ensuite jeter le doute sur l'avenir de ladite relation : « Mais maintenant est un autre temps dans nos vies... Un temps d'hiver et vaguement la peur<sup>24</sup> ». Nora a elle aussi droit à un monologue, dans lequel elle se remémore, comme si elle le revivait, l'accident d'avion qui l'a menée à Jeanne. Celle-ci intervient à quelques reprises pour encourager la narratrice qui a peine à maîtriser son appareil, mais Nora ne l'entend pas. La preuve en est faite par deux fois : d'abord, Nora ne s'adresse jamais à Jeanne, mais plutôt à sa mère absente; ensuite, cet épisode a eu lieu avant que Nora ne rencontre Jeanne. Il ne s'agit donc que d'un effet choral. Enfin, Jeanne, à la fin de la pièce, confesse au Lion de Bangor les raisons qui l'ont poussée à quitter Montréal pour aller s'installer dans la montagne. Ce récit en six paragraphes et une courte réplique est interrompu à deux reprises par l'interlocuteur. Mais plus le récit avance, plus le destinataire s'efface: non seulement il n'intervient plus, mais le récit se mue en celui d'un rêve, qui donne lieu à une petite scène rejouée. L'interlocuteur, ici, n'a donc presque plus de place, il ne sert, comme dans les récits classiques, qu'à justifier le récit qui, dans son caractère à la fois intime et tourné vers soi, tend plutôt vers le monologue.

En France, lorsque les types de monologues variés sont employés dans une même pièce, ils le sont souvent du tout au tout, formant une sorte de collage que Bernard Chartreux privilégie tout particulièrement. Jean-Pierre Ryngaert nous fait remarquer en

---

<sup>23</sup> Jovette Marchessault, *Le Lion de Bangor*, Ottawa, Leméac Éditeur, 1993, p. 19.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 20.

quoi ce type d'écriture fait correspondre le monologue au besoin de se dire par la variété des sources employées :

Il s'agit sans doute d'un exemple limite d'un montage hétérogène de textes auxquels on accorde le statut de monologue parce qu'ils n'entrent pas dans les catégories du dialogue, qu'ils confinent parfois au récit et qu'ils sont plutôt dirigés d'emblée « vers » le lecteur ou le spectateur. [...] Dans ce cas, le monologue est la forme par défaut qui traduit le mieux la diversité des paroles, non pas marginales mais excentrées, avec cette obsession d'en oublier, les petites ou celles qui ne servent à rien, mais, sait-on jamais, qui contribueraient au grand « dire » final.<sup>25</sup>

Le besoin de se dire donne donc lieu à une parole pléthorique, débridée, parfois jetée en vrac et, souvent, tenant lieu d'intrigue. Mais si le monologue et l'absence d'un interlocuteur concret, scénique et actif peuvent tendre vers une sorte d'égoïsme discursif, un mouvement persiste à animer cette parole, comme un sous-courant douloureux. Georges Banu l'a bien dit :

Un autre terme qui nous intéresse concerne les effets de l'anamnèse sur l'être, car se remémorer ne signifie pas seulement faire preuve d'une bonne capacité de conservation, mais plutôt accomplir une purification, par l'issue du temps quotidien. Se remémorer, c'est aussi se libérer.<sup>26</sup>

Comme le monologue est souvent lié au récit et que le récit est, dans la plupart des cas, lié au passé, il est vrai qu'il réduit de beaucoup les possibilités d'actions; il faut donc, pour les auteurs, trouver quelque chose qui justifie cette mise en parole du personnage, afin qu'elle soit aussi percutante que sa mise en action. Banu parle à juste titre de purification et de libération, puisque dans le monologue, ce qui est intéressant, c'est de voir le personnage lutter avec ce passé qui est également lui-même. En effet, c'est là, comme en dernier recours, que le spectateur peut s'impliquer dans le

---

<sup>25</sup> Ryngaert, *op. cit.*, p. 75.

<sup>26</sup> Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, Arles, Actes Sud, collection « Le Temps du théâtre », 1987, p. 64.

spectacle, grâce à la fonction émotive de la parole, dont Anne Ubersfeld nous rappelle le rôle :

La fonction *émotive* ou *expressive* qui est en principe tournée vers l'émetteur dont elle a pour tâche de traduire les émotions est au théâtre tournée vers le récepteur-spectateur, avec pour mission d'imiter pour les *induire* chez lui des émotions dont à la limite il sait bien que personne ne les éprouve.<sup>27</sup>

Ubersfeld explique également que le monologue ne peut venir, au théâtre, que du besoin de se dire, un besoin qui, parfois, ne peut se concrétiser vers un autre personnage : « Le héros ne " monologue " pas parce qu'il n'a personne à qui il puisse parler, mais parce qu'il est seul pour dire sa solitude, son dilemme, et sa recherche pathétique d'une solution<sup>28</sup> ». Nous avons vu que la dramaturgie contemporaine misait beaucoup sur cette solitude, quitte à frauder le processus de communication. La solitude devient dès lors le prétexte pour construire des pièces autour de vies banales, auxquelles l'Histoire n'accorde que peu de place. Par contre, la banalité se trouve déjouée par les modalités de présentation de ces existences solitaires, en donnant lieu à une parole tout à fait originale.

## **b. Raconter la solitude**

La plupart des critiques s'entendent pour dire que les années quatre-vingt ont été, au Québec, celles du retour vers le privé et l'individu: après l'apparition du joual sur la scène, après les premières dénonciations des travers de la société dans l'œuvre de Michel Tremblay, le théâtre politique, féministe et les créations collectives, les revendications sont devenues celles de l'individu, du droit à la différence, dans un climat que le « non » du référendum de 1980 avait assagi. Il ne s'agissait pas là d'un

---

<sup>27</sup> Ubersfeld, *Lire le théâtre*, p. 245.

renoncement au changement social, mais d'un glissement des stratégies de lutte, glissement entamé par Jovette Marchessault, Denise Boucher et Nicole Brossard : le collectif, plutôt que d'être visé dans son ensemble, était visé à travers des cas particuliers, des individus. À titre d'exemple, on peut citer le formidable succès du théâtre de Marie Laberge, dont les drames familiaux sont autant d'accusations, comme le souligne Dominique Lafon :

Femmes, sans être féministes, ou alors par défaut, car elles sont les victimes de toutes les misères qui, selon l'actualité sociologique de la décennie, constituent les stigmates de leur condition. Tout y passe : l'inceste (*Aurélie, ma sœur*), le mari impuissant (*Avec l'hiver qui s'en vient*) ou violent (*L'Homme gris*), le père vulgaire (*L'Homme gris, Jocelyne Trudelle*), le patron violeur (*L'Anse à Gilles*), le souteneur tyrannique (*Le Night Cap Bar*), la mère coupable et négligente (*Oublier*).<sup>29</sup>

Outre les voix de femmes — moins ouvertement virulentes, il faut l'avouer, que dans la décennie précédente —, les années quatre-vingt ont vu s'élever les voix des homosexuels, par les pièces de Tremblay, bien entendu, mais aussi celles de Michel Marc Bouchard, Normand Chaurette, René-Daniel Dubois du côté des hommes, pour ne mentionner que ceux-là, et celle, encore une fois, de Jovette Marchessault du côté des femmes. Sans revenir ici sur le thème de l'homosexualité, qui a déjà fait couler beaucoup d'encre, nous tenterons plutôt d'aborder la dramaturgie québécoise des vingt dernières années sous l'angle de la solitude née de l'impasse de la communication.

Car cet angle est celui qui, paradoxalement, permet de joindre le corpus québécois à la production française, tout en faisant état de différences, flagrantes cette fois, entre les deux cultures. Comme leurs contreparties québécoises, les pièces françaises ont elles aussi connu un tournant important dans les années quatre-vingt, tournant qui avait été annoncé dans les années 1970 par un mouvement que l'on a baptisé le

---

<sup>28</sup> Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, p. 22.

<sup>29</sup> Lafon, *op. cit.*, p. 175.

« Théâtre du quotidien ». Par cette dramaturgie souvent stychomytique, toute en entrecroisements de phrases brèves tirées du registre banal de la vie de tous les jours, les auteurs souhaitaient exposer, comme l'ont fait les auteurs québécois, non plus la vie d'une élite s'exprimant dans la grâce d'une langue construite, mais celles des oubliés du théâtre. Comme l'explique Jean-Paul Wenzel, l'un des fondateurs du mouvement, en introduction à deux de ses œuvres publiées en 1975 :

Écrites à partir de faits divers réels, *Loin d'Hagondange* et *Marianne attend le mariage* ne visent pas à donner des réponses, ni à poser directement les questions. Elles sont une tentative pour mettre en jeu la parole de ceux qui ne l'ont pas, ou plutôt de ceux à qui elle a été volée, interdite.

Théâtre du quotidien où constamment le « réel » est détourné : s'inscrire dans la banalité — enfouir les problèmes importants — loin dans la tête. Il ne s'agit pas d'une démonstration claire (les personnages ne se révoltent pas, ne dénoncent rien) ni de rendre compte du déroulement continu de la vie, mais d'un choix de moments où rien n'est dit explicitement et où surgissent le mieux l'aliénation et le refoulé de toute une vie. L'écriture de ces pièces serait le déclencheur qui suscite les images et non les images elles-mêmes. Ce n'est pas un théâtre de la réalité mais un théâtre où tout à coup la réalité s'impose violemment dans la tête.<sup>30</sup>

Le théâtre du quotidien, qui ne se voulait donc pas un nouveau mouvement réaliste, a donné le coup d'envoi à une nouvelle dramaturgie qui, de laconique à ses débuts, s'est muée en dramaturgie de la parole. Jean-Claude Wenzel, Michel Deutsch et Michel Vinaver, entre autres, auteurs du théâtre du quotidien, sont donc — ironiquement puisque leur dramaturgie était celle de l'épure du discours — ceux qui ont jeté les bases de la dramaturgie de la parole. En effet, les dramaturges des années quatre-vingt sont leurs héritiers directs puisqu'ils ont retenu du théâtre du quotidien l'élément moteur : le fait divers. Et c'est là que théâtre français et théâtre québécois se rejoignent, en ramenant tous deux le collectif à l'individuel, en misant sur

---

<sup>30</sup> Jean-Paul Wenzel et Claudine Fiévet, dans *Loin d'Hagondange [suivi] de Marianne attend le mariage*, Paris, Stock, collection « Théâtre ouvert », 1975, p. 9-10.

l'épanchement des sentiments de solitude et d'aliénation. Ces deux dramaturgies sont unies dans leur appel constant à l'intime, certes, mais aussi à l'horrible, à l'incompréhensible, voire à l'invraisemblable. Et nous verrons que si les préoccupations varient parfois pour des raisons géographiques et sociales, la seule solution possible reste celle de dire cet horrible, cet incompréhensible et cet invraisemblable par le biais d'une parole intarissable et, du moins le souhaite-t-on, libératrice.

Malgré la volonté explicite de se tourner vers les « petites gens », les gens « ordinaires », les auteurs des vingt dernières années ont bien vu la vérité du vieil adage : « les gens heureux n'ont pas d'histoire ». Pour que la parole se fasse viscérale, pour qu'elle se heurte à l'incompréhension, il faut qu'il y ait une part de malheur, même si l'individu s'y est résigné. Mais cette part de malheur, dans les pièces qui ont permis le passage d'une parole mesurée au compte-gouttes à une parole débridée, a rapidement adopté la forme confessionnelle. Prenons la pièce *Usinage* de Daniel Lemahieu, dont Jean-Pierre Ryngaert résume la structure dédoublée :

Dans *Usinage* (Théâtre Ouvert/Enjeux 1984), Daniel Lemahieu introduit brusquement le personnage de Marie-Lou qui monologue en racontant littéralement sa vie entre les différentes scènes de « table » qui rassemblent la famille. Ce personnage est sans lien direct déclaré avec les autres personnages, sinon celui, très indirect, d'une sorte de « misère parallèle » : aucun contact n'est prévu tout au long de ses interventions, un peu comme si elle se promenait dans le texte et n'intervenait que pour construire à son gré le récit de sa vie dans une forme aux antipodes de celle, plutôt réaliste, adoptée pour le reste du texte [...].<sup>31</sup>

Si le « réalisme » de cette pièce qui réunit plusieurs situations extrêmes sous le couvert d'une langue « réaliste » demeure sujet à caution, il n'en demeure pas moins que l'héroïne Marie-Lou n'appartient pas au même univers fictif que les autres

---

<sup>31</sup> Ryngaert, *op. cit.*, p. 78.

personnages et que la « misère parallèle » qu'elle offre est bel et bien « misérable ». La vie de Marie-Lou, femme « simple », « ordinaire », est jalonnée de malheurs consécutifs, qu'elle semble jusque-là avoir tus. Mais au cours de ses monologues, elle passe en revue son enfance à la ferme, l'internement de sa mère, son mariage banal et éprouvant avec un alcoolique, ses efforts de survie pendant la guerre, la maladie de son fils puis la sienne, ses tentatives ratées pour travailler en atelier, son emploi à l'hospice... vie « banale »? Vie peu encline à se retrouver à la une des journaux, certes, mais vie marquée par une malchance qu'on dirait innée. Comme l'exprime Marie-Lou elle-même : « J'avais tout gagné le pompom ça oui<sup>32</sup> ». Heureusement, elle a rencontré Paul, celui avec qui cette femme détachée de la chair est « devenue vicieuse<sup>33</sup> »; et, en dernier recours, il y a le soleil : « Hello, le soleil brille, brille, brille<sup>34</sup> ».

Le lecteur ne peut plus être sûr de la lucidité du personnage à la fin de la pièce: son discours — effet de l'âge, de l'usure, de l'alcool, de la folie? — se fait de moins en moins cohérent. Mais il est presque certain que si l'intention de Lemahieu était d'inciter le spectateur à la pitié, elle est parfaitement réalisée. Aux monologues de Marie-Lou s'ajoutent deux tirades : celle du père, qui résume son travail à l'usine sous les yeux du contremaître, et celle de l'ami, qui résume les effets d'un tel type de travail sur l'esprit des ouvriers. Pourtant, même si les remarques de l'ami sont tout à fait pertinentes, elles ne rivalisent pas en force avec celles du père. Il y a trois raisons à cela : d'abord, le registre du père, technique et hachuré, évoque le rythme des machines sur lesquelles il s'échine; ensuite, sa position en début de scène en fait, sinon un monologue explicite, une parenthèse textuelle qui l'unit dans le discours de la pièce à la tirade de Marie-Lou qui la précède immédiatement; enfin, le texte du père se termine,

---

<sup>32</sup> Daniel Lemahieu, *Usinage — Amours de familles*, Paris RATO Diffusion, collection « Théâtre Ouvert/Enjeux », 1984, p. 43.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>34</sup> *Loc. cit.*

comme plus tard celui de Marie-Lou, par l'emploi de la répétition à des fins émotives : « Et jet plein. Et jet creux. Et jet plein. Et j'étouffe. J'étouffe. J'étouffe<sup>35</sup> ». La scène se poursuit comme si personne n'avait entendu ces derniers mots: mais l'insistance n'est certainement pas passée inaperçue pour le spectateur, quelle que soit l'émotion véhiculée par le comédien.

C'est pourtant Philippe Minyana qui, par le biais de la parole, a le plus souvent et le plus librement donné cours aux sentiments secrets de personnages dont la soi-disant banalité révèle des souffrances qui, bien qu'elles soient le plus souvent assumées, sont généralement bien loin de la petite vie confortable et ordinaire. Dans *Drames brefs (1)*, la plupart des segments sont employés à dire la solitude écrasante de ces vies qui, loin d'être réellement « sans histoire », sont autant d'individualités brimées. Dans le segment deux, la Vieille Femme au Rideau dit, en parlant d'elle-même : « Être tombée si bas dans l'existence / une mouche à merde en exercice<sup>36</sup> ». Les faits saillants de sa vie, qu'elle récite, sont au nombre de trois : la mort de sa fille écrasée par un tramway, la mort de sa mère alors qu'elle ne se trouvait pas auprès d'elle et, surtout, récurrent, le souvenir de l'adultère de son mari, dont elle a été témoin. Désabusée, elle ne peut que se poser la question fatale : « Quand est-ce qu'on est dans la quiétude / quand est-ce qu'on y est<sup>37</sup> »: elle-même n'y est certes pas, puisque la didascalie finale la décrit tendue, aux aguets, alors que le soir tombe et qu'elle s'empresse de fermer les persiennes de fer qui achèvent de la couper du monde.

Dans le segment quatre, c'est encore une femme qui formule sa plainte : « Toi et tes frères / votre façon de m'ignorer<sup>38</sup> ». Cette femme qui n'a « pas eu le temps de [se]

---

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

<sup>36</sup> Philippe Minyana, *Drames brefs (1)*, Paris, Éditions Théâtrales/Le Sorano, 1995, p. 30.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 42.

faire une place au soleil / pas forgé de réputation<sup>39</sup> » évoque les souvenirs mitigés de la seule fois où elle a connu un semblant d'ivresse, auprès d'un garde-côte. Mais, comme elle le dit ensuite : « Après j'ai fréquenté / la douleur [...] PUIS FIS LE DEUIL / DE MA VIE / *Petite pause.* / PUIS FIS LE DEUIL / DE MA VIE<sup>40</sup> ». Plus loin, elle fait le récit du suicide supposé de son mari, auquel elle a assisté sans intervenir. Le suicide revient dans le segment cinq où un homme, cette fois, raconte la mort de sa mère qui, prise dans une vie sans « horizon intellectuel<sup>41</sup> », s'est infligée une « Ingestion de pesticide / Un demi-litre<sup>42</sup> ». Si c'est le fils qui parle, c'est que la mère n'a jamais pu le faire: le fils en est d'ailleurs conscient, puisqu'il dit : « Tant de mots en elle / qui n'étaient jamais sortis / qui ne demandaient qu'à sortir<sup>43</sup> ».

De page en page, de récit en récit, ce sont ces mots jamais sortis qui coulent sous la plume de Minyana, donnant un visage à ces faits divers dont les journaux sont truffés et que tout un chacun oublie après avoir rapidement soupiré « comme c'est dommage ». Et si les répliques, chez lui, sont souvent des monologues ou des récits monologués, c'est que la retenue exigée depuis si longtemps a créé une bombe de paroles, prête à exploser le moment venu: et ce moment, c'est celui du théâtre, d'un théâtre tout entier voué à cette parole. Comme l'explique avec éloquence Danielle Dumas : « Il a su briser les conventions théâtrales, le temps et l'espace que ses personnages mobilisent sans les rendre immobiles, et la vraisemblance définitivement perdue cède la place à la vérité<sup>44</sup> ». Effectivement, Minyana se soucie peu de la mise en situation, qui frise parfois le ridicule ou le risible: s'il y a justification à l'éclatement de la parole, chez lui, celle-ci est souvent mince, et jamais à la hauteur de la violence du

---

<sup>39</sup> *Loc. cit.*

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>43</sup> *Loc. cit.*

<sup>44</sup> Dumas, *op. cit.*, p. 33.

flot. La pièce *Inventaires*, par exemple, est calquée sur le modèle d'une émission télévisée où chaque concurrente devait raconter des anecdotes de sa vie inspirées d'un objet qu'elle apportait avec elle. Mais peu importe le caractère loufoque des objets exhibés — une cuvette, entre autres —, l'effet est le même. Le spectateur est confronté à une parole tentaculaire, qui s'étire, s'entremêle, et s'égare parfois. Les longues tirades de *Chambres* contiennent, comme celles de *Drames brefs (1)* et *Inventaires*, des faits divers à faire glacer le sang. Non seulement n'y a-t-il ici aucun lien explicite entre les monologues, mais ceux-ci se font à bout de souffle, sans que le spectateur sache exactement quand ils ont commencé et s'ils se terminent réellement avec la fin du texte. En effet, l'existence de ces personnages est tellement liée à la parole qu'ils ne sont plus qu'une voix, une voix qui appelle le corps pour pouvoir se dire. Et ces voix, ce sont celles des vedettes du fait divers : « Ainsi coulent les paroles de ceux qu'on n'écouterait jamais, qui s'exhibent un jour et que rien ne peut plus arrêter<sup>45</sup> »; et Danielle Dumas d'ajouter, plus loin : « Philippe Minyana dresse un réquisitoire et demande à tous si l'Homme a encore sa place dans les cités qu'on lui impose<sup>46</sup> ».

On peut aller plus loin et dire que, de façon détournée, Minyana répond à cette question : ces cités, ces prisons de solitude, ne sont humaines que dans la souffrance qu'elles cachent. Son théâtre fait appel à une conscience sociale, qui va à l'extrême pour montrer que la solitude et les faits divers ont tous un visage, un corps, des sentiments. L'angle qu'il choisit est celui de l'individu, mais l'accumulation des récits de vie lui permet d'aspirer à dépeindre l'ensemble de la couche sociale à laquelle appartiennent ses personnages. Et s'il se démarque des auteurs du théâtre du quotidien par l'usage d'une parole effrénée, il n'en rejoint pas moins les aspirations

---

<sup>45</sup> Dumas, *op. cit.*, p. 34.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 36.

profondes, dans une dramaturgie qui, comme le souligne Jean-Pierre Sarrazac, est celle qui « aborde l'histoire par le bas » :

Aborder l'histoire par le bas, et l'aborder de biais, non plus par ses héros ou par les lieux et les dates qu'elle a officiellement consacrés, mais par ses théâtres oubliés, par ses citoyens passifs, sans nom et sans avenir, par les gisants de l'histoire, par le peuple dans ses limbes mondiaux, telle est justement la tentative, tout à fait dans la lignée brechtienne, des dramaturges d'aujourd'hui.<sup>47</sup>

La tendance à « aborder l'histoire par le bas » mène évidemment à certaines récurrences thématiques, puisqu'il s'agit de donner la parole aux marginaux et aux victimes. Au Québec, le plus évident des thèmes exploités est celui de la cruauté de la cellule familiale, qui se manifeste le plus fréquemment dans le mauvais traitement des enfants et l'inceste. Nous avons vu que, dans *L'Histoire de l'oie*, Michel Marc Bouchard utilisait le théâtre pour montrer la cassure qui subsiste chez l'enfant victime de sévices, et ce même lorsqu'il atteint l'âge adulte. De plus, la pièce, par la brutalité du geste de Maurice (enfant) tuant l'oie qui lui servait d'amie, multiplie les charges émotives en montrant que le cycle de violence risque de se perpétuer. Et, comme le souligne Dominique Lafon,

si, au niveau fictif, la violence faite à l'animal s'explique par celle faite à l'enfant, au niveau scénique la violence faite à la marionnette en est une insoutenable représentation. Elle interrompt brutalement le processus scénique, la « magie théâtrale » qui avait donné vie à l'objet. Le bris du jouet familial, dont les enfants sont coutumiers, incarne, au sens propre du terme, l'inconcevable trahison des sévices paternels : comme le père, la pièce met à mal la créature à laquelle elle avait donné naissance.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Sarrazac, *L'Avenir du drame*, p. 168.

<sup>48</sup> Lafon, *op. cit.*, p. 85.

Le geste est d'autant plus choquant que, les parents n'ayant aucune présence scénique, la violence était jusqu'à ce moment-là le fait exclusif de l'allusion, par les pansements bien entendu, mais surtout par la parole.

Il est effectivement très délicat de représenter la violence faite aux enfants sur scène, cette dernière étant difficilement supportable pour le spectateur : ici, contrairement au cinéma, la proximité des corps vivants rend l'illusion aléatoire, et les blessures trop tangibles pour être acceptables. Les auteurs peuvent alors miser davantage sur l'intériorité du personnage que sur son fragile extérieur, et révéler les sentiments troubles d'un être blessé à la fois physiquement, mentalement et émotionnellement. Ce chemin rejoint donc, presque inévitablement, celui du récit.

La pièce *Le Désir de Gobi*, de Suzie Bastien, est composée pour l'essentiel de séances de thérapie entre la petite Nine et le psychologue qu'elle appelle Morlock, séances qui se soumettent au récit-cadre que fait ce dernier et dans lesquelles sont imbriquées des interactions entre Nine, des personnages imaginaires et son ami Colas. Ce petit garçon a lui-même été victime de violence, et il préfère se suicider plutôt que de vivre marqué à jamais par les brûlures que sa mère lui a infligées. La situation est donc, d'emblée, une situation de parole : le médecin attend les mots de sa patiente, et ils sont longs à venir : comme le dit Nine : « Attendez. Laissez-moi parler à mon rythme<sup>49</sup> ». La parole viendra donc tantôt en répliques, tantôt en tirades, jusqu'à ce que Nine soit en mesure de raconter ce qu'elle nomme « le châtimeur » que lui a imposé son père. Elle commence par décrire la pièce dans laquelle elle a été enfermée pendant un an. Cette description la mène à raconter ses états d'âme, ses supplications et sa colère. Une dizaine de pages plus loin, elle évoque son rêve de partir pour le désert de Gobi avec Colas, car ce lieu exotique est lié au souvenir de sa mère, qui a

---

<sup>49</sup> Bastien, *Le Désir de Gobi*, p. 25.

quitté le foyer familial. Bastien donne une grande lucidité à ce personnage de petite fille, peut-être même trop, puisqu'elle lui fait dire :

C'est impossible de raconter cette histoire sans en rajouter, je ne veux pas que ce soit mélo, avec ce verbe là, aimer, et cette aberration : trop aimer. On sait que quand il est sujet d'une petite fille, on perd la mesure, c'est toujours plus triste, on a tendance à s'embrouiller dans les sentiments, à s'imaginer dans un feuilleton télé. Sinon, c'est les faits divers.<sup>50</sup>

L'auteur a donc conscience des risques de sa fable; mais la parole continue son office, puisque « le silence existe autant qu'un cadavre, il faut ensuite parler, parler pour l'enterrer pour de bon ». Puis, dans la crise finale, Nine avouera ce qui, plus que la douleur physique, l'a marquée à jamais : son père a trahi « son serment d'amour » :

Il a dit : Je t'aime plus que tout au monde. J'ai pas inventé ça. Sa dernière phrase, la plus belle. Avant le châtimeur. Comment ne pas lui obéir? Comment ne pas fermer les yeux et le suivre? Même en enfer? Il m'aimait plus que tout au monde. Alors, comment?<sup>51</sup>

Nine peut alors enchaîner avec le récit de sa libération, lorsque son père s'est suicidé devant elle et que, malgré tout, elle n'a pu se résigner à cesser de l'aimer : « Mon cœur était sûrement caché dans sa tête, parce qu'au même moment, il s'est brisé en mille miettes<sup>52</sup> ».

Cette attachement envers le bourreau, typique des enfants violentés, est également présent dans *Celle-là* de Daniel Danis. La Mère, dans un accès de fièvre, a porté une main armée de ciseaux sur le corps de son fils : « Ça criait pas. / Juste le sang et la force du bras / qui descendaient sur le corps de mon Pierre. / Je disais ça en dedans, par mes yeux, d'arrêter. / Je disais ça au bras, en criant. / Mais le bras était sourd<sup>53</sup> ». Le Fils, dont la croissance mentale a été altérée par ce que la mère appelle

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>53</sup> Danis, *Celle-là*, p. 63.

« le gâchis », ne comprend pas pourquoi on l'arrache à sa mère : « Je voulais revoir ma mère pas tueuse, dans mes bras de toujours, pour dire " reprends-moi maman, je ne serai plus jamais tannant, je ne te fatiguerai plus jamais, reprends-moi maman"<sup>54</sup> ». La Mère, de son côté, s'est tue au monde : « Après le gâchis / j'ai plus dit un mot de la bouche cousue / dedans la tête cousue. / Ni ri. / Ni pleuré. / Juste regardé. C'est tout<sup>55</sup> ». Il faudra le moment de sa mort pour qu'elle reprenne la parole, afin de pouvoir partir « seule la tête haute<sup>56</sup> ». Rappelons que dans cette pièce, les temporalités auxquelles appartiennent les personnages sont toutes différentes: il n'y a donc pas de contact possible. Ainsi, même l'ultime rencontre de la mère et du fils se fera par le récit, chacun présentant sa version et sa vision des choses, qui se recourent parfois.

Par la parole, l'affection sous-jacente au geste destructeur est donc placée au premier rang, et sa perversion en une violence inexplicable trouve, sinon une justification, du moins une raison dans les mots à la fois de la victime et du persécuteur. L'inceste et la violence familiale envers les enfants trouvent quelques échos dans la dramaturgie française, comme dans *Chambres*, de Philippe Minyana, ou dans *Agatha*, de Marguerite Duras. Mais, comme c'est souvent le cas dans les pièces de Duras, la relation est plus subtile et plus ambiguë, puisqu'il s'agit de la séduction d'une jeune fille par son frère. Il n'en demeure pas moins que la sœur a été victime d'inceste, ce qu'elle prouve en cherchant à se détacher de son frère. Mais la violence familiale, en France, prend plus généralement la forme de coups donnés par l'époux; par surcroît, il est rare qu'une pièce soit tout entière centrée sur ce type de fait divers.

Par contre, les pièces françaises sont souvent axées sur un fait divers relatant une instance de violence gratuite, perpétrée par un inconnu mal intentionné. Outre le

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 69.

Théâtre du quotidien et celui de Philippe Minyana qui tendent à révéler les aspects sinistres de la vie des « petites gens », on trouve quelques instances de pièces qui relatent des faits divers où la violence éclate sans les prétextes habituels de vengeance directe, de règlement de comptes ou de jalousie. Parfois, la violence est perpétrée par projection, l'agresseur déplaçant l'objet de sa haine vers une victime entretenant avec la personne haïe une relation de similitude. La pièce *Exils* de Enzo Cormann, construite en trois temps, propose un premier monologue du protagoniste, une scène jouée entre une femme et lui-même, puis un dernier monologue après qu'il a étranglé son invitée. Carl Sturm admet avant son geste : « Toute femme vivante, je la nomme ma mère ou bien Annah<sup>57</sup> »; il donne donc à chaque femme rencontrée le visage de sa maîtresse déportée d'Allemagne ou celui de sa mère, dont la mort, peut-être d'une crise cardiaque, le hante à jamais. C'est l'image de ce souvenir qu'il tue en son interlocutrice, victime innocente d'une obsession : « Toujours toi qui m'éveille et toi que j'assassine. À l'aube cette main blanche, sur le parquet. Maman. Maman. Annah. Maman<sup>58</sup> ». Les « Maman » répétés *ad nauseam* concluent la pièce, n'excusant en rien le geste mais achevant de révéler l'imaginaire de cet être qui est devenu violent par la souffrance.

Le caractère obsessionnel du personnage de Cormann, les images mentales révélées par ses confidences à caractère confessionnel, portent tous à croire que le geste s'est déjà produit à maintes reprises. Le type du tueur en série est d'ailleurs caractéristique du théâtre français contemporain, lorsque celui-ci porte sur la violence arbitraire. Outre l'exemple d'*Exils* et celui, fort controversé lors de sa création, de *Roberto Zucco*, on trouve aussi celui de *Partage* de Michel Deutsch, qui retrace, par le biais du récit, les meurtres commis par les membres d'une secte. Par allégeance pour

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>57</sup> Enzo Cormann, *Exils*, dans *L'Avant-Scène Théâtre*, n° 755, 1<sup>er</sup> octobre 1984, p. 46.

un dénommé Charlie, qui évoque Charles Manson, le criminel américain, par l'époque et la nature des crimes. deux femmes ont tué. Pour se donner le courage de continuer à exécuter les ordres et à commettre d'autres meurtres, elles se remémorent leur vie dans une commune, les prénoms donnés par leur chef comme un cadeau, les drogues qu'il leur fournissait, etc. L'enjeu de la pièce tourne autour d'un troisième membre du clan, qui a désobéi parce qu'il a égaré le couteau ayant servi à un meurtre qui rappelle celui de Sharon Tate, ce qui contribue également à établir le lien avec la secte de Manson. Encore une fois, la parole est ici le moyen d'évoquer à la fois le crime et la justification prônée par celles qui en sont responsables.

Un phénomène se dévoile à travers cette liste de faits divers : la violence gratuite portée à la scène par les auteurs français trouve souvent ses racines dans des faits divers réels, bien que certains soient plus flagrants que d'autres. Cette tendance vient en corroborer une autre, plus évidente : alors que les auteurs québécois dénoncent les travers de la société par le biais de la cellule familiale et des rapports du couple, les auteurs français inscrivent leurs œuvres dans une actualité sociale plus globale. En effet, comme le remarquait Jean-Pierre Sarrazac dans un passage cité plus haut, on assiste en France à la naissance d'un « nouveau théâtre historique » : en passant par l'individu et l'anecdote, les auteurs français tentent de donner une nouvelle perspective d'une société en état de perdition. C'est ainsi que leur production, cette fois, se différencie de celle de leurs homologues québécois, par une dénonciation qui se veut plus directe et, certainement, plus universelle.

Daniel Danis se démarque à nouveau des autres auteurs québécois puisqu'il a lui aussi exploré cette thématique dans quelques-unes de ses pièces. Dans *Celle-là*, la mère a été tuée par « une gang de jeunes. / Ils sont entrés pour voler. / Voler, fouille-

---

<sup>48</sup> *Loc. cit.*

moi quoi<sup>59</sup> ». *Cendres de cailloux* contient une longue suite d'actes gratuits : d'abord, le viol et le meurtre de la femme de Clermont, mère de Pascale, dans l'appartement au-dessus de son commerce de vêtements pour dames, geste que Gilbert David qualifie de « violence aveugle qui, sans crier gare, détruit l'être aimé<sup>60</sup> » : ensuite, la pièce est placée sous l'égide des rites sacrificiels inventés par la bande de Coco et Shirley, qui leur donnent un sentiment d'extase : « On tombait en transe / quand on faisait des affaires / qui sortaient du bon sens<sup>61</sup> ». Les récits des personnages seront donc ponctués de ces épisodes macabres, qui culminent avec la mise en scène de la mort de Shirley et le mutisme définitif de Clermont. Marie-Christine Lesage souligne que Danis procède ici d'une tendance qui réunit plusieurs dramaturgies contemporaines :

Nous retrouvons ici un sujet qui caractérise une bonne part de la dramaturgie contemporaine, entre autres par cette irruption d'une violence arbitraire, perpétrée froidement sans que l'on puisse y trouver une raison ou une explication originelle telle la vengeance, la jalousie, le règlement de compte, bref tout ce qui a caractérisé la cohérence propre à la tragédie antique et classique, ainsi qu'au drame moderne. On pense à *Chutes* de Gregory Motton ou à *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès. Cette violence arbitraire, ainsi illustrée, laisse l'impression d'un monde livré au chaos.<sup>62</sup>

Mais alors que la violence dans *Roberto Zucco* était représentée, celle qui anime *Celle-là* et *Cendres de cailloux* n'est jamais que racontée, quitte à être évoquée à la représentation. Par contre, s'ils semblent obéir à des allégeances qui scellent, malgré eux, leur destin, Shirley et Coco n'ont rien des grandes figures mythologiques représentées par la tragédie : et leurs Dieux sont ceux du désœuvrement et de la désillusion. La mythologie moderne, que ce soit dans son attachement à des rites marginaux ou dans l'égoïsme de sa violence, a donc remplacé les modèles

---

<sup>59</sup> Danis, *Celle-là*, p. 9.

<sup>60</sup> Gilbert David, « Les Âmes tatouées », dans Danis, *Cendres de cailloux*, p. 5.

<sup>61</sup> Danis, *Cendres de cailloux*, p. 11.

<sup>62</sup> Lesage, *op. cit.*, p. 82.

universels de vertu et de noblesse par ceux de gens « ordinaires » tentant de se trouver une raison d'être dans un monde en déroute.

### **c. Du fait divers à la bêtise humaine**

L'hyper-médiatisation et la fascination pour l'information n'est pas étrangère à cette passion pour le fait divers. Plus l'information voyage rapidement, plus il est possible de connaître les malheurs dont sont affligés tous les peuples de la planète: paradoxalement, cela a pour effet d'exacerber l'indifférence d'un public maintenant saturé de malheurs. Les auteurs contemporains, dans ce qui semble être une réaction à cette indifférence, sont de plus en plus préoccupés par la plus absurde des manifestations d'intolérance humaine, la guerre, qui devient en quelque sorte une extension du fait divers : alors que des combats font rage à tout moment quelque part sur la planète, la guerre se trouve elle aussi « banalisée ». En alliant le récit à cette thématique presque obsessionnelle, les auteurs vont chercher à ré-individualiser l'horreur de la guerre, par une parole qui se veut témoignage.

Que la thématique de la guerre soit beaucoup plus répandue en France qu'au Québec s'explique aisément, puisque pour les Québécois, les guerres récentes qui ont déchiré et qui déchirent toujours l'Europe centrale et le Proche-Orient ne sont que des sujets de reportages au journal télévisé de fin de soirée. Pour les Français, elles sont non seulement une réalité proche, mais le rappel de souvenirs par trop douloureux. D'abord, l'invasion du Koweït par les forces de l'Irak en 1991 ont fait écho à l'invasion arbitraire de la Pologne par Hitler en 1939; et bien que certains Québécois aient participé au conflit, celui-ci se déroulait fort loin des banlieues montréalaises. Plus près encore, l'éclatement de la Yougoslavie en 1989 et les déchirements civils du Kosovo, état qui demeure fragile au début du nouveau millénaire, sont des rappels

incessants de la précarité de la paix en Europe. *Les Guerriers* de Philippe Minyana est sans doute la pièce la plus célèbre du dramaturge; il ne s'agit peut-être pas d'un hasard puisque c'est celle qui traite le plus directement — comme son titre l'indique — des effets de la guerre sur l'individu. Jean-Pierre Ryngaert résume la pièce en ces termes :

Comment, donc, continuer à vivre sans sexe, sans main, sans parents, sans ennemi, sans amour et l'exposer sans pathétique excessif? La nécessité de ces récits de vie monologués passe cependant par l'événement fédérateur qu'il s'agit en définitive de nommer. C'est donc la guerre qui est racontée de biais par des personnages qui l'ont vécue, mais ils racontent *après l'événement*, sans que le drame de la situation immédiate soit montré sur scène. Ces récits de vie successifs construisent une histoire commune dans l'Histoire, littéralement ici « après la bataille ». <sup>63</sup>

En effet, la guerre, ici, n'est présente qu'en souvenir, mais elle est par le fait même omniprésente, puisqu'elle a débilité chacun des protagonistes, ne lui laissant que la parole, encore une fois débridée et torrentielle, pour dire le trop-plein de douleur qui le gruge. Ces guerriers sont des individus qui ont connu la guerre, mais aussi des individus qui continuent à se battre pour trouver l'amour, prêts à s'entretuer de nouveau pour s'y perdre ou s'y réfugier. Il y a donc dans la pièce de Minyana une dénonciation presque outrancière de la nature humaine : affaiblis, détruits par la guerre, les hommes trouvent encore des raisons de se déchirer, de se haïr, de convoiter les avoirs, même dérisoires, de leurs voisins.

Par ailleurs, la pièce de Minyana, typique en cela de la production française, ne fait preuve d'aucune pudeur quant au contenu de ses longs récits monologués. Et pourquoi observerait-elle une bienséance que le journalisme, tant photographique que télévisuel, ne respecte plus depuis longtemps? Se dire, chez Minyana, équivaut à révéler toute l'horreur d'une situation par le témoignage, et donc par la parole. Chacun

a ses souvenirs, et ceux-ci rivalisent d'atrocité: ils seront revisités dans des tirades litaniques qui semblent parfois interminables, tant la parole s'attarde à des détails insoutenables dans leur évocation même. Taupin a eu le sexe arraché par une mine, infirmité qui suffirait à elle seule à peindre sa misère physique. Mais il passe aussi en revue la dysenterie et le choléra qui l'ont affligé dans les tranchées, évoquant les odeurs de son corps trop rarement lavé et dépeignant les râles, les membres arrachés ainsi que les différentes étapes de décomposition des cadavres qu'il s'est habitué à côtoyer. Woolf, lui, a tué un Italien pour s'emparer de son passeport, ce qui ne l'a pas empêché de perdre une main à cause d'une mine, et ses souvenirs sont un mélange de visions d'êtres humains aux membres manquants et de remords. Constance, pour sa part, a des souvenirs de guerre faits d'assassinats et de sexe, où viols et amour se confondent souvent. Enfin, Noël, celui qui est resté indemne en ayant recours à des pratiques sans scrupules, s'est senti abandonné par la femme qu'il aimait et s'est mis à faire souffrir les autres, trouvant son échappatoire dans la guerre et les forces terroristes. Après que chacun a pu longuement s'épancher dans une parole pléthorique souvent presque fiévreuse, les hommes se tuent les uns les autres pour l'amour de Constance qui conclut la pièce en disant : « Bon je vais les enterrer » avant d'entonner la Marseillaise<sup>64</sup>.

La critique de Minyana est acerbe, l'intrigue — mince, tenant surtout dans la dernière page de la pièce lorsque la bagarre éclate entre les hommes — tend vers l'absurde par sa répétition des conflits évoqués, et le langage ne fait preuve d'aucune retenue : aucun détail n'est épargné au lecteur/spectateur, qui se voit confronté à des expressions telles « d'autres n'étaient plus que des tas de chairs informes agglutinés

---

<sup>63</sup> Ryngaert, *op. cit.*, p. 75-77.

<sup>64</sup> Philippe Minyana, *Les Guerriers*, dans *Les Guerriers, Volcan [et] Où vas-tu Jérémie?*, tome 2, Paris, Editions Théâtrales, 1993, p. 45.

sur des fils de fer barbelés la vermine y circulait et se régalaient<sup>65</sup> ». « la matière puante franchissait mon orifice et giclait un peu partout<sup>66</sup> », ou « la moitié de sa gueule pendait comme une porte déglinguée la face détachée du crâne et parfaitement autonome<sup>67</sup> ». Cette propension au détail sordide, qui dissèque le corps blessé dans ses plaies comme dans son pourrissement, est typique de la dramaturgie française contemporaine : choisissant de passer par la parole pour dire l'horreur, elle n'accepte aucun compromis, comme si la non-représentation ne pouvait se faire qu'à ce prix, alors que les images atroces défilent malgré lui dans la tête du récepteur... comme si l'auteur mettait le spectateur au défi de voir jusqu'où son propre imaginaire est capable d'une représentation fidèle de la guerre. Michel Azama a recours à un registre semblable pour exposer les horreurs de la guerre dans *Croisades*, pièce où les combattants des guerres de toutes les époques et toutes les régions du globe se croisent, justement, dans une sorte de réunion morbide. Dans les récits monologués que font plusieurs des personnages, les détails abondent, et l'horreur avec eux. Zack, G.I. américain, se rappelle « tous ces morpions qui sucent notre sang / dans ces immondes petits prurits de saloperie de guerres de merde<sup>68</sup> ». Un homme arabe, enterré vivant, se rappelle une attaque de l'ennemi au bulldozer :

Ceux qui fuyaient étaient fauchés par les dents de l'engin  
ceux qui restaient immobiles de terreur  
étaient écrasés et soulevés et retournés  
avec la terre comme une racine qu'on plante  
et voilà qui nous apprendra à défendre la terre des autres  
elle nous est retombée dessus la terre.<sup>69</sup>

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 16-17.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>68</sup> Azama, *Croisades*, p. 56.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 76.

Un autre, mort sur un bateau torpillé dans le golfe, relate les conditions de vie à bord : « j'ai tellement soif que ma langue est fissurée / on suffoque à cause des vapeurs de pétrole / on vomit plusieurs fois par nuit on est des rats malades / il fait 46 degrés à bord le jour et presque autant la nuit<sup>70</sup> ».

Daniel Danis, décidément le plus français des auteurs québécois, a lui aussi choisi de parler de la guerre. Mais comme toujours, il a choisi un angle particulier, bien à lui : les enfants victimes de la guerre se racontent, dans une pièce pour enfants par surcroît. Mais *Le Pont de pierres et la Peau d'images*, si elle est toute en récits, n'accède pas au registre de sang et de putréfaction des pièces françaises; au contraire, son caractère foncièrement poétique va au plus vague, préférant s'attarder sur les sentiments, telle l'amitié rédemptrice née des atrocités. Celles-ci sont donc énoncées, sans plus, comme des faits nécessaires à la compréhension du récit, mais sur lesquels il vaut mieux ne pas trop s'attarder : « Le garçon à la calotte l'a rattrapé / avec des coups sur sa tête. / Momo est tombé par terre. / Il a reçu encore des coups de ceinture / partout sur son corps<sup>71</sup> ». Les images fortes, ce sont celles des liens tissés : « Sous son foulard, il m'a souri / je l'avais vu / par ses yeux qui s'étaient plissés<sup>72</sup> ». Ici, le bénéfice du doute est accordé à l'autre et la peur s'efface devant l'effort de comprendre; la solidarité s'établit entre des êtres humains en tous points étrangers les uns aux autres. Ainsi, après avoir été forcés de se battre, les enfants se consolent mutuellement : « Mung est allée me chercher de la laine blanche / pour sécher mon nez / et on a pleuré dans nos bras. / On était des amis<sup>73</sup> ». La pièce est sous-tendue par un message évident pour les enfants, mais que les adultes semblent oublier au profit de l'ambition et de l'intolérance, ce qui explique le leitmotiv de « pour ne pas oublier » des Tenants;

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>71</sup> Danis, *Le Pont de pierres et la Peau d'images*, p. 28.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 47.

comme le dit Momo : « La peine casse les visages en mille morceaux<sup>74</sup> », et pour cette raison, il ne peut y avoir de véritables gagnants dans l'exercice de la guerre.

C'est ce même message, pourtant, que les auteurs français véhiculent à travers les images de l'horreur. Mais comme cette parole passe par le monologue ou le récit monologué, le personnage devient narrateur, ce qui lui confère à la fois un caractère extrêmement individuel et un caractère universel : son histoire, aussi horrible soit-elle, demeure un fait divers, une anecdote où le narrateur n'est que le porte-parole de plusieurs victimes d'une situation parallèle ou identique. C'est ainsi que le personnage-narrateur, surtout lorsqu'il relate des événements à portée sociale ou historique, rejoint le « moi épique » tel que défini par Jean-Pierre Sarrazac :

Ce « moi épique » [...] correspond à une irruption subversive du « Je » au théâtre. Cependant, étant un moi « narrateur », dédoublé ou non sur la scène en moi dramatique, il prend une dimension supra-personnelle. La subjectivisation du drame ne saurait donc être assimilée à quelque « privatisation » ou déviation égocentrique que ce soit. Pas plus qu'il n'est intimiste le théâtre intime n'est individualiste.<sup>75</sup>

Par ailleurs, il faut noter que ces anecdotes transformées en récits de vie, aussi communes soient-elles, ont toutes par l'horreur qu'elles représentent un aspect surréel, ou irréel, comme si l'abondance de l'horreur et de la solitude frôlait parfois l'invraisemblable. Chez les auteurs français, et ce procédé n'a rien de bien nouveau, les situations sont poussées à l'excès, afin d'accentuer leur aspect dramatique: chez les auteurs québécois, la critique de l'absurdité humaine passe plutôt, justement, par l'invraisemblable, alors qu'ils utilisent la parole pour créer des situations tout à fait extraordinaires sous des allures de faits divers. Rappelant les récits de l'époque classique qui prêtaient foi à des créatures fantastiques ou à des rites sanglants, la parole, à l'époque contemporaine, peut être utilisée pour faire croire à l'impossible, ou

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 73.

à l'inusité. Après tout, dans un monde où tant d'atrocités sont possibles, comment se reposer uniquement sur la logique et la raison? Et par ailleurs, comme nous le rappelle Anne Ubersfeld, « le lieu de l'in vraisemblable est le lieu même de la spécificité théâtrale<sup>76</sup> ».

Les racines gréco-romaines du théâtre classique obligeaient les auteurs de l'époque à toutes sortes de virtuosités stylistiques pour donner vie à des créatures fantastiques tirées d'une mythologie à l'imaginaire complexe. Nous avons déjà vu que l'imaginaire québécois avait, avec des dramaturgies comme celles de Michel Marc Bouchard et Daniel Danis, renoué avec certaines traditions païennes, allant jusqu'à adapter le processus de la confession à des croyances bien plus anciennes que celles de la religion catholique. Cependant, ces traditions, comme la mythologie gréco-romaine, sont souvent teintées d'un rien d'extraordinaire, de fantastique ou d'occulte qu'il n'est pas toujours facile de faire croire au spectateur. C'est d'ailleurs, selon Dominique Lafon, ce qui expliquerait la froideur du public face à certaines pièces :

L'accueil mitigé fait à *Soirée bénéfice*, comme les réticences de son auteur à en publier une version définitive, s'expliquent en partie par les termes du pari sur lesquels reposent sa conception, soit la théâtralisation concrète du personnage. Que le corps du défunt père y soit, là encore, réduit à l'accessoire, en l'occurrence un manteau de fourrure dans lequel s'enveloppe la mère, ne constitue pas, en soi, un obstacle à la représentation du fantasme. Mais que sa progéniture soit dénaturée, hybride, voilà qui défie, on en conviendra, les lois de la *mimesis* dans la mesure où c'est la personne même du comédien qui est ainsi mise en question.<sup>77</sup>

Non seulement la prémisse, explicitée par la parole, exige-t-elle une transformation du corps des comédiens, mais la pratique de la bestialité, en elle-même, est fort éloignée de l'univers du spectateur moyen. Daniel Danis a lui aussi tenté de faire accepter la

---

<sup>75</sup> Sarrazac, *Théâtre intimes*, p. 71.

<sup>76</sup> Ubersfeld, *Lire le théâtre*, p. 50.

<sup>77</sup> Lafon, *op. cit.*, p. 87.

bestialité dans une de ces pièces, qui n'a pas, elle non plus, connu le succès espéré. Dans *La Langue des chiens de roche*, les chiens sont au cœur de rites sauvages où ils sont battus, tués, mais aussi utilisés pour des pratiques sexuelles peu orthodoxes, comme l'explique Coyote : « Ce soir, il va y avoir tout un climax quand les Pierre-Jean-Jacques vont se mettre à fourrer une chienne<sup>78</sup> ». Il le confirme plus tard quand il dicte à ses disciples comment se débarrasser de la carcasse : « Faites-la brûler avec le reste des cochonneries: une chienne, pleine des spermes des Pierre-Jean-Jacques, lapidée par mille roches tirées avec rage<sup>79</sup> ». Comme si cela ne suffisait pas à forcer un peu la volonté du spectateur, Danis ajoute à cela que le personnage de Djouki est la fille d'une femme et d'un chien, et que celui de Niki a été allaité par une chienne: plus la pièce avance, plus ces créatures hybrides ponctuent leurs phrases de jappement sonores.

Les difficultés de représentation et le caractère pervers de ce type de situation semblent vouer ces tentatives à l'échec. Pourtant, le spectateur contemporain, nous l'avons vu, est habitué à toutes sortes d'horreurs tout aussi « dénaturées ». Mais le fantastique lui sied mieux lorsqu'il lui propose un phénomène surnaturel que lorsqu'il l'expose à des pratiques trop éloignées de son propre univers référentiel. Les auteurs ont donc, le plus souvent, recours au fantastique et à l'invraisemblable pour alléger le poids de l'horrible, et non pas pour y contribuer. Ainsi, Daniel Danis, dans *Le Chant du Dire-Dire*, crée un personnage devenu niais parce que frappé par la foudre mais capable de s'élever dans les airs et d'émettre une lumière qui le rend presque translucide. Ce « don », qui fera à la fois sa gloire et sa perte, passe lui aussi par la parole, ce qui lui donne plus de crédibilité que toute représentation à effets spéciaux multiples :

---

<sup>78</sup> Danis, *La Langue des chiens de roche*, p. 40.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 53.

FRED-GILLES. On doit le dire : notre petite Noéma flottait dans les airs suspendue, comme. Dans ces mains, avec un sourire à la bouche pour nous trois, elle tenait l'accordéon du samedi soir de mon père.

WILLIAM. Puis, elle a atterri comme un hélicoptère. Notre petite sœur s'est mise à jouer et à chanter. On aurait dit que le chant et le vent de l'accordéon sortaient de sa peau et que ça remplissait le vide laissé par les deux portes mortes.<sup>80</sup>

Le registre particulier de Danis confère à l'aspect onirique et surnaturel du *Chant du Dire-Dire* une douceur et une chaleur qui viennent équilibrer les conditions de vie lugubres de la famille et l'atrocité du geste qu'ont posé les trois frères en exposant leur sœur à la foudre. Le spectateur peut donc accepter l'in vraisemblable si celui-ci se soumet à l'une de deux conditions, la première étant que l'in vraisemblable doit appartenir à un registre sinon réaliste du moins connu et commun à la majorité: la seconde condition, c'est que si l'in vraisemblable joue sur l'horrible, ce dernier doit être édulcoré par une certaine beauté qui vient équilibrer le monstrueux.

C'est à cette sorte de beauté transcendante que Normand Chaurette fait appel dans *Stabat Mater II*, dont la prémisse est en soi assez inusitée : dix-neuf mères se présentent à la morgue pour identifier le corps de leur fille respective, noyée près des écluses de la ville de Manustro. Chacune de ces dix-neuf femmes a droit à un récit monologué dans lequel s'entremêlent circonstances, doutes, douleur, colère et de vibrants cris d'amour. La situation, aussi improbable soit-elle, rappelle les suicides collectifs qui ont fait les manchettes au cours des dernières années. On apprend vers le milieu de la pièce que ces noyades sont peut-être dues à un livre, écrit par la Neuvième Mère, dans lequel une enfant meurt « d'une vision de splendeur. Une vision peut rendre fou. La beauté de quelque chose peut assassiner une enfant qui la regarde<sup>81</sup> »; mais lorsqu'on lui demande quel est l'objet de cette vision, l'auteur répond : « C'est

<sup>80</sup> Danis, *Le Chant du Dire-Dire*, p. 17.

<sup>81</sup> Normand Chaurette, *Stabat Mater II*, Arles, Leméac/Actes Sud, collection « Papiers », 1999, p. 32.

laissé à la discrétion du lecteur<sup>82</sup> ». Pourtant, à la toute fin, la Troisième Mère explique comment ce livre a pu influencer les jeunes filles, pour les pousser à quitter un monde qui n'est — cela semble faire l'unanimité, ou presque — que souffrance et désillusion : « Votre roman nous fait voir plus de beauté que la réalité n'en contient. Vous avez peut-être voulu nous montrer la laideur, la souffrance autant que le désespoir, mais nous refermons votre livre avec le sentiment que la mort est une consolation<sup>83</sup> ». Chez Chaurette, comme c'était le cas dans *Le Chant du Dire-Dire* de Danis, l'atrocité du malheur est donc jouée sur fond de beauté.

Dans *Le Déclat du Destin* de Larry Tremblay, c'est l'humour qui fait contrepoids à l'horreur. Ce monologue débute avec le récit d'un homme qui, en mordant dans un éclair au chocolat, se rend compte qu'il vient d'y laisser une dent. Au cours des heures qui suivent, son corps se défait, morceau par morceau, chacun devenant une entité propre qui scinde le narrateur en parties indépendantes les unes des autres. Au cours des trente pages qui retracent ce que Jane Moss appelle « l'horreur kafkaïenne qui menace sa santé mentale<sup>84</sup> », l'homme tente désespérément de s'accrocher à lui-même, et, bien que sa langue l'ait depuis longtemps quitté, il le fait par la parole. Mais Moss souligne que

Malgré l'horreur de l'hallucination, on ne peut s'empêcher de rire quand Léo décrit la tête essayant de mordre le corps et le corps usant de représailles en enfonçant un mouchoir dans la bouche. À ce qu'il semble, le message de Tremblay est que l'écriture, si elle ne peut régler les problèmes existentiels, atténue quelque peu l'angoisse par son rassurant recours au langage, à la logique et à la lucidité.<sup>85</sup>

---

<sup>82</sup> *Loc. cit.*

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>84</sup> Jane Moss, « Larry Tremblay et la Dramaturgie de la parole », dans *L'Annuaire théâtral*, n° 21, « Dramaturgie(s) », printemps 1997, p. 66.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 69.

Ici, dès lors, c'est l'humour qui vient rendre l'exercice supportable: et la parole, quoique elle-même impossible, se fait l'unique garante d'une situation totalement absurde, et absolument inconcevable... si ce n'est dans l'imaginaire d'un auteur.

L'horreur n'est donc pas absente des pièces québécoises contemporaines, mais elle est traitée avec une délicatesse en général absente des œuvres de leurs homologues français. Il est donc évident que la situation géographique, sur ce point, établit une coupure nette entre les deux productions, car là où les Français ressentent et vivent de façon constante la menace de la guerre, les Québécois sont protégés d'une horreur trop éloignée pour qu'elle ait des référents concrets dans leur vie quotidienne. Ainsi, l'horreur, au Québec, demeure-t-elle davantage au niveau de la cellule familiale, alors que sont dénoncés incestes, violence et sévices divers. Si ceux-ci rivalisent parfois d'horreur avec les atrocités de la guerre, ils demeurent plus éloignés de la « nouvelle dramaturgie historique », parce qu'ils ne s'enflent pas, justement, de la référence universelle de la guerre. Par contre, le théâtre québécois offre un pendant intéressant à la parole des auteurs français — parole qui défie souvent la tolérance du lecteur pour les détails sordides — en présentant des personnages qui, tout en étant noyés dans l'horreur, trouvent une échappatoire dans une sorte de beauté transcendante et surnaturelle. Cette intrusion de l'invraisemblable devient donc une sorte de pansement théâtral à l'horreur du sujet exploré, pansement que les auteurs français n'offrent jamais à leurs personnages.

Ils leur offrent toutefois une parole torrentielle, débridée, sans retenue ni pudeur, qui dépasse par son poids textuel comme par son attention au détail tout ce que le théâtre avait connu précédemment. Là où les mouvements des années 70 donnaient la parole aux « gens ordinaires », les auteurs des années 80 et 90 leur donnent le récit, un récit qui n'a même plus à se soumettre aux lois d'une intrigue. De la violence la plus arbitraire aux effets d'attaques stratégiques, du quotidien des vies banales des

habitants de Sichaux aux souvenirs perturbants des soldats américains. la dramaturgie contemporaine a ouvert les valves de la parole et celle-ci se dévide. se bouscule même dans le flot des mots qui n'arrivent pourtant jamais, dirait-on, à satisfaire la mémoire qu'ils veulent servir. Mais le récit, qu'il soit français ou québécois, qu'il soit celui d'un fait divers isolé ou celui d'un peuple ravagé par la guerre, a transformé à la fois la notion d'intrigue et celle du personnage de théâtre. Car le récit est, plus que jamais, lié à l'essence même du personnage, un personnage dépouillé de l'action qui le définissait pendant des siècles, mais héritier d'une parole qui, parfois *in extremis*, confirme son existence.

### **3. Exister ou Renaître par la parole**

Le fait que le récit soit intrinsèquement lié à la légitimation de l'in vraisemblable n'a rien de nouveau puisque c'est lui qui, à l'époque classique, rapportait les faits et gestes des monstres, des oracles, des spectres et autres créatures fantastiques, dont nul, à l'intérieur du microcosme, ne doutait de l'authenticité. Par extension, le spectateur était alors, lui aussi, appelé à croire, le temps de la pièce, à ces êtres fabuleux et souvent effrayants, ce qui contribuait au plaisir du spectacle. Le spectre et la statue du Commandeur, dans le *Dom Juan* de Molière, font figures d'exception, se rattachant davantage à une autre tradition, shakespearienne cette fois, où les spectres déambulent sans pudeur sur scène, répondant des croyances populaires de l'époque élisabéthaine. Pourtant, chez Shakespeare, c'est lorsqu'ils parlent que les spectres prennent « corps », pourrait-on dire, qu'ils deviennent aptes à agir sur les vivants : qu'on se rappelle seulement la scène d'ouverture de *Hamlet* où les gardes somment le spectre de parler pour prouver à la fois son identité et sa présence. Par ailleurs, la pratique des didascalies étant réduite, en général, aux entrées et sorties, il était du domaine de la parole de confirmer la présence des fantômes ou leurs effets; par exemple, ce sont les mots de Lady Macbeth qui créent pour le spectateur la vision des taches de sang sur ses mains, expliquant sa folie et son suicide.

Ce constat mène à une réflexion parallèle : dans les deux traditions, maintenant unies dans un héritage commun à toutes les dramaturgies occidentales, les créatures fantastiques participent du même registre que la folie, les récits révélant souvent des attitudes hagardes, comme possédées, éperdues ou hébétées. Dans la dramaturgie contemporaine, il est peu question de dragons, de devins diaboliques ou de prêtres monstrueux au couteau sanglant: nonobstant, les auteurs contemporains font un usage très vaste des personnages de spectres, accordant une nouvelle parole à des êtres dont la mort est annoncée sans embarras, comme s'il était tout naturel que les morts se mettent à parler.

#### **a. Donner la parole aux fous et aux morts**

Jean-Pierre Sarrazac serait sans doute d'avis que cette propension à la parole d'outre-tombe est due, en partie du moins, au théâtre de Marguerite Duras. En effet, pour Sarrazac, les personnages de Duras ne sont souvent que la mémoire d'eux-mêmes, ce qui explique qu'ils ne peuvent plus agir, mais seulement se souvenir: ils sont en quelque sorte déjà morts, et le combat final qui les oppose n'est que le dernier sursaut des moribonds :

Mais cette rencontre en forme de dialogue des morts doit être précédée d'une approche silencieuse, d'une danse fantomatique à la faveur de laquelle les personnages investissent leurs rôles de gisants debout. Tel est le protocole des retrouvailles du couple dans *La Musica deuxième*, avant que Lui et Elle ne s'adressent l'un à l'autre [...].<sup>1</sup>

Toutefois, si les situations évoquées par Duras sont extrêmes, elles sont tout de même fondamentalement crédibles. Là où la dramaturgie des vingt dernières années se démarque, c'est qu'elle se plaît à présenter de véritables « gisants debout », des

personnages qui ont franchi le cap de l'au-delà pour s'afficher morts... et diserts. Qui plus est, ces morts vont être en mesure d'interagir avec les personnages dits « vivants »: mais ces derniers, que guette assidûment une folie de plus en plus commune, ne seront souvent, à leur tour, que le fantôme d'eux-mêmes.

Puisque les personnages de spectres font partie intégrante de l'histoire du théâtre, on ne s'étonne pas que dans les adaptations contemporaines de pièces shakespeariennes, les spectres continuent d'apparaître, même si les modalités de leurs apparitions varient parfois de leur original. Par exemple, lorsque Éric-Emmanuel Schmitt adapte *Hamlet* sous le titre de *Golden Joe*, le père de Joe lui apparaît via vidéo, ce qui fait nettement plus moderne: mais Joe sera également le seul à voir, dans la séquence 17, le personnage de Guilden qui demeure invisible pour Arthur, bien qu'il soit visible pour le spectateur. Selon la didascalie, Guilden « est le seul éclairé dans la nuit. Il monte sur le parapet et se met à parler, comme un coryphée de tragédie, sur un ton musical<sup>2</sup> ». Outre l'effet visuel, la nature spectrale du personnage est donc confirmée par sa parole que seul Joe entend. Et cette parole forme précisément un récit, celui des dernières heures de Cecily/Ophélie, incluant sa folie apparente puis sa noyade volontaire et libératrice.

Cette utilisation de créatures fantomatiques demeure cependant traditionnelle, malgré l'apport technologique, puisqu'elle est cautionnée par une œuvre antérieure qui se porte garante de leur existence scénique: nul doute que leur « disparition » serait décevante pour un public ayant étudié ses classiques. Cependant, certains auteurs exploitent les figures de spectres dans des pièces qui ne s'inspirent nullement de modèles antérieurs. Nous avons déjà vu que dans *Diktat*, d'Enzo Cormann, les scènes jouées alternaient avec des monologues des deux protagonistes. Ces monologues

---

<sup>1</sup> Sarrazac, *Théâtres intimes*, p. 149.

<sup>2</sup> Éric-Emmanuel Schmitt, *Golden Joe*, Paris, Éditions Albin Michel, 1995, p. 161.

appartiennent à une autre temporalité, celle de la mort. Ici, le premier personnage à prendre la parole, dans le monologue qui ouvre la pièce, affiche ouvertement son statut de spectre : « [...] car je m'adresse à vous dans le temps figé de ma propre mort<sup>3</sup> » : statut qu'il confirme éloquentement quelques lignes plus loin : « Je vous fixe à présent depuis l'instant éternisé de cet ultime ratage, à la surface indécidable de l'image, posé sur le bord du monde comme ces photos dont nous meublons notre horizon par crainte du vertige<sup>4</sup> ». Au début du second tableau, c'est au tour de Val de confirmer son propre décès : « Je n'ai pas connu ma propre fin. Je suis mort dans un spasme d'espérance [...]<sup>5</sup> ». Le naturel avec lequel ces personnages annoncent qu'ils sont morts est désarmant, et c'est peut-être là la clef du procédé : en instaurant la convention dès les premières lignes de la pièce, en la rappelant au public au début du second tableau, l'auteur fait de la mort un acquis, une donnée de base de sa pièce, jamais remise en question, jamais interrogée. Et le fait que les spectres semblent s'adresser directement au public rend leur réfutation difficile, puisqu'un être est là, incarné par le comédien, et qu'il parle de façon tout à fait cohérente, se racontant comme si la mort n'était qu'une étape du récit qu'il vient livrer. C'est donc la convention théâtrale de l'incarnation par le comédien, doublée de celle qui fait que, depuis des siècles, le récit est garant de vérité jusqu'à preuve du contraire, qui rend ici l'in vraisemblable du « gisant debout » complètement avéré.

Dans *Dernières nouvelles de la peste*, Bernard Chartreux se permet lui aussi une incursion dans l'au-delà, alors que cinq créatures, identifiées comme telles et numérotées, se partagent le tableau XVIII. Dans la didascalie liminaire du tableau, Chartreux indique que « de rares créatures [se] risquent, zombis fragiles, mâles et

---

<sup>3</sup> Cormann, *Diktat*, p. 11.

<sup>4</sup> *Loc. cit.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 38.

femelles, craintifs et maîtres des lieux, qui marmonnent<sup>6</sup> ». Si le lecteur peut donc comprendre qu'il s'agit de fantômes, rien, sinon les modalités de la représentation, ne peut en confirmer le statut, sinon cette phrase de la Créature 3 : « Madame vous avez l'air d'avoir pris congé de ce monde<sup>7</sup> ». Toutefois, l'allusion est paradoxale, puisque « ce monde », qui fait généralement allusion à celui des vivants, n'est pas, à en croire la didascalie, celui de la Créature 3 non plus: « ce monde » serait alors celui de ces « zombis fragiles » et inclurait à la fois la créature parlante et son interlocutrice. Chartreux joue donc encore une fois sur l'ambiguïté, et la parole ne fait que semer le doute sur la nature et les intentions des personnages... laissant le spectateur libre de former sa propre interprétation des choses.

La tendance à faire parler les morts n'est pas exclusive à la France. Au Québec aussi, les morts peuvent se voir accorder une existence scénique. Par exemple, dans *Le Chemin des passes-dangereuses*, Michel Marc Bouchard met en scène trois frères qui reviennent sur les lieux où leur père s'est noyé sans qu'ils n'interviennent pour le sauver. Cette rencontre, encore une fois due à un événement extraordinaire — le mariage du benjamin —, permet donc de revenir sur toute la dynamique familiale, ce qui signifie que vieilles rancœurs et confessions abondent : pour Ambroise, ce sont les nombreux choix de vie qui l'ont éloigné de sa famille, malgré son amour incestueux pour Carl; pour Victor, c'est l'injustice du pseudo-meurtre qui le hante et le pousse à revenir sur les lieux du crime; et pour Carl, c'est la mémoire des humiliations dues à l'alcoolisme d'un père qui se voulait poète. La différence principale, dans cette pièce qui ne se démarque pas tellement, du point de vue du contenu, des autres pièces de Bouchard, c'est que plutôt que d'afficher ouvertement, dès le début de l'intrigue, la mort des trois frères, Bouchard en fait planer l'ombre, par le dialogue décousu qui

---

<sup>6</sup> Chartreux, *Dernières Nouvelles de la peste*, p. 62.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 64.

début la pièce et par les allusions à un accident dont les frères seraient miraculeusement rescapés. Ce n'est que dans les toutes dernières pages que la mort est confirmée, alors que les trois frères se revoient dans le camion sur le point de dérapier. Le lieu de la pièce est donc, métaphoriquement, celui des limbes, et la parole retrouve son caractère expiatoire. Par ailleurs, il est intéressant de noter que les fils, morts, donnent également la parole à leur père, mort lui aussi, puisqu'ils citent à de nombreuses reprises ses poèmes. Ici, la parole donne donc vie à des morts, non seulement directement, par l'incarnation, mais indirectement, par la citation.

Dans *Croisades*, de Michel Azama, les vivants s'entretient pour ajouter à la liste de cadavres parlants qui peuplent la pièce. Dès le prologue, dans lequel deux enfants sont tués, le premier par une bombe dissimulée dans un jouet, la seconde par des balles perdues, Azama établit sa convention. Le petit se relève donc pour continuer sa conversation avec la petite fille, puis s'allonge à nouveau. La petite, pour sa part, « tombe morte. [Puis], elle se relève lentement et dit :

LA PETITE FILLE. Oh!. je crois que je viens de décéder aussi<sup>8</sup> ».

Après ce prologue pour le moins troublant, le spectateur assiste à l'entrée de Maman Poule, le personnage qui fait le pont entre les différents trépassés et le spectateur, recueillant les témoignages des uns et des autres. Lorsque chacun a eu l'occasion de raconter les circonstances de sa chute, la plupart dans des récits monologués, Maman Poule se retrouve « au milieu du plateau jonché de morts<sup>9</sup> », la seule à rester debout malgré la folie meurtrière des hommes, quoique elle-même victime par le déchirement de son peuple et de sa famille. Toutefois, le statut de ce personnage demeure ambigu, et ce pour deux raisons : d'abord, par sa tendance naturelle, évoquée par son nom, à adopter tout un chacun et, dès lors, à porter en quelque sorte le deuil de l'humanité:

---

<sup>8</sup> Azama, *Croisades*, p. 19.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 109.

ensuite, et surtout, puisqu'elle affirme, lors de sa première intervention, qu'elle marche depuis l'an 1212 et qu'elle est morte depuis « déjà pas mal d'années », alors qu'elle semble être la seule à pouvoir conserver son pouvoir d'immunité contre la mort physique. La pièce se termine sur sa résolution de continuer, et sur son appel à ceux qui, peut-être, demeurent toujours, quelque part sur le chemin. Elle est donc la plus vivante des morts, la seule capable de communiquer avec les uns et les autres.

Du côté québécois, nous avons vu que Daniel Danis donnait également la parole à une moribonde dans *Celle-là*, puisque la parole de la Mère « surgit dans les quelques minutes qui précèdent sa mort<sup>10</sup> ». Bien entendu, ces quelques minutes sont amplifiées afin de traverser la pièce entière en un rapport anisochrone entre le temps fictif et le temps de la parole. L'incongruité temporelle privilégiant la parole ne fait que s'accroître dans *Cendres de cailloux* avec le personnage de Coco, le plus ancré dans le présent de la représentation, puisque c'est à lui que reviennent les épisodes en prise directe avec le temps de la *mimesis*. D'abord l'épisode « J'haïs », qui est composé d'une litanie sur la haine puis de l'exposition de ses sentiments envers Shirley dans un présent irrévocable : « Shirley, je t'aime<sup>11</sup> »; puis les épisodes portant sur des photos qu'il tient dans ses mains et qu'il commente — « Ces photos-là / celles que je montre<sup>12</sup> » — dans de rares moments d'action, aussi réduites soit-elles. Mais il y a aussi le fait que ses interventions s'inscrivent souvent dans une continuité temporelle; il dira, par exemple, « J'vis dans mon p'tit deux et demie<sup>13</sup> », ou encore « À la lumière du printemps / je redeviens enfant<sup>14</sup> ». Il n'est pas certain que le spectateur ou lecteur remarquera la petite phrase de l'épisode « Le Mystère de la

---

<sup>10</sup> Danis, *Celle-là*, p. 8.

<sup>11</sup> Danis, *Cendres de cailloux*, p. 73.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>13</sup> *Loc. cit.*

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

joie » dans laquelle Coco dit que « L'au-delà de la mort / c'est pas un mystère<sup>15</sup> »; et pourtant, c'est elle qui contient en essence la clef de son personnage : Coco est mort à la fin de l'histoire. Sa mort sera racontée par lui-même puis illustrée selon les indications de l'auteur : « Coco se tire une balle dans la tête. / Un très long silence<sup>16</sup> ». Mieux encore, Coco fera le récit de son propre enterrement, montrant bien qu'il n'appartient plus à aucune temporalité, mais les transcende toutes.

Jamais l'interaction entre morts et vivants n'est-elle traitée avec plus d'originalité que dans *Aux hommes de bonne volonté* de Jean-François Caron. Dans cette pièce, le spectateur assiste à la lecture du testament de Jeannot, adolescent mort du SIDA. Comme il est d'usage dans ce genre de procédure, c'est le notaire qui procède à cette lecture particulièrement ardue puisque Jeannot a tout rédigé phonétiquement, imaginant l'orthographe des mots selon leur sonorité respective : « Tèstamen de Jeannot. À mon frère Juliot, ki riè tou le tan, ki riè surtou kan til falè pa, o salon mortuère devan lé mor é lé morte, o sinéma<sup>17</sup> ». L'intégralité du testament, qui forme plus du tiers du texte de la pièce, est écrite dans cette langue phonétique, ce qui en rend le déchiffrement aussi difficile pour le lecteur que pour le Notaire, qui hésite, se reprend, et s'arrête parfois pour commenter cette orthographe qu'il trouve, de toute évidence, déplorable. De surcroît, dès la seconde page, une étrange dynamique s'installe entre Jeannot et les survivants : en effet, le trépassé semble sinon entendre, du moins anticiper les réactions de ses héritiers. Lorsque son frère Juliot hérite des chaussettes du défunt, il remercie tout simplement, et il n'est pas spécifié si son « merci » s'adresse à Jeannot ou au notaire qui lui tend lesdites chaussettes. Pourtant, la lecture reprend sur ce qui semble être une réaction de Jeannot : « Kèskilya? Té pa

---

<sup>15</sup> *Loc. cit.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>17</sup> Jean-François Caron, *Aux Hommes de bonne volonté*, Ottawa, Leméac Éditeur, 1994, p. 12.

contan?<sup>18</sup> ». Quelques répliques plus loin, c'est au tour de Loulou de remercier Jeannot pour le don de ses livres d'école, ce à quoi le testament répond : « De riin<sup>19</sup> ». Plus le texte avance, plus l'interaction est évidente, et les paroles de Jeannot, aussi phonétiquement transcrites soient-elles, établissent un véritable dialogue avec les vivants, par le biais du corps et de la voix du notaire. Non seulement le procédé est-il astucieux, mais il est effectué avec une telle rigueur que le lecteur en vient à oublier le personnage du notaire et à suivre tout simplement le récit que fait Jeannot de son histoire, de son amour pour Sergio, et, surtout, de sa terrible vision d'un monde en « manke damour », comme en témoigne sa dernière tirade, qui couvre plus de deux pages et clôt la pièce. Le vraisemblable, ici, est totalement éclipsé au profit d'une construction qui déborde tous les paramètres de la communication théâtrale traditionnelle, mais dont la parole est d'une telle puissance que ses difficultés d'énonciation ne parviennent qu'à rehausser l'effroyable tristesse de son message.

Dans plusieurs pièces, les morts apparaissent alors qu'ils sont appelés par les vivants, sans nécessairement que cet appel soit explicite. Ainsi, dans *Le Syndrome de Cézanne* de Normand Canac-Marquis, Gilbert tente de comprendre les circonstances qui ont mené à l'explosion de voiture qui lui a ravi sa femme et son fils. Celle-ci, prénommée Suzanne, apparaît dans la liste des personnages et est décrite comme suit : « Elle/Suzanne. Morte. Projection de Gilbert. Très grande, très agile. Couleurs froides : bleu, mauve, vert<sup>20</sup> ». La morte n'est donc non plus ce qu'elle était, mais une incarnation scénique de la vision que Gilbert se faisait, et se fait toujours, de Suzanne lorsqu'elle était vivante. Comme Gilbert demeure obsédé par le « pourquoi » de l'explosion subite et jusqu'à ce jour inexplicée, il s'est mis en tête de reconstruire la

---

<sup>18</sup> *Loc. cit.*

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>20</sup> Normand Canac-Marquis, *Le Syndrome de Cézanne*, Montréal, Éditions Les Herbes Rouges, collection « Théâtre », 1988, p. 7.

voiture. Pendant qu'il y travaille, Suzanne apparaît, comme tout naturellement, et fait le récit de ses derniers moments, récit que Gilbert commente et interrompt à sa guise, bien entendu, comme s'il s'agissait d'une conversation quotidienne. Cependant, il est évident que Suzanne n'a jamais pu faire un tel récit à Gilbert, puisqu'elle est morte sur le coup; ses paroles, comme sa présence, sont donc une projection de Gilbert en ce sens où il essaie d'expliquer l'inexplicable et de se rapprocher des circonstances de l'incident. Il est intéressant de noter que Canac-Marquis a inclus, à la scène 13, un long monologue de Suzanne où elle raconte une anecdote vieille d'une dizaine d'années et que le temps a déformée en une sorte de mi-fantasme, mi-cauchemar; mais cette scène, comme l'indique l'auteur en bas de page « est facultative<sup>21</sup> ». L'auteur confirme ainsi que la fonction du spectre de Suzanne est de révéler l'inconscient de Gilbert, puisque l'unique scène où elle est seule, autonome, peut aisément être considérée comme superflue.

Bernard Chartreux utilise également les morts comme projections des vivants, mais avec l'ambiguïté qui lui est propre. Dans *Hélène & Fred*, il stipule dans ce qu'il intitule son « Mode d'emploi » qu'on « supposera donc qu'Hélène et Fred ont survécu. Qu'ils sont toujours parmi nous<sup>22</sup> » et qu'ils « dialoguent donc avec Marx enfermé dans son tombeau de Highgate<sup>23</sup> ». Pourtant, il ne s'en faut pas plus de trois pages pour qu'Hélène elle-même vienne contredire son auteur, en citant son épitaphe, gravée en 1890. Si l'on en croit tout de même Chartreux, Hélène et Fred appartiendraient au monde des vivants; Marx, apparaissant via écran de télévision, serait le spectre qui répond à l'évocation de leurs souvenirs. Mais le statut de chacun reste flou, d'autant que la communication s'amenuise au fur et à mesure que la pièce

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>22</sup> Chartreux, *Hélène & Fred*, p. 9.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 10.

progresses, alors que Marx cesse graduellement de s'adresser aux vivants pour se perdre dans des litanies sans destinataire, et qu'Hélène se tourne vers le public.

Les tourbillons verbaux de Chartreux confèrent à ses pièces une sorte d'atmosphère de folie, de perte de contrôle où les visions s'apparentent à celles d'hallucinés ou de fous. Nous avons déjà mentionné ce lien étroit entre l'utilisation des spectres et celle de la folie. En effet, dans l'une comme dans l'autre, la dramaturgie contemporaine trouve le moyen de créer des microcosmes qui procèdent des relations humaines tout en débordant leurs paramètres quotidiens. Cela explique sans doute pourquoi les fous ont aussi droit de parole.

Lorsque Daniel Danis, dans *Cendres de cailloux*, fait de Clermont un des narrateurs de l'histoire, il complique la situation de parole puisque Clermont, rendu fou par les événements, s'est enfermé dans un mutisme complet. Comme le dit Pascale, « Il ne s'est jamais relevé. / Perdu en lui, absent du monde<sup>24</sup> ». Le récit de Clermont émerge donc d'une temporalité abstraite, puisque son personnage n'existe plus dans l'état où il est joué devant le public, et son statut de muet lui interdit d'emblée la parole. Paradoxalement, il semble que seul cet état de folie puisse lui permettre d'affronter le passé, comme si la folie contribuait à l'instauration d'une parole démarquée de la *mimesis*, de la vraisemblance et même de la logique discursive. L'auteur se permet donc d'outrepasser les paramètres qu'il a lui-même établis pour son personnage, afin que celui-ci puisse prendre la parole, le temps d'une convention théâtrale. Qui plus est, cette convention, dans ce qu'elle a de complètement artificiel, ne fait que donner plus de poids à cette parole, comme si l'avéré dépendait ici de la difficulté d'élocution, et que son caractère exceptionnel, voire extraordinaire, en renforçait la crédibilité.

---

<sup>24</sup> Danis, *Cendres de cailloux*, p. 122.

Parfois, il suffit qu'un personnage frôle la folie; la parole peut alors devenir le lieu du doute, et c'est au spectateur que revient le diagnostic final. À l'opposé, certains auteurs affirment la folie du personnage pour ensuite la mettre en doute. C'est ce que fait Normand Chaurette dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*. Le narrateur et instigateur de la pièce, Charles Charles 38, déclare, en se référant à la représentation originale, que « la scène se passe dans une clinique de Chicago, le 19 juillet 1938, soit dix-neuf ans plus tard<sup>25</sup> ». L'horreur de l'infanticide, le fait que le personnage converse avec des fantômes et une version de lui-même âgée de dix-neuf ans, semblent corroborer le diagnostic de ceux qui l'ont interné. Puis, au tableau quinze, cette confession :

Le tout a été de me persuader. J'étais obligé de croire... croire à mon personnage. En un éclair, j'ai compris le sens du mot « théâtre ». J'ai dit : « Charles Charles, tu vas jouer un fou, et ce sera ton plus beau rôle, et si tu crois à ton personnage, le public te saluera. Ton génie, ton talent, c'est pour aujourd'hui ». Et c'est comme ça que le théâtre m'a condamné à mort, et c'est comme ça que le théâtre m'a sauvé la vie. J'ai écrit ma pièce tout en la jouant, pour un public venu spécialement pour me juger.<sup>26</sup>

Chaurette, dans son infini plaisir à mêler les registres, vient donc ajouter un autre niveau de mise en abyme, un autre niveau de jeu, sans pour autant démentir le reste de la pièce; car si Charles Charles a adopté le rôle du fou de plein gré, dix-neuf ans plus tard, le rôle a peut-être fini par contaminer son acteur, au point de le posséder tout entier. Comme le souligne Jane Moss à propos d'une pièce antérieure de Chaurette, *Rêves d'une nuit d'hôpital* — pièce qui portait sur la figure du poète Nelligan, lui-même enfermé pour une folie plus que douteuse —, Chaurette ne tranche jamais sur

---

<sup>25</sup> Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, p. 26.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 99.

l'état mental de ses personnages, ce qui participe à la fois de leur mystère et de leur charme<sup>27</sup>.

Nonobstant les intentions des auteurs, la notion de jeu nous rappelle que le théâtre demeure le lieu privilégié du ludique, alors que défilent fous et spectres dans des registres tous plus invraisemblables les uns que les autres. Il ne faut pourtant pas croire que c'est là la limite de malléabilité que les auteurs contemporains ont su trouver à la notion même de personnage. Comme le dit Anne Ubersfeld :

Le personnage de théâtre est en crise. Ce n'est pas nouveau. Mais il n'est pas difficile de voir que pour lui la situation s'aggrave. Divisé, éclaté, éparpillé en plusieurs interprètes, mis en question dans son discours, redoublé, dispersé, il n'est pas de sévices que l'écriture théâtrale ou la mise en scène contemporaine ne lui fasse subir.<sup>28</sup>

En effet, si les auteurs contemporains semblent privilégier les personnages de fous et de morts, c'est que ce type de personnage, n'ayant plus d'ancrage dans la réalité, n'a aucunement besoin d'être déterminé par des paramètres référentiels réalistes. Ainsi, leur parole devient entièrement libre, puisque cautionnée par le fantastique. L'éclatement du personnage ne s'arrête pas là, bien évidemment; mais on remarque rapidement que cet éclatement est intimement lié à l'utilisation de la parole et, plus précisément, du récit.

---

<sup>27</sup> « Here, as in Charette's later plays, there is no clarification of the madness question, no return to sanity. Dramatic characters and spectators alike experience the poetic madness which undermines the structures of reality and of theatre » (Jane Moss, « Still Crazy After All These Years », p. 37-38).

<sup>28</sup> Ubersfeld, *Lire le théâtre*, p. 109.

## **b. Faire éclater le personnage-narrateur**

On ne peut nier que, dans les vingt dernières années, la notion de personnage ait connu des bouleversements majeurs. L'éclatement des formes et des structures, ainsi que la multiplication des niveaux spatio-temporels, ont engendré une mutation du concept de personnage. Il est vrai, comme le déclare Ubersfeld, que le personnage est maintenant « éparpillé », « redoublé » et autrement divisé en unités discursives multiples. Par ailleurs, nous venons de voir que la parole, dans le théâtre de la mémoire, permettait de moduler l'existence scénique du personnage en lui accordant les statuts inusités de mort parlant ou de personnage à l'état mental perturbé. Néanmoins, ces deux statuts, s'ils étaient explorés dans des formes résolument contemporaines, participaient d'une adaptation des poncifs théâtraux : spectres et fous, détenteurs d'une vérité parfois métaphorique mais généralement avérée, hantent depuis longtemps les scènes de théâtre. Cette pratique traditionnelle offrait cependant une base aux auteurs contemporains, ce qui leur permettait de pousser plus loin l'éclatement du personnage et de ses fonctions de narrateur, manifeste notamment dans les dédoublements et la création d'*alter ego*.

Si l'éclatement est commun aux deux cultures, c'est au Québec que le dédoublement de l'individu est réellement devenu une tendance significative: en France, comme nous le verrons au peu plus loin, ce sont les entités de parole désindividualisées qui priment davantage. Il ne sera pas question ici des monologues où un seul acteur assume plusieurs rôles, puisque cette autre tendance procède d'un mouvement contraire, fusionnant plusieurs personnages en un seul. Ici, nous verrons comment les dramaturges, québécois en particulier, scindent plutôt un personnage en plusieurs interprètes.

Seize ans après *Les Belles-Sœurs*, Michel Tremblay a marqué, on le sait, l'histoire du théâtre québécois avec *Albertine en cinq temps*, paru en 1984. Dans cette pièce, le personnage titre, Albertine, est représentée à cinq époques de sa vie, c'est-à-dire à trente, quarante, cinquante, soixante et soixante-dix ans. Ce que la pièce avait d'extraordinaire, surtout à l'époque, c'est qu'elle faisait se rencontrer ces cinq versions du même personnage, jouées par cinq actrices différentes, dans des scènes qui tenaient souvent du dialogue et où l'interaction était évidente. Tremblay défiait donc complètement la vraisemblance, justifiant cet éclatement par la prémisse de base : Albertine à soixante-dix ans s'apprête à passer une première nuit en foyer d'accueil, et ses souvenirs refont surface... souvenirs qui, encore une fois, raniment des personnages du passé, voire des fantômes dans le cas du personnage de Madeleine, la seule à ne pas être une Albertine. Comme c'est souvent le cas avec ces entités spectrales, l'interaction dans *Albertine en cinq temps* se fait surtout au niveau de la parole dans une formidable compétition mnémotechnique, qui se corse ou se calme selon que les faits se sont estompés ou aiguisés dans la tête de chacune. Mais Tremblay est habile, refusant de donner la parole, en bloc, aux cinq personnages à tour de rôle... du moins en apparence. À première vue, les éléments de récit sont parsemés dans le texte par le biais de conversations souvent anodines sur le progrès des technologies ou les journaux télévisés. Il y a bien entendu le premier monologue d'Albertine à soixante-dix ans, qui établit la situation de base et provoque l'arrivée des autres personnages. Pour le reste, ce n'est qu'en étudiant le texte de près que l'on remarque que toutes les Albertine ont droit à un récit monologué, souvent découpé en plusieurs paragraphes par les réactions des autres; on remarque en outre que Tremblay a uni tous ces récits autour d'un même thème, celui de la mère déchue. En effet, c'est l'histoire de Thérèse, fille d'Albertine, qui devient le prétexte aux récits, ce qui permet aux différentes Albertine de se révéler à travers leur relation avec une absente, relation

qui leur est évidemment commune et qui permet, dès lors, de dissimuler les récits sous la forme d'échanges. Qui plus est, l'ordre des *Albertine* présentant l'histoire de Thérèse n'est pas chronologique, ce qui achève de stimuler l'attente du lecteur/spectateur, puisque celui-ci, plutôt que de prévoir que chacune aura son moment de gloire, attend la suite d'une histoire qui ne lui est racontée que par bribes. *Albertine* à quarante ans introduit le sujet en rappelant son mariage, son veuvage et la naissance de ses enfants, « un garçon pas normal pis une fille exaltée<sup>29</sup> »: *Albertine* à trente ans prend ensuite le relais pour raconter comment elle a battu sa fille qui fréquentait un homme plus âgé; à cinquante ans, elle raconte son émancipation alors qu'elle a jeté sa fille à la rue, placé son fils en institution et pris un emploi dans un stand de sandwiches; ensuite, *Albertine* à quarante ans revient pour raconter son désarroi lorsqu'elle a reconnu dans le fiancé de Thérèse le séducteur de l'époque précédente; puis *Albertine* à soixante ans raconte la mort de Thérèse, et son propre voyage à la morgue où elle a identifié le corps de sa fille, ce qui achève le récit pour le lecteur/spectateur. En relançant la parole d'une *Albertine* à une autre et en déplaçant l'objet du récit monologué, Tremblay a donc su créer une dynamique tout à fait unique qui déjoue les paramètres du monologue tout en faisant du récit — aussi éclaté soit-il — la pierre angulaire de toute la pièce.

*Albertine en cinq temps* a connu un succès retentissant, autant public que critique, et la pièce a souvent été reprise par la suite, ce qui achève de lui conférer le statut de « classique » du théâtre québécois. Il y avait pourtant un précédent, célèbre lui aussi dans le milieu théâtral : *Provincetown Playhouse juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette, dans laquelle Charles Charles 19 et Charles Charles 38 se disputent l'identité et le rôle du protagoniste. La scission se fait comme suit, au tableau 2 :

---

<sup>29</sup> Michel Tremblay, *Albertine, en cinq temps*, dans *Théâtre I*, p. 358.

*Charles Charles 38 et Charles Charles 19 disent simultanément :*

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

CHARLES CHARLES 38. La scène se passe dans une clinique de Chicago, le 19 juillet 1938, soit dix-neuf ans plus tard.

CHARLES CHARLES 19. J'ai 19 ans.

CHARLES CHALES 38. Soit dix-neuf ans plus tard.<sup>30</sup>

Chaurette semble compter sur le fait que le public est alors averti, et que l'ambiguïté est résolue, puisqu'il écrit, dans la didascalie liminaire du tableau suivant : « Les deux Charles Charles, dont on sait maintenant qu'il s'agit d'une seule et même personne, font face au public<sup>31</sup> ». Il est évident que le lecteur est ici privilégié par cette remarque, alors que la compréhension du spectateur dépend de la mise en scène. Mais dès les premières répliques, le dialogue vient confirmer qu'il s'agit de la double incarnation d'un même personnage puisque Charles Charles 19 dit : « Notre anniversaire, Charles Charles! Faut célébrer!<sup>32</sup> ». Mais Charles Charles 38 est réticent, et la tension monte avec l'insistance de son jeune *alter ego*. Il termine la scène avec un retentissant « TU-TE-TAIS » que l'auteur prend soin de souligner typographiquement. La réaction est très importante : d'abord parce qu'elle témoigne du refus de Charles Charles 38 de se revoir à l'âge du drame, mais aussi parce ce refus porte d'abord et avant tout sur la parole. S'il lui est ordonné de se taire, c'est que Charles Charles 19 est surtout dangereux verbalement, car il pourrait révéler des choses qui seraient dommageables pour Charles Charles 38. Ce danger sera confirmé au tableau 18, alors que Charles Charles 38 avoue avoir évité les tribunaux et leurs interrogatoires : « Ils ne m'ont pas posé de questions. Moi, c'était pas la même chose, j'étais fou...<sup>33</sup> »; Charles Charles 19 se fait alors la voix de la conscience : « Mais tu peux te rappeler...? Moi, je me

<sup>30</sup> Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, p. 28.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 29.

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

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 107.

souviens...<sup>34</sup> ». Les deux Charles Charles s'unissent ensuite à nouveau par la parole. dans un récit à deux voix de la journée qui a culminé dans le meurtre d'un enfant. Ce récit donne enfin la clef de l'intrigue policière, mais aussi la clef de la scission de Charles Charles, dont le patronyme n'est qu'une indication supplémentaire : Charles Charles 38 a tenté de laisser derrière lui, en 1919, un souvenir trop cuisant; mais ce dernier continue de le hanter, s'incarnant dans un Charles Charles de dix-neuf ans dont la fonction ultime est de servir de catalyseur au récit, quitte à en assumer une part. Et lorsque ce récit s'entame enfin, la hantise est révélée : « Tu m'avais promis que c'était fini, que tu reviendrais plus...<sup>35</sup> ».

C'est avec virulence que Charles Charles 38 rejette cette incarnation du souvenir: déjà, dans le tableau 2, il disait : « TU-TE-TAIS »; dans le tableau 18, il s'exclame à trois reprises « Va-t'en! », mais son double reste impassible, poursuivant le récit. Ce n'est qu'une fois le récit terminé que Charles Charles 19 obéira aux demandes de Charles Charles 38, demandes qui culminent dans la réplique finale : « Va-t'en. Va-t'en. Va-t'en!<sup>36</sup> »... trois derniers cris, faisant écho au trois précédents, ce qui continue de perpétuer la construction minutieusement mathématique de la pièce dans une avant-dernière symétrie, alors que le tableau 19 montre à nouveau Charles Charles 38 seul, comme dans le tableau d'ouverture.

Ce rejet du double appartenant à une époque différente est également à l'œuvre dans *Le Printemps, monsieur Deslauriers* de René-Daniel Dubois. Même si l'intrigue ici n'a rien de policier, le personnage d'âge mûr craint son jeune double, qui apparaît comme un reproche. Comme Chaurette, Dubois joue avec la symétrie, quoique beaucoup plus simplement : les différentes parties de la pièce sont à l'image de son protagoniste dédoublé, et portent chacune deux titres. C'est dans la seconde, intitulée

---

<sup>34</sup> *Loc. cit.*

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 108.

« La rencontre » et « L'Impuissance de monsieur Deslauriers » que Philippe à vingt ans fait son entrée. Invisible pour les autres, il apparaît au père qui le rejette instantanément : « Sors d'icitte<sup>37</sup> », et si le spectre obéit, le père n'en demeure pas moins ébranlé. Il faut ensuite attendre la troisième partie. « Le rêve de monsieur Deslauriers » « Monsieur Deslauriers est attendu » pour que Philippe à vingt ans revienne et joue son rôle dans l'intrigue. Cette fois, il a l'intention de rester et d'être entendu :

J'ai vécu effouéré à viv' de tes restants  
 Des garnottes de ta vie, des rêves de tes enfants.  
 J'ai vécu effouéré dans l'omb' de ton bonheur  
 À mourir desséché pis à attend' mon heure.  
 Chut arrivé icitte ça fa plus' qu'cinquante ans  
 Pis là c'est l'heure des comptes. Pis l'heure de MON jug'ment.<sup>38</sup>

Comme c'était le cas dans bien des pièces axées sur le règlement de comptes, et comme c'était également le cas chez Chaurette, la menace devient rapidement verbale : « Non. C'est p'têt la dernière fois d'not'vie que j'peux parler, Philippe<sup>39</sup> », et la lutte s'engage alors que la version plus âgée tente de démentir les propos de sa propre jeunesse : « Tu mens. Pis tu l'sais qu'tu mens. Sors-lé. Sors-lé ton fiel. / Crache<sup>40</sup> ». Mais il faudra, encore une fois, que le récit du rêve perdu se fasse, que les faits soient racontés à deux voix pour que le personnage s'unifie à nouveau et que le fantôme disparaisse. Après douze pages de ce récit en duo, le spectre disparaît et le père peut entamer à lui seul les neuf pages finales du récit, et achever de raconter le parcours qui a causé la scission entre son être de vingt ans et celui qu'il est devenu.

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>37</sup> Dubois, *Le Printemps, monsieur Deslauriers*, p. 60.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>40</sup> *Loc. cit.*

L'antithèse de ce procédé du refus, du rejet du dédoublement est la création, par un personnage, d'un *alter ego* imaginaire qui lui permet, justement, de se dédoubler en plusieurs identités, qui deviennent à leur tour la représentation de différents aspects de sa personnalité. Encore une fois, au Québec, c'est Michel Tremblay qui inaugure ce courant avec, en 1977, *Damnée Manon, sacrée Sandra*. Selon les indications de l'auteur, les personnages appartiennent à des lieux séparés et leurs discours ne créent jamais d'interaction véritable. Pourtant, les monologues de Sandra et de Manon, quoique fort différents en registre, créent des parallèles entre les deux personnages par le biais, entre autres, du récit du fantasme de l'une et du rêve de l'autre. Ce n'est toutefois qu'à la toute fin de la pièce que Tremblay révèle que Manon est l'*alter ego* imaginaire de Michel alias Sandra : « Même... si... j'ai... été... inventée... par... Michel<sup>41</sup> ». Sandra, la version travestie de Michel, se poursuit donc en Manon, femme de naissance et sainte-nitouche; et c'est par la parole qu'il/elle se confesse en tous ses aspects.

Près de quinze ans plus tard, en France, Jean-Pierre Sarrazac fait paraître une pièce à la structure semblable, *Les Inséparables*. Les deux hommes, qui semblent n'avoir aucune interaction véritable, sont présentés comme suit : « Des deux hommes qui occupent chacune de ces zones, on ne connaît ni le nom ni le prénom. Par contre, on devine leur âge : soixante-dix ans largement passés<sup>42</sup> ». La situation, inusitée, est louée en préface par Pierre-Étienne Heyman, qui félicite l'auteur de l'ambiguïté qu'il crée : « Mais la réalité est chez [Sarrazac] présentée comme cruellement contradictoire, car le visible est sans cesse confronté à sa face cachée : la part inconsciente de chaque être, la composante onirique de chaque acte, sont portés sur le théâtre en tant qu'actes

<sup>41</sup> Tremblay, *Damnée Manon, Sacrée Sandra*, p. 306.

<sup>42</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Les Inséparables*, dans *Les Inséparables [suivi de] La Passion du jardinier*, p. 8.

constitutifs du réel<sup>43</sup> ». Déjà, les mots « face cachée », « part inconsciente » font planer un doute sur l'identité réelle des deux septuagénaires; puis, en quatrième de couverture, cette interrogation : « Deux ennemis intimes? deux frères? ou deux visages d'une même personne?...<sup>44</sup> ». Quoi qu'il en soit, le combat est tout aussi évident que dans les exemples précédents : les accusations et les insultes fusent avec brio de la part du Vieil homme dans la chambre, qui va jusqu'à accuser son voisin de « foutu voleur de souvenirs<sup>45</sup> ». Le premier, confiné à quelques mètres occupés surtout par un lit, ne fait d'ailleurs autre chose que se remémorer des événements épars avec verve, expressions colorées à l'appui; l'autre, au contraire, est douceur et résignation. D'emblée, par l'opposition des registres, les deux monologues semblent confirmer l'hypothèse du personnage scindé en deux, comme le font certaines petites phrases du genre : « Toutes ces balivernes qui trottent dans la tête de l'autre<sup>46</sup> », alors qu'il a été clairement établi que ces deux vieux ne s'adressent plus la parole depuis des années. Puis, au fur et mesure que la pièce avance, les souvenirs deviennent communs, les registres se contaminent, et les vieux semblent se répondre, sans que pour autant le mur ait été abattu. Malgré le fait que le Vieil homme dans la chambre semble dire qu'ils sont effectivement frères, ce fait n'est ni confirmé ni nié par les pseudo-dialogues suivants qui, en dépit de toute vraisemblance, entrelacent les éléments de récits en pseudo-conversations :

LE VIEIL HOMME DANS LA CUISINE. Toi non plus tu n'es pas mort. Oui, bon... Quand tu seras mort, je le sentirai au plus profond de moi. Le jour où tu mourras, ce mur se fissurera et il s'écroulera, le toit, de ton côté, fléchira et le perron, de ton côté, sera aussitôt envahi par les herbes...

<sup>43</sup> Pierre-Étienne Heyman, « Préface », dans *ibid.*, p. 4.

<sup>44</sup> *Les Inséparables*, 4<sup>e</sup> de couverture.

<sup>45</sup> Sarrazac, *Les Inséparables*, p. 20.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 22.

LE VIEIL HOMME DANS LA CHAMBRE. Tu moulines. Tu moulines à vide dans ta tête. Tu attends, et tu oublies de vivre le peu qu'il te reste!<sup>47</sup>

Pourtant, malgré sa fougue, le Vieil homme dans la chambre semble plus mal en point, et refuse la proximité qui s'installe : « Éloigne-toi de mon lit. Je ne supporte plus ton haleine. Laisse-moi en finir à mon compte<sup>48</sup> ». Après une dernière réplique, il se tait et ne reprendra jamais la parole, bien qu'il reste plus de vingt pages à la pièce. C'est une jeune femme qui servira d'interlocutrice au Vieil homme dans la cuisine pendant la majorité de la deuxième partie, qui comporte moins de récits, puisque le vieux semble plus à l'aise de se raconter lorsqu'il est seul... À nouveau, l'hypothèse de l'*alter ego* détesté mais à l'écoute attentive n'est donc pas à dédaigner. La fonction principale de la jeune femme est d'attester que l'autre moitié de la maison est inhabitée depuis longtemps. Après son départ, le Vieil homme dans la cuisine reprend son monologue, revisitant des événements passés, mais son registre ressemble de plus en plus à celui du double disparu, comme s'il s'agissait d'un appel, ou d'une fusion nouvelle. Ce monologue culmine avec la verve de l'*alter ego* dans des exclamations rageuses et des coups de marteaux détruisant le mur mitoyen.

Par conséquent, si Sarrazac ne confirme jamais explicitement qu'il s'agit ici d'un homme qui, troublé par la guerre et l'abandon, s'est créé un double imaginaire, il ne le dément pas non plus, et cette lecture des personnages semble appuyée par les récits de souvenirs communs comme par les registres langagiers, ce qui la rend autrement plus intéressante. Cette hypothèse est d'autant plus plausible que la psychiatrie a reconnu depuis plusieurs années le trouble des « personnalités multiples », propres aux malades qui ont survécu à un traumatisme extraordinaire. On ne s'étonne donc pas de trouver des personnages imaginaires incarnant les différentes facettes de la

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 38.

personnalité de la petite Nine dans *Le Désir de Gobi* de Suzie Bastien. Les deux enfants blessés partagent, dans cette pièce, l'impression d'entendre des voix qui s'adressent à eux, et cela est établi comme un phénomène naturel : « Oui. J'ai mes voix. Pas les mêmes que toi. Les miennes me parlent en extraterrestre<sup>49</sup> ». Comme la pièce est surtout centrée sur Nine, ce sont ses voix à elle qui trouveront une incarnation scénique. D'abord, il y a Noman, nom qui, en anglais, signifie « aucun homme », puis Scarlett, qui désigne, également en anglais, une nuance de rouge écarlate. Nine, réticente à parler de son emprisonnement, refuse également de présenter ses doubles au psychiatre : « Si je parle de Scarlett, je dois aussi parler de Noman. Pas maintenant. Mais vous perdez rien pour attendre<sup>50</sup> ». Quelques pages plus loin, elle accepte de raconter l'apparition des doubles imaginaires, qui se sont imposés dans sa prison : d'abord Scarlett, le « gardien, celui qui [l]'empêche de sombrer dans les excès<sup>51</sup> »; puis Noman, dont elle dit : « C'est lui qui m'oblige à me barbouiller le visage avec mes crottes. C'est lui qui veut que j'enroule le drap autour de mon cou. C'est lui qui m'attire dans les décombres<sup>52</sup> ». Antithèses, incarnations des désirs contraires. Scarlett-gardien et Noman-destructeur sont les forces en opposition dans la tête de l'enfant prisonnière et ils l'accompagnent dans ses récits au psychiatre, la poussant, la retenant, illustrant son désir de parler et sa peur de confronter le souvenir. Encore une fois, la fonction de l'*alter ego* est donc de favoriser ou, franchement, de déclencher le flot de parole qui se mue en récit.

L'auteur peut également fournir un double au personnage sans qu'il s'agisse d'une manifestation d'un trouble psychologique. Dans son œuvre autobiographique *Long voyage vers la nuit*, Eugene O'Neill avait remplacé son propre personnage par

---

<sup>49</sup> Bastien, *Le Désir de Gobi*, p. 13.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 34.

un *alter ego* nommé Edmund, du nom de son frère défunt; dans *O'Neill*. Anne Legault lui prête l'explication suivante :

Celui-là est ma créature. De vous tous, c'est le plus vrai parce que je l'ai imaginé entièrement. Celui-là vit seulement pour son personnage. Celui-là est à mes ordres. J'ai été conçu pour remplacer un garçon nommé Edmund. J'ai décidé de concevoir un garçon nommé Edmund pour me remplacer. C'est tout.<sup>53</sup>

On peut s'attendre à ce que cette « créature » échappe à son créateur, et c'est effectivement ce qui arrive : non seulement ce personnage est-il le seul à pouvoir traverser les niveaux et s'adresser au reste de la distribution, mais il parvient à usurper la parole à O'Neill, supprimant son pouvoir de parler afin de le... remplacer, justement. Cela lui permet de faire une première tirade, dirigée vers O'Neill, dans laquelle il se décrit comme un personnage sans intérêt, que O'Neill aurait rendu « angélique<sup>54</sup> » dans sa projection de lui-même. Il poursuit sa tirade en retraçant les faits saillants de la vie de O'Neill lui-même, ce qui a pour effet d'offrir un petit résumé biographique au lecteur/spectateur. L'écrivain finit par comprendre qu'il s'agit d'une projection plus honnête de lui-même et lui demande de ne plus l'interrompre en ces termes : « Est-ce que je pourrais me taire, deux minutes? », ce qui confirme le dédoublement. Et même lorsque O'Neill parvient à reprendre le contrôle par la plume, la voix de la conscience se fait entendre à nouveau alors que l'*alter ego* fait des prédictions sur l'avenir de l'auteur — ce qui permet de terminer le récit biographique entamé précédemment. Ainsi, que l'*alter ego* soit créé volontairement ou qu'il apparaisse en réponse à un trouble psychique, l'effet est le même, car il demeure catalyseur de vérité, de confession et, bien entendu, de récit.

---

<sup>53</sup> Anne Legault, *O'Neill*, Outremont, VLB Éditeur, 1990, p. 38-39.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 126.

Enfin, un auteur peut décider de dédoubler un personnage pour des raisons totalement aléatoires. Dans *Hélène & Fred*, Bernard Chartreux fait éclater les deux personnages du titre en plusieurs morceaux d'eux-mêmes, chacun étant représenté par un comédien différent, comme en atteste la distribution de la création. Ainsi, Frédéric cédera la place à Frédéric 1 et 2 qui feront un récit à deux voix et sur une page et demie d'une anecdote partagée par le petit garçon et son père. Cette fois, nulle différence notable entre les trois Frédéric : l'effet est, de toute évidence, strictement choral. Cela est encore plus flagrant dans la scission d'Hélène, dont le nom scénique est Lenchen : les trois Lenchen qui viennent la remplacer font véritablement figure de chœur antique, dans trois strophes de factures semblables et dont la première ligne est toujours : « Comme nous l'aimions le Titan Prométhée!<sup>55</sup> ». Chez Chartreux, donc, la scission est strictement un effet scénique, et son utilisation pour l'énonciation du récit résulte surtout, semble-t-il, d'une volonté de variation des voix, plutôt que d'une justification à l'intérieur du microcosme de l'intrigue.

Ce genre d'effet est, par ailleurs, beaucoup plus populaire en France que le dédoublement du personnage individualisé, que ce soit par époque ou par le biais de projections imaginaires. À quelques exceptions près, les auteurs français favorisent le genre de jeu de voix à la Chartreux, où la parole, à travers la multiplication du personnage, devient presque autonome, voire totalement arbitraire. Jean-Pierre Ryngaert souligne la popularité de ce type de procédé :

L'affaiblissement du personnage énonciateur, sa démultiplication ou sa suppression pure et simple est une autre modification notable. La parole n'est plus nécessairement énoncée par un personnage construit, à l'identité repérable. Ça parle toujours mais l'on ne sait pas toujours d'où ça vient, faute de repères sociaux, psychologiques, ou simplement d'identité affichée.<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Chartreux, *Hélène & Fred*, p. 28-29.

<sup>56</sup> Ryngaert, *op. cit.*, p. 104-105.

Là où les auteurs québécois dédoublent les personnalités, les auteurs français auraient donc tendance à les annihiler; cependant, comme nous le verrons sous peu, ces deux tendances se rejoignent alors qu'elles tendent toutes deux vers une suprématie de la parole qui, la plupart du temps, ne peut échapper à l'emprise du récit.

### c. Les Entités de parole

En France, les explorations menant à des entités de parole, déjà annoncées par Beckett, ont pris leur essor avec le mouvement dit « du quotidien ». Ainsi, Jean-Pierre Sarrazac écrit, en 1981, que « par delà les différences d'école ou de style, les principaux personnages du théâtre contemporain n'ont d'autre nom que celui de leur dépossession et de leur dénuement<sup>57</sup> ». Sarrazac perçoit cette tendance comme une tentative — réussie, à ses yeux — de gonfler le concept même du personnage au-delà des limites de l'individualité traditionnelle : « De cette béance du nom propre — de cet empêchement à être nommé, c'est-à-dire *réduit* — le personnage tire le bénéfice d'une stature qui excède largement celle du personnage individué<sup>58</sup> ». La formule est intéressante parce qu'elle rappelle l'absence de patronyme chez les héros des théâtres antique et classique qui, eux aussi, visaient à dépasser la simple individualité. Par contre, l'absence non seulement de patronyme mais également de prénom, voire d'attributions des répliques à un personnage plutôt qu'à un autre est le mouvement contraire de cette tendance, puisqu'elle semble indiquer que n'importe lequel des personnages pourrait, en quelque sorte, être l'énonciateur des différents propos; cette technique, proposée notamment par Michel Vinaver dès la fin des années cinquante —

---

<sup>57</sup> Sarrazac, *L'Avenir du drame*, p. 88.

<sup>58</sup> *Loc. cit.*

mais que le public français n'a découverte que quelque vingt-cinq ans plus tard — a commencé à inverser le processus en déconstruisant progressivement la notion d'individualité chez le personnage: en effet, si l'énonciateur n'est nullement identifié, il devient pure émission de parole. Ce faisant, il donne un nouveau sens à la définition que propose Robert Abirached du personnage de théâtre :

Dessiné en creux et en reliefs, masque nu fait de parole et parole circonscrite dans l'efficacité d'un acte, réel dans la fiction et fictif dans la réalité, habitant d'un espace figuré, mais matériel, et d'un temps hyperbolique, qui est une vraie durée, soumis à la loi exclusive du paraître et laissant à qui le perçoit la charge de le définir, gouverné par l'organisation d'une fable qui le dépasse et gardant ouvertes toutes ses virtualités, voilà le personnage de théâtre.<sup>59</sup>

Toutefois, on ne peut s'empêcher de remarquer que les auteurs contemporains entretiennent un rapport trouble avec le concept même de l'identité du personnage de théâtre : outre les fous et les morts, ils créent des êtres dont la confession est souvent empreinte d'une négation de soi. Par ailleurs, les vingt dernières années ont vu le retour, chez certains auteurs, de personnages allégoriques, ce qui contribue également à dépersonnaliser la parole en la prêtant moins à un être qu'à un concept. Mais surtout, plus que jamais, le texte sans émetteur désigné devient une parole entièrement objective, phénomène qui autorise l'étude du personnage à l'extérieur des paramètres psychologiques. C'est l'opinion d'Anne Ubersfeld, qui voit dans le personnage moins la projection d'une individualité que le lieu quelque peu hypocrite du discours d'un auteur masqué :

Dans la mesure où le discours théâtral est discours d'un sujet-scripteur, il est discours d'un sujet immédiatement dessaisi de son *Je*, d'un sujet qui se nie en tant que tel, de plusieurs autres, comme parlant sans être sujet : le discours théâtral est *discours sans sujet*. La fonction du scripteur est d'organiser les

---

<sup>59</sup> Abirached, *op. cit.*, p. 66.

conditions d'émission d'une parole dont il nie en même temps être responsable.<sup>60</sup>

La position d'Ubersfeld est cependant nuancée lorsque le manque d'attribution porte sur un texte à teneur narrative, c'est-à-dire sur un récit : en niant à tout personnage scénique le droit de revendiquer la narration, l'auteur pose en quelque sorte un narrateur presque extradiégétique, et, en ce sens, se rapproche davantage de l'auteur romanesque. Il faut cependant se pencher sur les nombreuses modalités qui nourrissent cette nouvelle tendance, afin de bien saisir à la fois l'ampleur du phénomène et son effet profond sur le personnage de théâtre qui, plus que jamais, devient une entité de parole.

Faire du sujet parlant un objet de sa propre parole est un procédé qui n'a rien de nouveau. En effet, il y a longtemps que les écrivains se sont rendu compte qu'en objectivant le sujet parlant, ils faisaient de lui le porteur d'une condition, voire de la condition humaine, et que ce détour par l'impersonnel devenait une porte d'accès vers l'universel. Jean-Pierre Sarrazac remarque que Strindberg a été parmi les premiers à allier le procédé d'objectivation du personnage au récit, par le biais maintenant établi de la confession :

Il est par contre indubitable que la confession strindbergienne prend un tour paradoxal et qu'aussi bien au théâtre, « mosaïque de la vie des autres et de la [sienne] », que dans les récits (grâce à l'emploi du « Il » pour se désigner soi-même), elle accède à un statut *supra personnel*. Cette particularité essentielle fait tout le prix du théâtre intime. Elle le démarque du nombrilisme.<sup>61</sup>

Ce procédé nous intéresse dans la mesure où il s'agit d'une des bases théâtrales dont les auteurs contemporains se serviront pour dépersonnaliser encore davantage le sujet parlant. Jane Moss souligne que dans *Leçon d'anatomie*, de Larry Tremblay,

<sup>60</sup> Ubersfeld, *Lire le théâtre*, p. 240-241.

<sup>61</sup> Sarrazac, *Théâtres intimes*, p. 66-67.

« pendant presque tout le monologue, Martha tient le discours de l'objectivité scientifique (et recourt à la troisième personne) pour se distancier de ses propres émotions [...]»<sup>62</sup> ». Mais il y a plus que cela dans l'utilisation de la troisième personne du singulier. Il y a un jugement : « Martha est une chose molle / qui semble s'étendre dans l'espace / coller au plancher<sup>63</sup> »; c'est aussi une façon de faire exister à nouveau une version antérieure, plus jeune, de son être : « Martha veut tout savoir / veut ouvrir toutes les peaux / tous les ventres tous les organes / rien ne résiste à son appétit scientifique / je me souviens encore très bien de mon horrible persévérance / le jour où je dissèque la tortue de mon frère<sup>64</sup> ». Ainsi, le mouvement de va-et-vient entre le « je » et le « elle » témoigne d'une difficulté immense à s'assumer en tant qu'être complet — ce qui s'harmonise fort bien avec son corps amputé d'un sein — et de la perte d'identité qui en découle chez cette femme « défectueuse<sup>65</sup> » : « ouvrir les yeux le matin / et constater que c'est Martha qui les ouvre / est la chose la plus pénible de la journée<sup>66</sup> ».

Chez Roland Fichet, en France, la troisième personne du singulier devient symptôme de folie dans *Terres promises*. Le personnage de Loume termine son récit de parcours et d'introduction par ces deux phrases : « Elle dit ELLE en parlant d'elle. Elle ne sait pas parler autrement elle est schizophrène<sup>67</sup> ». Ici, Fichet joue avec la perception du lecteur/spectateur puisqu'il faut près d'une page pour que ce dernier comprenne que l'objet du récit, entamé avec « Pas de problème personne ne l'a violée<sup>68</sup> » est en fait le sujet parlant. Par contre, quelques pages plus loin, Fichet ne peut résister à l'envie d'expliquer le procédé par lequel l'emploi de la troisième

<sup>62</sup> Moss, « Larry Tremblay et la Dramaturgie de la parole », p. 72.

<sup>63</sup> Tremblay, *Leçon d'anatomie*, p. 15.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>67</sup> Fichet, *Terres promises*, p. 13.

personne du singulier vient gonfler l'identité du personnage de son aspect « suprapersonnel », comme le disait Jean-Pierre Sarrazac; Loume dira donc : « Elle n'est pas d'accord avec ce qu'ils disent de la schizophrénie elle la connaît de l'intérieur le monde entier est dans Léa V. Caloume Léa V. Caloume est une toute petite personne pourtant le monde entier l'habite<sup>69</sup> »; puis, à peine une page plus loin : « C'est à cause de la parole des autres qu'elle est malade à cause de la parole heureusement la maison est grande<sup>70</sup> ». Loume est la porteuse des marques de l'histoire, blessée, humiliée, mais espérant toujours; et malgré le diagnostic, malgré les nombreux récits à la troisième personne, il ne lui manquait que l'amour pour réintégrer à la fois son identité propre et sa position de sujet parlant : « J'étais mutilée de la jouissance j'existe! » s'exclame-t-elle alors dans la dernière réplique de la pièce. Parler de soi à la troisième personne demeure donc, comme c'était déjà le cas chez Strindberg, l'évocation d'une double fissure : celle d'une identité béante et déchirée, et celle d'une humanité en proie à l'horreur de ses propres gestes.

Le procédé qui consiste à donner la parole à des allégories refait également surface dans le théâtre contemporain. Ranimée par Claudel dans *Le Soulier de satin* où, outre les figures d'anges et de saints, la Lune se voit également pourvue de parole, cette pratique était tombée en désuétude bien avant l'âge classique, appartenant davantage aux registres populaires et religieux du Moyen-Âge. Pourtant, on trouve des exemples de personnages allégoriques tant dans la production québécoise que dans la production française des vingt dernières années. Dans l'immense fresque *Vie et Mort du Roi boiteux*, Jean-Pierre Ronfard fait intervenir un personnage allégorique qui, précisément au beau milieu du cycle, vient rappeler aux spectateurs la liste des principaux intéressés du drame. Le Temps, puisque c'est de lui qu'il s'agit, devient ici

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 15.

personnage, narrateur et maître de cérémonie de la seconde partie du cycle. Mais son statut allégorique ne peut être mis en doute, malgré son appartenance au monde du théâtre : « Je m'incarne dans tout ce qui se passe, dans tout ce qui passe à travers mon éternel présent. Mais j'arrête mon discours. J'en vois qui s'énervent sur leur siège et veulent que je lâche la place. Je m'en vais. Je suis là<sup>70</sup> ».

Avec sa verve habituelle, Ronfard ne manque donc pas de rappeler la présence des spectateurs; par la même occasion, il rappelle que le théâtre est un jeu, et que la présence incarnée du Temps est tout à fait plausible, malgré l'invraisemblance du phénomène, dans cet univers ludique. Bernard Chartreux, dans *Dernières Nouvelles de la peste*, ne joue pas aussi ouvertement sur la relation entre spectateur et vraisemblance, faisant tout simplement apparaître la Peste avec la didascalie suivante : « Précisément entre la Peste. Qui interpelle les greffiers<sup>72</sup> ». Pourtant, malgré l'aspect extraordinaire de cette apparition, les greffiers n'ont aucune réaction notée, et la scène, loin d'être un dialogue, est un monologue de la Peste qui, après avoir traité ses interlocuteurs de « Petits cons », se lance dans une tirade sur les bienfaits de son existence, sur l'aveuglement de ses victimes, puis leur souhaite bonne chance avant de disparaître. Deux ans avant la parution de *Dernières nouvelles de la peste*, Chartreux avait multiplié les interventions de personnages allégoriques dans un texte de commande pour l'Atelier Lyrique du Rhin intitulé *Rester Partir (Une Passion sous les Tropiques)*. Dans ce texte, auquel devait éventuellement s'ajouter une partition musicale, Chartreux donne la parole à une passerelle, au Grand Fleuve, à un chien, à Orion, aux Pléiades et à un serpent, pour ne nommer que ceux-là. Parmi eux, c'est la passerelle et le chien qui seront les narrateurs les plus assidus, la première en un long

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>71</sup> Ronfard, *La Jeunesse du Roi Boiteux*, p. 21.

<sup>72</sup> Chartreux, *Dernières Nouvelles de la peste*, p. 91.

monologue sur son rôle, ses expériences et ses aspirations, le second en un récit en plusieurs paragraphes de la dégradation du protagoniste.

Cette résurgence de la prosopopée, complètement désuète depuis l'arrivée de la vraisemblance, d'abord, et du réalisme, ensuite, est donc symptomatique d'un autre mal, plus profond encore que ne l'était la scission du sujet en un « moi » objectivé : elle prouve que le personnage ne tient plus dans ses paramètres traditionnels — établis par les classiques et lentement démantelés depuis — et que les auteurs ne veulent plus s'en tenir aux limites de la vraisemblance. Mais, de là, où aller?

Les auteurs contemporains nous répondent ouvertement : plus loin encore. Dans la même pièce *Rester Partir (Une Passion sous les Tropiques)*, Chartreux fait également intervenir un personnage qu'il appelle tout simplement « Quelqu'un » et qui vient faire le récit du retour à la vie du protagoniste, alors qu'il s'éveille, peut-être d'une fièvre, et redécouvre l'obscurité, puis la lumière, puis l'orage, puis la tempête, puis lui-même. À la fin du tableau qui présente ce monologue, un second « Quelqu'un » — ou est-ce le même? — intervient pour faire le récit du trentième jour de voyage, l'arrivée à Tombouctou. Ces « quelqu'un » n'ont pas plus d'identité que les « voix » de la pièce; ils ne tiennent qu'à une seule chose : la parole, utilisée pour le récit d'événements liés à l'intrigue sans qu'on sache jamais qui en est l'énonciateur. À la fin de la pièce, le tableau offre l'épilogue, avec un monologue narré débutant sur les mots : « Le dernier épisode, le voici<sup>73</sup> ». Mais le récit de ce dernier épisode, qui s'étend sur une page et demie, n'est attribué à personne. On en vient même à se demander s'il est dédié à la scène ou à la seule lecture, puisque aucun personnage ne semble le prendre en charge. De même, dans *Dernières Nouvelles de la peste*, Chartreux présente des « Conférences », huit au total, qui sont des passages narratifs

---

<sup>73</sup> Bernard Chartreux, *Rester Partir (Une Passion sous les tropiques)*, Paris, Éditions Édilig, collection « Théâtrales », 1982, p. 94.

adaptés du *Manuel de zoologie fantastique* de Borgès et Guerrero ou des citations de textes de Mao Tsé-toung. Encore une fois, aucune attribution, aucun indice à savoir si ces textes doivent être dits en scène ou non, et si oui par qui...

C'est en cela que les auteurs français offrent un pendant au personnage que les auteurs québécois ont plutôt tendance à scinder en plusieurs: ils le dépouillent de tout ce qui n'est pas parole, faisant de lui, plus que jamais, une simple source d'émission du discours. Ils se placent alors en parfaite opposition avec Anne Ubersfeld, qui se contredit à nouveau lorsqu'elle affirme que le personnage doit être pris en lui-même comme objet d'analyse :

Que le personnage ne soit pas une substance, mais une *production*, qu'il soit à un croisement de fonctions ou plus précisément qu'il soit l'intersection de plusieurs ensembles (au sens mathématique du terme) ne signifie pas qu'il n'y a pas à en tenir compte, ne serait-ce que d'un point de vue simplement linguistique : il est un *sujet de l'énonciation*. Il est le sujet d'un discours que l'on marque de son *nom* et que le comédien qui revêtira ce nom devra prononcer. Si le personnage n'est ni un être ni une substance, il est un *objet d'analyse*.<sup>74</sup>

En effet, dans les textes que nous venons de prendre en exemple, le personnage n'est ni un être, ni une substance... ni, à strictement parler, personnage. Il ne peut donc être, en soi, un objet d'analyse. Si la parole peut, par contre, devenir objet d'analyse, il n'en demeure pas moins que le sujet de l'énonciation échappe complètement non seulement à toute identification mais également à toute analyse strictement théâtrale.

Bien entendu, les auteurs ne vont pas tous aussi loin que Chartreux qui, rappelons-le, est sans doute le plus grand adepte de l'emprunt textuel: c'est sans doute ce qui explique, du moins en partie, l'intervention dans son œuvre de narrateurs appartenant davantage au registre romanesque qu'au domaine théâtral. D'autres auteurs ont plutôt choisi de jouer sur l'ambiguïté de la source d'émission de la parole,

afin d'en étirer les paramètres d'énonciation. Déjà en 1979, dans *Les Eaux grises*, Daniel Besnehard faisait alterner scènes dialoguées et récits. La pièce contient quatorze segments narratifs, tous intitulés simplement « Récit », qui viennent retracer l'histoire des protagonistes. Ces narrations ne sont attribuées à personne: mais Besnehard prend soin de noter, dans la didascalie liminaire de la pièce : « Sur le plateau du théâtre, l'acteur oscille entre un personnage et un récit<sup>75</sup> ». Dès lors, si leur statut peut demeurer ambigu, il devient clair que ce sont les interprètes qui doivent assumer l'énonciation de ces textes. Mais en quel nom? En leur propre nom? Nous avons déjà établi précédemment que cela était impossible. Celui du personnage? Possiblement, mais si oui, à qui, précisément, reviendrait chacun des récits? À celui qui parlerait alors de lui-même à la troisième personne, ou bien à un autre qui deviendrait subitement omniscient? Parleraient-ils alors au nom d'un narrateur qui n'aurait d'autre rôle que d'émettre le récit? Cela semble la plus probable des possibilités. Mais alors ces narrateurs n'auraient, à leur tour, aucune identité propre, et ne seraient personnages que dans la mesure où ils prennent la parole pour assumer leur unique fonction.

Autre cas tout à fait intéressant : celui de *Mala Strana — Un Exil discret*, également de Besnehard, mais écrite plus de quinze ans plus tard. Le second tableau de la pièce, suivant une pantomime et donc se trouvant à être la première instance de parole, offre la didascalie suivante : « Dans le contre-jour de la fenêtre se découpent deux silhouettes. Celles d'Olga et de Mirek. Les voix se répondent. Songe ou réalité?<sup>76</sup> ». Puis, de ce contre-jour, émane une voix qui est identifiée comme celle de Olga-Mirek, amalgame des deux noms comme les phrases qui suivent semblent être un amalgame des deux pensées : « La rivière coule, sans souci des hommes, s'écoule /

---

<sup>74</sup> Ubersfeld, *Lire le théâtre*, p. 116.

<sup>75</sup> Daniel Besnehard, *Les Eaux grises*, dans *L'Étang gris, Les Mères grises [et] Les Eaux grises – Textes et Documents*, Caen, Comédie de Caen, 1982, p. 149.

Vltava / Tranche la ville froide<sup>77</sup> ». Certaines de ces phrases semblent assez faciles à attribuer : il serait logique que Mirek dise « J'habite Prague, je rentre chez moi », et qu'Olga enchaîne avec « J'arrive chez lui, j'habite Vladovice », mais rien de cette attribution n'est certaine, puisque les 40 lignes qui forment ce récit d'introduction sont toutes attribuées à Olga-Mirek, sans plus. Olga-Mirek revient aux pages 21 et 22 pour un second récit, celui du parcours de la famille, puis se mue en Mirek-Olga aux pages 27 et 28 pour continuer le récit. Tout à coup, à la page 29, l'attribution disparaît et la didascalie du tableau X se lit tout simplement : « Dans le contre-jour? Olga et Mirek parlent encore ». L'auteur semble alors incertain de la qualité de l'échange, point d'interrogation à l'appui; mais Mirek-Olga reviendra pour clore la pièce à la page 32. L'ambiguïté n'est donc jamais tout à fait levée sur la source d'énonciation des récits, qui semblent plutôt venir d'une troisième construction discursive, plus vaporeuse que les autres personnages, et faite d'éléments appartenant aux deux protagonistes. Il s'agirait, dès lors, d'une entité de parole qui, contrairement aux énonciateurs anonymes des textes de Chartreux, serait une entité narrative ayant du moins des référents scéniques concrets. Cela n'empêche qu'elle n'existe, à nouveau, que pour proférer le récit.

Nous avons déjà reconnu en Daniel Danis le plus français des auteurs québécois. Il le confirme à nouveau dans *Le Chant du Dire-Dire*, puisqu'il crée lui aussi une entité purement narrative qui se mue en personnage pour ensuite redevenir parole. Dans cette pièce, l'émergence de la parole semble venir du néant, et c'est elle qui permet à son tour l'émergence des personnages. Il n'est donc pas étonnant que le premier « Dire » porte le titre : « Émerger pour le temps des partages ». D'une seule voix, les trois frères annoncent leur naissance scénique : « Doucement, ils ont ouvert

---

<sup>76</sup> Daniel Besnehard, *Mala Strana — Un Exil discret*, dans *Mala Strana — Un Exil discret, Neige et Sables — Passages [et] Arromanches — Une Mort simple*, p. 11.

leur bouche<sup>78</sup> »; la parole, symbolisée par le jeu du « Dire-Dire », est donc à l'origine de toutes choses. Cette voix commune est en quelque sorte la caractérisation de la parole originelle, une entité en soi qui préside à l'individualisation des personnages, ce qui explique qu'elle soit d'abord à la troisième personne du pluriel. Elle reviendra à quelques reprises au cours de la pièce, pour marquer le passage du temps dans l'évolution de ces personnages qui se disent « reliés-soudés ». Puis, le dernier « Dire » verra la narration à la troisième personne prendre de plus en plus de place, et les instances de voix commune devenir de plus en plus fréquentes — quatre en autant de pages. Les personnages redeviennent une entité unique, dans un processus qui inverse le mouvement qui les a vus naître : au début il n'y avait rien, puis il y a eu l'émergence de la parole, puis de la parole est née une entité parlante, et cette entité s'est divisée en trois personnages; à la fin, les trois personnages perdent leurs caractéristiques propres pour redevenir soudés en une seule entité, puis cette entité se réduit à la parole, et enfin la parole s'éteint. C'est pour cela que la dernière réplique de la pièce se lit, presque inévitablement, « Brusquement, ils se sont coupés la langue<sup>79</sup> ». Son récit terminé, l'entité de parole retourne dans le « silence du silence ».

Ce type d'utilisation d'une entité de parole, comme celle qu'en faisait Besnehard dans *Mala Strana* a du moins l'avantage d'offrir aux acteurs et au metteur en scène des pistes sur lesquelles construire leur interprétation. Par contre, ce procédé vient complexifier la tâche déjà délicate de donner vie, sur scène, à un personnage fait essentiellement de texte. Nonobstant, si l'acteur n'a plus, comme ce serait le cas dans le théâtre classique, à se conformer entièrement à une identité aux paramètres restreints, il ne trouve plus d'assises sur lesquelles appuyer son interprétation. Il faut donc se demander si le lecteur est avantagé ou désavantagé par la lecture objective d'un

---

<sup>77</sup> *Loc. cit.*

<sup>78</sup> Danis, *Le Chant du Dire-Dire*, p. 11.

texte dont la teneur théâtrale est douteuse. Les auteurs lancent donc un nouveau défi aux praticiens du théâtre : trouver, dans une entité discursive entièrement dépourvue d'identité, le matériel brut d'une construction scénique. Robert Abirached dirait sans doute qu'il s'agit là d'une nouvelle renaissance du concept de personnage<sup>80</sup> : par contre, sa disparition au profit de la parole cause un problème de taille puisqu'elle vient contrer la nature même de l'exercice théâtral, dans ce qu'il a de plus ancien, et semble-t-il, de plus immuable. Comme le rappelle Anne Ubersfeld dans une remarque que l'on pourrait toutefois mettre en doute aujourd'hui.

il n'est pas possible, dans le domaine du théâtre, d'échapper totalement à une *mimésis* qui vient déjà du fait que la réalité corporelle de l'acteur (comédien) est le mime du personnage-texte. Ce caractère physique du théâtre assure une (relative) permanence au personnage-texte, avec tous les glissements, mutations, échanges paradigmatiques possibles [...]. Dans la mesure où le texte théâtral est essentiellement non linéaire mais *tabulaire*, le personnage est un élément décisif de la verticalité du texte: il est ce qui permet d'unifier la dispersion des signes simultanés. Le personnage figure alors dans l'espace textuel ce point de croisement ou plus exactement de rabattement du paradigme sur le syntagme: *il est un lieu proprement poétique*. Dans le domaine de la représentation il apparaît ce point d'ancrage où s'unifie la diversité des signes.<sup>81</sup>

Cela a toujours été vrai, car même la plus longue des narrations, le monologue le plus pur, le plus lourd collage de récits ont toujours obéi à la loi de la *mimesis*, ne serait-ce que dans sa forme la plus infime : un comédien, s'habillant de la personnalité d'un autre, venait raconter en son nom. Mais aujourd'hui, il semble que même ce référent « tabulaire », cet élément unificateur, ce « point de croisement » est remis en question au profit d'une unité discursive qui pourrait, à la limite, se passer de lui, à l'instar de certaines entités de parole beckettienne. Si le personnage s'efface devant le récit et la

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>80</sup> « Le personnage, depuis si longtemps promis à la destruction, n'a cessé de renaître sous nos yeux, d'âge en âge réajusté, mais toujours irréductible » (Abirached, *op. cit.*, p. 439).

narration, la parole se fait réellement toute puissante, et le texte avec elle. Et si, pour Robert Abirached « la crise du personnage serait alors le signe et la condition de sa vitalité, au fur et à mesure des changements du monde<sup>82</sup> », il faut véritablement s'interroger à savoir si la contamination des genres ne dépasse pas de beaucoup l'ampleur que lui ont accordée les critiques et si cette contamination n'est pas à même de tourner une page importante dans l'histoire du théâtre.

---

<sup>81</sup> Ubersfeld, *Lire le théâtre*, p. 113.

<sup>82</sup> Abirached, *op. cit.*, p. 439.

**TROISIÈME PARTIE :**  
**L'EXPLORATION DE LA PAROLE COMME**  
**MÉDIUM MALLÉABLE**

## 1. Le Temps du récit

La première des contaminations est celle de la parole quotidienne. En effet, on est loin aujourd'hui de l'époque où la parole théâtrale était codée et devait être plus châtiée que celle des membres du public. Depuis une trentaine d'années, la langue théâtrale s'est rapprochée d'une langue « vécue », que ce soit l'argot en France ou le jocal au Québec. Cette contamination a un effet direct sur le récit, car elle ne l'isole plus dans une temporalité verbale. En effet, traditionnellement, le temps du récit, c'est le passé, qu'il soit simple, composé ou plus-que-parfait. Normalement, lorsqu'un narrateur raconte un événement, c'est que celui-ci s'est déjà déroulé: il est donc normal que le temps de sa narration reflète ce passage du temps. Au théâtre, il en va de même que dans l'ensemble de la littérature; mais comme, justement, pour l'ensemble de la littérature, le vingtième siècle est venu faire fléchir les préceptes établis depuis l'Antiquité. Comme dans le roman, d'autres temps sont venus s'infiltrer dans la pratique de rédaction des récits, et le passé n'est plus le temps *sine qua non* du récit théâtral. Entendons-nous : le passé, surtout le passé composé, demeure le temps de prédilection du récit au théâtre. Mais il n'est pas seul, et une dramaturgie variée

montre bien que d'autres temps peuvent être d'une efficacité supérieure dans certains cas.

### **a. Le Récit au présent**

Le présent occupe le second rang dans le choix du temps d'un récit, puisqu'il a l'avantage de rapprocher l'événement narré, offrant une illusion d'immédiateté, de simultanéité entre l'action et la parole: illusion qui n'est pas à négliger dans une dramaturgie où la parole vient souvent, justement, remplacer l'action. On trouve cependant deux utilisations distinctes du présent dans le récit théâtral. La première participe surtout de la tendance dramaturgique à « aborder l'histoire par le bas »: en effet, en voulant présenter le quotidien et le banal, les auteurs choisissent souvent de mettre les récits de leurs personnages dans un présent qui témoigne du caractère habituel des gestes narrés, ce qui a pour effet d'ajouter au récit le poids de l'ennui ou de l'incapacité à se sortir d'une situation donnée, aussi étouffante ou misérable soit-elle.

La seconde utilisation du présent est davantage liée au retour vers le passé et vers le souvenir. En rédigeant le trop-plein de mémoire au présent, les auteurs tendent sinon vers le « montrer », du moins vers un « revivre ». Le récit de souvenirs passés, lorsqu'il est fait au présent, s'approche dès lors du récit téichoscopique en ce sens qu'il semble remplacer une action au moment où elle est narrée, ce qui est faux, bien entendu: mais le présent confère au récit une intensité que ne lui offre jamais son temps de prédilection, le passé.

L'utilisation du présent pour décrire une habitude est d'usage courant : un emploi du temps, une répétition d'événements sont souvent relatés au présent, puisque leur temporalité reflète à la fois un passé et une durée qui couvre le présent et même le

futur. En effet, à moins d'un facteur majeur, l'habitude ne risque pas de changer. Ainsi, dans *Le Syndrome de Cézanne* de Normand Canac-Marquis, le personnage de Gilbert s'est trouvé confiné dans une vie routinière et sans but par la mort accidentelle de sa femme. Ses récits sont donc une liste d'événements sans importance, sans cesse répétés, gestes quotidiens effectués par automatisme :

Je prends pas un coup, je fais du sport, je participe dans mon cœur pis dans mes poumons, je rencontre des amis et des ami-e-s. À partir du jeudi, jusqu'au dimanche soir inclusivement, je vis dans une pépétuelle annonce de gomme sucrée sans sucre pour les gens qui prennent vraiment soin de leur dents.<sup>1</sup>

Même attitude flegmatique quelques pages plus loin : « Je fais mon lavage. Je mets du *Fleecy* pis de l'eau de javel. Je profite des ventes. Je réponds très calmement aux questions de mes *chums* un peu saouls qui se demandent comment je fais, mais surtout, comment ça s'est passé<sup>2</sup> ». Ce n'est que dans la reprise suivante de la liste d'activités qu'on comprend qu'il s'agit en fait d'un seul et même récit, dont les parties sont parfois séparées par des scènes entières. Mais à la scène 12, alors que Gilbert poursuit le récit de sa vie routinière, il se fait interrompre par la sonnerie du téléphone : « Je vais aux vues, je paye le compte de téléphone pis je tremble presque plus quand je vois des p'tits culs en bécique à deux roues avec des roulettes en arrière pour apprendre. (*Sonnerie du téléphone.*) Allô!<sup>3</sup> »: la conversation téléphonique ne s'étendant que sur trois répliques, Gilbert peut ensuite reprendre le fil de sa pensée, comme si cela était tout naturel : « Donc, je vais aux vues. *A-one*, les vues. J'achète du *pop corn*. Je me cherche un loyer plus petit, pis je lis pas des livres d'enfants ça d'épais avec juste quatre pages dedans<sup>4</sup> ». Mais cette routine à laquelle il s'accroche

---

<sup>1</sup> Canac-Marquis, *Le Syndrome de Cézanne*, p. 20.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 70.

ne réussit pas à combler le vide; à preuve, il avoue, à la fin de ce même passage : « J'ai peur de moi. C'est cliché, mais j'ai peur de moi<sup>5</sup> ». Enfin, dans la dernière scène de la pièce, le récit glisse vers le passé, alors que Gilbert établit le lien direct entre l'accident, passé, et le train-train présent qu'il s'est forgé afin de survivre :

La police ne me pose plus de questions sur le chauffeur du camion. Affaire classée. J'ai des contacts *straight* avec les assurances, pis je vais normalement faire la passe. [...] J'ai posé des questions sur la différence de quatre mille entre elle et le p'tit. J'ai eu l'air fou. À partir de ce moment-là, j'ai pus posé de question à rien ni personne. J'essaie juste de remonter le char.<sup>6</sup>

Ainsi, le récit au présent qui parcourt la pièce doit faire un détour par le passé, puisque c'est ce passé qui lui donne sa raison d'être; mais il revient au présent, un présent en quelque sorte suspendu, accroché au passé, et qui se répétera jusqu'à la restauration de la voiture... ou jusqu'à la guérison, le cas échéant.

Une question se pose cependant : si le récit est celui de gestes sans cesse répétés, s'agit-il toujours d'un récit ou d'une simple description? La réponse se trouve chez Genette, qui pose une condition à la narration qui, dans ce cas, s'applique tout aussi bien au théâtre qu'au roman : « On peut donc dire que la description est plus indispensable que la narration, puisqu'il est plus facile de décrire sans raconter que de raconter sans décrire (peut-être parce que les objets peuvent exister sans mouvement, mais non le mouvement sans objets)<sup>7</sup> ». Dès lors, le récit d'une habitude, s'il peut sembler descriptif dans la liste des actions, demeure un récit, puisque le personnage, s'il raconte, au présent, un événement s'étant répété à plusieurs reprises, raconte toujours, et la description qui s'ensuit n'est qu'un effet secondaire de ce récit. Genette ajoute que

---

<sup>5</sup> *Loc. cit.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>7</sup> Gérard Genette, « Frontières du récit », dans *Poétique du récit*, p. 162-163.

la différence la plus significative serait peut-être que la narration restituée, dans la succession temporelle de son discours, la succession également temporelle des événements, tandis que la description doit moduler dans le successif la représentation d'objets simultanés et juxtaposés dans l'espace : le langage narratif se distinguerait ainsi par une sorte de coïncidence temporelle avec son objet, dont le langage descriptif serait au contraire irrémédiablement privé.<sup>8</sup>

Dans le cas du récit d'un emploi du temps et d'une habitude, la succession des événements n'est pas toujours présentée dans un cadre temporel précis: cependant, comme il s'agit bel et bien d'événements et de gestes concrets, cette succession demeure constitutive d'un récit, et non pas d'une simple description. L'aspect habituel des événements racontés par Gilbert dans *Le Syndrome de Cézanne* n'est donc qu'amplifié par l'utilisation du présent, qui indique que ces habitudes sont sans fin prévisible. L'intrusion du passé, puisque ce dernier vient s'immiscer en dernier recours dans un présent bien établi, accentue pour sa part le caractère exceptionnel de l'événement qu'il relate, à savoir la fin de l'enquête policière et le classement du dossier.

Le passé peut également intervenir comme conclusion, voire comme explication d'un récit de routine fait au présent. Dans *Le Vrai Monde?* de Michel Tremblay, le long récit monologué de Madeleine est un morceau qui marque, tant par sa vigueur que par son contenu. Dans ce récit de ses habitudes, encore une fois à saveur descriptive, Madeleine relate à la fois son emploi du temps et sa façon de contrer la rage qui l'emplit parfois et qui ne trouve d'exutoire que dans la solitude :

Ça fait que j'fais des scènes qui durent des heures, des scènes tellement violentes, si tu savais... j'me décharge de tout mon fardeau, pis j'en remets... J'deviens... une sorte d'héroïne... J'démolis la maison ou ben j'y mets le feu, j'égorge ton père, j'y fais même pire que ça... j'vous fais des scènes, à ta sœur

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 64.

pis toi... Tout c'que j'ose pas vous dire au téléphone ou ben quand vous êtes là sort... par vagues plus hautes que la maison!<sup>9</sup>

Ce n'est que lorsque l'explication de ses gestes se fait verbale que le passé est employé, puisqu'il témoigne mieux du passage du temps : « J'ai toujours tout enduré en silence parce que j'ai toujours su qu'au bout du compte ça payerait plus<sup>10</sup> »: il est d'ailleurs intéressant de noter que ce passé est accompagné du double emploi du terme « toujours », qui fait aussi, dans ce cas, référence à une temporalité du passé qui s'étire vers le présent.

Le présent peut également servir à banaliser un événement, une habitude, voire une croyance qui se concrétise dans des comportements. Toujours dans *Le Vrai Monde?*, Claude est l'auteur d'une pièce dans laquelle il a tout simplement transposé sa situation familiale. Lorsqu'il fait parler son père par le biais du personnage qui porte son nom, il en fait un père incestueux, amoureux de sa fille. Lorsque celui-ci fait le récit des années de développement de sa fille, il le fait au nom d'une sorte de père universel, auquel il se réfère par un « tu » sans objet :

T'élèves un enfant... une poupée que t'adores pis que tu peux tripoter tant que tu veux... [...] Pis un bon jour... La conspiration commence... La conspiration des femmes... [...] Toi, tu veux continuer à jouer avec elle, mais elle, ton bébé qui change à vue d'œil, a'l'hésite, a' se défile, a' trouve des excuses pour pus trop s'approcher de toé...<sup>11</sup>

En évitant le « je » et en employant le présent, Alex II se réfugie derrière cette figure désindividualisée du père lésé de ses droits, et le présent lui permet d'éviter de parler de sa situation propre : le caractère universel du présent semble indiquer que cela s'est toujours passé ainsi, et qu'il en sera toujours ainsi entre tous les pères du monde et leurs filles. Mais le masque glisse, et ce glissement permet l'intrusion du passé : « Pis

<sup>9</sup> Michel Tremblay, *Le Vrai Monde?*, Ottawa, Leméac Éditeur, 1989, p. 42.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 43.

une bonne fois... T'avais réussi à la coincer dans le sofa du salon... C'était la première fois depuis longtemps pis t'étais tellement content!<sup>12</sup> ». La situation se fait déjà dangereusement personnelle: il ne subsiste donc du masque que le « tu ». dernière tentative d'éloignement de l'anecdote vers l'universel; mais celui-ci finit également par disparaître. après que le passé ait individualisé l'événement : « Ben je l'ai voulu! C'est ben de valeur. mais je l'ai voulu! Pis... J'le veux encore!<sup>13</sup> ».

L'utilisation du présent comme temps du récit participe donc d'une technique de narration somme toute traditionnelle : par son caractère répétitif et banalisant. le présent offre au personnage la possibilité de moduler l'expression de certains aspects de son existence. quitte à lui permettre de bercer un rêve qui n'a que peu de chances de se réaliser. comme c'est le cas d'Élisabeth. dans *Chambres*. de Philippe Minyana : « Je suis heureuse je suis heureuse j'ai la tête sur les épaules je ne cesse pas de me répéter que je pars avec un fort handicap les miss America sont beaucoup plus fortes que les miss françaises [...]»<sup>14</sup> ». Les tentatives d'Élisabeth pour s'accrocher à son rêve. comme la répétition de phrases qui visent la motivation. ne parviendront tout de même pas à effacer le profond sentiment de désespoir qui habite ce personnage.

Le présent. s'il peut éloigner le propos en lui prêtant une certaine universalité. peut également rapprocher l'événement raconté. au point de frôler la *mimesis*. Lorsque le présent devient une façon de faire revivre l'événement au personnage. son récit est souvent plus viscéral et l'événement raconté ne s'en trouve que plus tangible. Le récit de songe ou de vision acquiert un tout nouvel aspect lorsqu'il se fait au présent. offrant une variante au récit téichoscopique : le spectateur. s'il ne voit pas la créature fantastique. est confronté à la réalité de son existence par le récit que fait le personnage

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>12</sup> *Loc. cit.*

<sup>13</sup> *Loc. cit.*

<sup>14</sup> Philippe Minyana. *Chambres*, dans *Chambres, Inventaires [et] André*, p. 17.

parlant. Ainsi de Judith Roberge dans *Vie et Mort du Roi Boiteux* à qui Jean-Pierre Ronfard fait vivre en songe le massacre de son mari et qui se voit dans la scène : « Ils me cognent avec leurs poitrines. Ils me bousculent à coups de hanches. Je tombe dans le puits. Réveillez-moi. Un mur de chair m'entoure. Il se rétrécit, hérissé de dards empoisonnés. Réveille-toi. Réveille-toi. Judith<sup>15</sup> ». De même, le jeu du voyage d'Annie et de Freddy sur la bouteille de Coca-Cola se concrétise pour le spectateur en un récit monologué dans lequel Annie raconte leurs aventures imaginaires qui se déroulent au rythme du jeu : « Je suis loin, très loin, très haut. C'est donc ça ma maison avec la cour arrière? [...] Et les nuages! La ouate, la douceur, le lit. Nous redescendons, nous plongeons dedans. Oum! La tempête. Waoum!<sup>16</sup> ». Ici, le présent crée donc un rapprochement entre le récit et la *mimesis* en créant la simultanéité entre l'événement et la parole. Il s'ensuit une illusion de *mimesis* qui est au plus près de la représentation d'actions prise par la doctrine aristotélicienne.

Cette illusion est plus prenante encore lorsqu'elle exclut toute vision, ou toute suite d'actions imaginaires. Les récits d'événements passés, notamment, sont souvent beaucoup plus troublants lorsqu'ils sont faits au présent. Marguerite Duras a souvent recours au présent pour rendre contemporains les événements relatés par un récit. On trouve un très bel exemple dans *Agatha*, où le souvenir de l'inceste est si puissant que la seule présence de l'autre en fait renaître le charme douloureux. Chacun des protagonistes racontera donc une partie de leur relation au présent, témoignage de la vivacité du souvenir :

ELLE. Je vois que vous avez quinze ans, que vous avez dix-huit ans. (*temps*)  
[...] Je vous regarde. Je vous regarde après la peur atroce de vous perdre, j'ai douze ans, j'ai quinze ans, le bonheur pourrait être à ce moment-là de vous

<sup>15</sup> Ronfard. *L'Enfance du Roi Boiteux*, p. 138.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 102.

garder vivant. Je vous parle. je vous demande. je vous supplie de ne pas recommencer à vous baigner lorsque la mer est si forte.<sup>17</sup>

Il est intéressant de noter que ce passage est animé par une dichotomie linguistique. car alors que le présent rapproche l'événement narré. le « vous » éloigne l'interlocuteur qui. pourtant. est impliqué dans cet événement d'une façon très intime. Duras privilégie fréquemment ce rapport de pouvoir entre les personnages. qui joue sur les tendances contraires de l'éloignement et du rapprochement. Ainsi. alors que le présent rappelle à l'interlocuteur que le souvenir est toujours aussi vif. l'intimité qui a créé ce souvenir est maintenant terminée pour celle qui le raconte. Il faut dire que l'interlocuteur n'est pas. lui non plus. démuné de toute arme linguistique. puisque Duras révèle également ses sentiments les plus profonds par son utilisation des pronoms. Voici un extrait de son récit au présent :

LUI. Agatha ne revient que lorsque je lui fais signe de revenir vers moi. Elle revient. elle s'allonge près de moi. je ne la gronde pas. je ne lui parle pas. je reviens lentement de la peur d'Agatha. Elle me demande ce qu'il y a. Je dis que j'ai eu peur. que c'est tout. Elle me demande de lui pardonner. Je ne répond pas.<sup>18</sup>

Chez Lui. le surnom donné à la sœur revient. mais il s'accompagne d'une conjugaison à la troisième personne du singulier. Ce faisant. il indique à la femme qui se trouve devant lui. prête à le quitter. qu'elle n'est plus la petite sœur chérie. Dès lors. il confirme qu'Agatha n'existe plus. sinon par le souvenir; par contre. le présent du récit lui confère une existence virtuelle. et empêche son image de dépérir en se moulant à celle de la femme qui lui fait face.

Le souvenir partagé est souvent allié au présent du récit; cela n'a rien de surprenant. puisque la vivacité du souvenir permet de vérifier le lien avec l'autre : si

---

<sup>17</sup> Marguerite Duras. *Agatha*, Paris. Les Éditions de Minuit. 1981. p. 14-15.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 22.

l'interlocuteur est capable de revivre le souvenir, c'est que le lien est toujours tenace, voire indissoluble. Dans *Mala Strana*, de Daniel Besnehard, ce lien est particulièrement fort puisqu'il unit Mirek et sa mère en une seule entité de parole. Cette entité a également recours au présent pour témoigner de la réalité de leur parcours, source de cette union indestructible :

J'ai dix ans  
 Ton père est mis à l'index de la faculté de médecine  
 Nous ne sommes plus reçus en ville  
 La rivière coule, sans souci des hommes, s'écoule  
 Un matin, une camionnette noire nous attend  
 Nous quittons Prague  
 Exilés dans notre propre pays.<sup>19</sup>

Parfois, cependant, c'est le souvenir qui s'impose de lui-même au présent, comme si la réalité de l'événement était encore trop sensible pour qu'il ait droit au recul du temps qu'offrirait le récit au passé. C'est le problème de Nine, la petite victime de *Le Désir de Gobi* de Suzie Bastien, qui se fait prendre au piège du récit par le biais de la description. Après avoir déclaré qu'elle était incapable de parler de ce qu'elle appelle « le châtement », elle se dit prête à décrire la pièce où la séquestration a eu lieu. Elle commence donc par une description :

Il y a quatre murs, une porte à l'extérieur de laquelle on a cloué des planches. Il y a un lit d'enfant, une couverture grise. Le plancher est formé de vingt-six planches de bois verni, la planche numéro trois craque un peu, la planche numéro 21 craque beaucoup, le papier pour le caca est à côté de la porte.<sup>20</sup>

L'attention au détail témoigne déjà de la longueur du temps passé dans cette pièce, de l'effort requis pour garder le cerveau occupé. Mais la description glisse lentement vers le récit :

---

<sup>19</sup> Besnehard, *Mala Strana*, p. 22.

<sup>20</sup> Bastien, *Le Désir de Gobi*, p. 35.

Il y a un loquet à l'extérieur qui arrête le mouvement de la trappe. Je pense tout le temps à saisir les mains, à m'en emparer, supplier les mains de cesser tout ça, si les cris, si les larmes ne donnent rien, peut-être que tenir les mains, embrasser les mains amènera les mains à déclouer, enlever les planches.<sup>21</sup>

Le récit de Nine est alors interrompu par ses voix intérieures qui lui disent d'arrêter de parler, de faire attention. Mais le processus est entamé et la confession ne peut plus se résorber. Lorsqu'il reprend, lorsque Nine raconte enfin l'événement de sa libération, elle le fait également au présent, dans un présent qui tient, encore une fois, du « revivre » :

C'est lui! Il est là, devant moi! Il vient me libérer! C'est lui! C'est lui! C'est vrai, je ne rêve pas! Il va me prendre dans ses bras, c'est sûr. Après tout ce temps accroupie, j'arrive même plus à me lever. Il va me serrer dans ses bras, moi, sa petite fille. Il va tout m'expliquer. Je sais plus parler, alors je dis rien. Parle-moi! Parle-moi!<sup>22</sup>

Le présent du récit, qui devient d'abord futur dans la projection des intentions de l'autre, puis impératif dans la supplication, est ici à la limite du mimétique. La vivacité presque trop grande du souvenir s'unit avec la vision qu'elle provoque chez le personnage pour créer l'illusion d'une scène dans laquelle l'absent, interpellé directement par l'énonciateur, pourrait apparaître pour jouer son rôle. Mais il n'en sera rien, et le récit demeurera récit. Le présent employé dans la narration est donc à la fois celui du rapprochement et de l'éloignement : il éloigne l'événement parce qu'il substitue un récit à l'action, mais il le rapproche du lecteur/spectateur par le caractère immédiat qu'il lui confère.

On voit cependant que ce jeu temporel inclut déjà d'autres temps, puisque l'impératif et le futur viennent s'immiscer dans le récit au présent afin de jouer sur la perception et sur les attentes du spectateur. L'imbrication d'autres temporalités, sur

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 60.

laquelle nous reviendrons, vient donc ajouter au caractère vécu du récit en lui enlevant une linéarité trop directe : le personnage se perd dans des digressions, fabule, se reprend, interpelle. C'est donc dire que d'autres temps, outre le passé traditionnel et le présent d'acception générale, peuvent également servir le récit théâtral.

### **b. Le Récit à d'autres temps**

La valeur hypothétique du futur, tel qu'employé à la fin du récit de Nine, n'affecte aucunement le statut formel de récit du passage où il s'insère. Les oracles du théâtre classique, par exemple, dévoilaient à l'avance l'intrigue d'une pièce et le sort des personnages; cette annonce de l'intrigue, généralement imbriquée dans le récit d'un personnage s'interrogeant sur son destin, prenait souvent la forme d'une narration au futur. Ainsi, lorsque Camille, dans *Horace*, raconte son propre parcours à travers les événements qui opposent Albe et Rome, elle cite l'oracle qui lui a annoncé que « Albe et Rome demain prendront une autre face: / Tes vœux sont exaucés, elles auront la paix. / Et tu seras unie avec ton Curiace. / Sans qu'aucun mauvais sort t'en sépare jamais ». Corneille a donc isolé ce passage à l'intérieur même de la micro-séquence formée par le récit de Camille en le conjuguant au futur. Ce procédé est révélateur des paramètres du classicisme, car en faisant, au futur, l'annonce de ce qui se prépare, il fait entrer le lecteur dans le « secret des dieux » — confirmant au spectateur que la source mythologique sera respectée — sans pour autant renseigner véritablement le personnage sur le sens de cette annonce.

Les auteurs contemporains n'ont plus, évidemment, à répondre à des attentes aussi restrictives que celles des spectateurs de l'époque classique. Chez eux, souvent, l'emploi du futur répond davantage d'un choix esthétique ou d'une innovation structurelle qui vient à nouveau moduler l'émission du récit. Par ailleurs, ils explorent

aussi d'autres temps, plus inusités, et on trouve dans la dramaturgie contemporaine des récits au conditionnel, voire même à l'impératif, ce qui permet de dire que rien n'est à l'épreuve de l'expansion de la narration.

Le personnage de Lili, dans la version préliminaire de *Soirée bénéfique pour tous ceux qui ne seront pas là en l'an deux mille* de Michel Marc Bouchard, a tout de l'oracle. Ce personnage, muet pour les autres, s'exprime en versets dont le registre biblique rappelle d'emblée la nature religieuse, quoique païenne, des oracles classiques. Ces versets font le récit au futur des événements à venir dans les différentes scènes, et ce dès le début, puisque ce sont eux qui ouvrent la pièce, présentant situation et personnages, comme en témoigne ce passage :

Premier verset. Ce soir-là, il y aura une pluie d'étoiles filantes d'une beauté exceptionnelle. Mathilde, la mère, trônera sur la cage! Elle fera un vœu différent sur chaque étoile, tout en écoutant Flora [...] jouer du violoncelle... Bruno, le loup de paille, demandera au ciel d'apaiser son courroux.<sup>23</sup>

Elle poursuit son récit en mettant en place tous les joueurs de l'action, qui peut ensuite commencer. Si on place bout à bout les différents segments qui forment le niveau narration en réunissant les différents versets de Lili, on obtient le récit, métaphysique par moments et toujours au futur, de la pièce tout entière, y compris de sa conclusion :

Dernier verset. Le lendemain matin, on retrouvera une voiture abandonnée sur la route du nord. Autour de la voiture, quatre loups. Les quatre Mercier changés dans un dernier souffle de colère du ciel, en loups véritables. [...] Lili Mercier, 14 ans. Premier janvier 1990.<sup>24</sup>

La date confirme le côté prémonitoire du récit, qui le rapproche des oracles antiques et classiques. On ne peut cependant lui retirer le statut de récit : que les événements ne

---

<sup>23</sup> Michel Marc Bouchard, *Soirée bénéfique pour tous ceux qui ne seront pas là en l'an 2000*, version de travail, Bibliothèque de l'École nationale de théâtre du Canada, document FO DF B7522so, 1991, p. 4.

soient qu'annoncés ne change en rien le fait qu'ils sont narrés, successivement, et que, par surcroît, leur concrétisation rendra avérée chacune des instances de narration.

Il est cependant intéressant de noter que cette pièce, qui demeure inédite, n'a été représentée qu'une seule fois dans cette version. Les versions subséquentes ont vu l'élimination du personnage de Lili et de ses versets, comme si le récit-cadre au futur était une faiblesse de la pièce et non un de ses atouts. Rappelons ici, cependant, que Michel Marc Bouchard est un auteur qui contourne généralement la narration, ayant plutôt recours à la mise en abyme ou la mise en scène de la vengeance pour offrir des règlements de comptes. Pourtant, la tendance du récit-cadre est aujourd'hui bien établie, et le futur des versets de Lili ne faisait qu'enrichir ce procédé. Mais Bouchard a décidé de s'en défaire... pour le moment du moins, puisque la pièce attend toujours sa version finale.

Le futur, dans la dramaturgie contemporaine, peut également établir une entente tacite entre le lecteur/spectateur et l'auteur, comme elle le faisait à l'époque classique. En effet, les oracles anciens, s'ils surprenaient les personnages qui se mortifiaient souvent dans l'attente de leur déchiffrement, ne surprenaient en rien les lecteurs ou spectateurs qui, eux, connaissaient déjà le destin des personnages. Ainsi, lorsque Éric-Emmanuel Schmitt, dans *Le Visiteur*, donne à l'inconnu qui rend visite à Freud une grande clairvoyance, les propos de ce dernier ne surprennent que le docteur qui, au milieu du siècle, ne sait pas encore ce que le spectateur, à la fin du millénaire, vit déjà. Comme le dit l'inconnu, Dieu — ou est-ce lui-même qui parle — « répondrait sans doute ceci » à l'homme l'accusant des maux de la terre : « Si tu pouvais voir, comme moi, à l'avance, le ruban des années à venir, tu serais plus virulent encore, mais tu détournerais ton accusation vers le vrai responsable<sup>25</sup> ». L'Inconnu entame donc le

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>25</sup> Éric-Emmanuel Schmitt, *Le Visiteur*, Arles, Actes Sud, collection « Papiers », 1994, p. 45.

récit de la seconde moitié du vingtième siècle. s'adressant à Freud mais aussi à tous les hommes :

Ce siècle sera un des plus étranges que la terre ait portés. On l'appellera le siècle de l'homme. mais ce sera le siècle de toutes les pestes. Il y aura la peste rouge. du côté de l'Orient. et puis ici. en Occident. la peste brune [...]. Les autres. tes amis. tes disciples. tes sœurs. et tous les innocents. on va les tuer... [...] Et il y aura d'autres pestes. mais à l'origine de toutes ces pestes. le même virus. celui même qui t'empêche de croire en moi : l'orgueil! [...] Jamais cette folie ne vous prendra le front comme en ce siècle. Le maître de la nature : et vous souillerez la terre et noircirez les nuages! Le maître de la matière : et vous ferez trembler le monde! Le maître de la politique : et vous créerez le totalitarisme! Le maître de la vie : et vous choisirez vos enfants sur catalogue! [...] Au début. vous vous félicitez d'avoir tué Dieu. Car si plus rien n'est dû à Dieu. tout revient donc à l'homme. Jamais l'histoire n'aura vu des philosophes plus noirs et cependant plus heureux.

Mais. Freud. et cela. tu ne le vois pas encore. le monde entier sera privé de lumière. Quand un jeune homme. un soir de doute comme cet âge en connaît tant. demandera aux hommes mûrs autour de lui : « S'il vous plaît. quel est le sens de la vie? », personne ne pourra lui répondre.

Ce sera votre œuvre.

À toi et à d'autres.<sup>26</sup>

Le récit de l'Inconnu résume donc tout le vingtième siècle. en passant par la guerre. la pollution. les recherches sur la génétique. la peur de la maladie et de la vieillesse. le règne de l'argent. l'ère capitaliste. et. aussi. l'impasse philosophique des tentatives d'explication de tous ces bouleversements. Quelles que soient les motivations qui aient fait écrire ce texte à Schmitt. il est évident qu'il l'adresse. indirectement. à l'humanité capable de lire ce passage et de s'y reconnaître. car il est indéniable que si le tableau est noir. il est inspiré d'une réalité maintenant connue du public. Pour Freud. dans le microcosme de l'intrigue. il s'agit donc véritablement d'une prédiction. d'un récit hypothétique au futur; pour le lecteur. il s'agit d'un récit pur et simple. dont la conjugaison au futur n'est qu'un effet de style. Schmitt joue donc sur une

double perception — celle du personnage interlocuteur et celle du spectateur — afin de faire un récit qui, encore une fois, s'apparente aux oracles. Et comme à l'époque classique, ce récit flatte le spectateur puisqu'il lui permet de jauger ses propres connaissances contre l'ignorance d'un personnage: flatterie peu subtile, mais qui, étant donnée l'immense succès de la pièce, semble toujours aussi efficace...

Toutefois, le récit au futur n'a pas toujours à se porter garant des événements qu'il annonce. Une prédiction, même si elle se fait dans le cadre d'un récit, demeure une prédiction, et les faits peuvent la déjouer ou encore ne jamais confirmer les dires du personnage qui en fait la narration. L'exemple le plus fréquent de cette utilisation d'un récit au futur est celui de la malédiction ou du mauvais sort. Les pièces shakespeariennes sont remplies de ces situations où un personnage en maudit un autre, incluant parfois dans l'envolée la progéniture de l'être maudit et peut-être même les générations à suivre. Bien entendu, le caractère historique des pièces permettait à Shakespeare de s'inspirer de lignées véritablement malheureuses, ce qui conférait une véracité instantanée aux dires des personnages. Mais le récit au futur sous forme de malédiction, variation de la prédiction, peut lui aussi offrir un récit hypothétique, que les faits se confirment par la suite ou non.

Wajdi Mouawad se sert justement du récit au futur pour exorciser la colère d'Edwige envers une communauté et une famille trop prêtes à enterrer sa sœur disparue :

Dites-leur qu'ils seront maudits d'être venus en pleine nuit! Les enfants et les vieux et les malades... Ils seront maudits totalement, ils en crèveront! [...] Ce jour-là, je le jure, il y aura parmi vous un grand tumulte et sur toute la vallée on verra trembler les poissons du lac, et hurler les oiseaux du ciel, et les grands corbeaux iront contre la falaise s'y fracasser la cervelle. [...] Le brouillard, qui est la longue langue de la mort, est en train de vous avaler et demain, lorsque le jour se lèvera sur la plaine, la maison n'y sera plus, elle

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 45-46.

n`y sera plus. elle aura explosé avec tout ce qu`elle contient et vous. vous. vous serez emportés. emportés. emportés...<sup>27</sup>

La malédiction s`étend en fait sur plus d`une page. et si la fin de la pièce ne confirme pas le massacre animal. elle laisse sous-entendre que la maison disparaîtra en effet. mais à cause de l`incendie criminel qui la ravage: de plus. le père des deux filles est battu. presque à mort. Ainsi. si la prédiction ne se réalise pas tout à fait. elle demeure une annonce métaphorique de la fin de pièce.

Il faut dire qu`annoncer quelque chose qui ne se réalise pas du tout. au théâtre. c`est se jouer des conventions. En effet. en général. si les choses ne se déroulent pas exactement comme prévu. cela est dû à un manque de compréhension ou à un quiproquo et non pas à une prédiction erronée ou faite de mauvaise foi par un des personnages. Dans le théâtre contemporain. cette entente tacite n`existe plus. puisque tout est permis. et l`auteur peut promettre un événement sans jamais le livrer au spectateur. René-Daniel Dubois. l`enfant rebelle des lois théâtrales. joue sur les attentes des spectateurs dans *26bis. impasse du colonel Foisy* en prétendant leur annoncer l`intrigue à venir. Ainsi. dès la première page de la pièce. Madame annonce que « tout à l`heure. cette porte va s`ouvrir. mon amour va entrer. un pistolet à la main. le regard rougi de larmes. le nœud défait. Vous le voyez? Il est beau. grand et blond. bien sûr. Gustav! Il m`aime. [...]»<sup>28</sup> : à la page suivante. elle réitère sa prédiction :

Tout à l`heure. cette porte va s`ouvrir et mon amour. mon grand amour. toujours en smoking. va entrer. Il est gaucher. Il aura la main droite crispée. Vous savez pourquoi la main droite? Non. pas parce dans l`autre il tient un revolver!... Simplement parce que c`est la seule que vous voyez depuis la salle. Grands enfants! Vous croyez tout ce qu`on vous raconte...<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Wajdi Mouawad. *Les Mains d`Edwige au moment de la naissance*. Ottawa. Leméac Éditeur. 1999. p. 31-32.

<sup>28</sup> Dubois. *26bis. impasse du Colonel Foisy*. p. 7.

<sup>29</sup> *Ibid.*. p. 8.

Il faut dire qu'il y a de quoi croire Madame : à six reprises, elle fera allusion à cette scène à venir, parfois dans les détails minutieux d'un récit élaboré. Mais cette scène n'aura jamais lieu, et demeurera au stade de récit. Non seulement Dubois joue-t-il ici sur les conventions du théâtre, mais il se moque ouvertement des attentes du lecteur/spectateur, habitué, justement, à tenir pour vrai ce que disent les personnages, jusqu'à preuve du contraire; comme le dit Madame : « Je pourrais faire tout cela, sans que les objets y soient, de la même façon que je vous ai parlé de Gustav sans qu'il apparaisse devant vos yeux, et vous verriez tout cela! N'est-ce pas merveilleux! Vous êtes dotés d'imagination! Quel suprême ravissement!<sup>30</sup> ». Par le fait même, et par-delà l'ironie qui lui est propre, Dubois confirme la puissance du récit à faire exister les choses, les personnages et les événements sans pour autant leur donner d'existence scénique. Quelle meilleure façon d'établir ouvertement la suprématie de la parole?

Le futur n'est pourtant pas le seul temps qui permette de spéculer sur un événement, quitte à le raconter en détails sans qu'il soit jamais concrétisé sur scène. Le personnage de Horn, dans *Combat de nègre et de chiens* de Bernard-Marie Koltès, est, justement, un spéculateur, contractuel appelé d'Europe pour gérer des chantiers en Afrique. Mais ses spéculations s'étendent bien au-delà des demandes de son contrat. Il spéculé aussi sur un projet qui impliquerait l'humanité tout entière, et il fait le récit de cette vision, dans les différentes étapes de sa réalisation éventuelle, au conditionnel. La temporalité évoquée dans l'élaboration de sa vision l'amène donc en amont de la description : il s'agit du récit d'un rêve, d'une utopie et des procédés envisagés pour le concrétiser, du choix du lieu à l'exploitation des ressources de l'Afrique, en passant par les bénéfices pour l'humanité, alors que « Oui, la France serait belle, ouverte aux peuples du monde, tous les peuples mêlés déambulant dans les rues; et l'Afrique

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 63.

serait belle, vide, généreuse, sans souffrance, mamelle du monde!<sup>31</sup> ». D'un point de vue strictement formel, on pourrait soutenir qu'une spéculation est vraiment un cas limite de récit; mais après tout, si les visions et les rêves des dormeurs font depuis toujours l'étoffe de récits parfaitement acceptables, rien n'oblige à exclure ceux des personnages éveillés...

Bien entendu, c'est le temps de verbe qui serait surtout un point de litige; mais le conditionnel est un temps du récit depuis le traitement de Marguerite Duras dans, entre autres, *Savannah Bay*. Dans cette pièce, le conditionnel est employé afin de moduler l'énonciation d'un récit incessant, toujours recommencé sans jamais que la douleur ne soit exorcisée. C'est la Jeune Femme qui donne le ton en débutant la spéculation :

Il serait revenu par le chemin le long du fleuve, vers midi, quand la chaleur est la plus forte. Et il l'aurait vue dès l'embouchure du fleuve en découvrant la mer, à l'endroit blanc de la pierre, il aurait vu sur le blanc de la pierre cette petite forme cernée de noir que recouvrait régulièrement le mouvement de la houle.<sup>32</sup>

Le récit au conditionnel et à deux voix se poursuit alors sur quatre pages, qui contiennent également le dialogue des héros du récit, imaginé par les deux narratrices et « rapporté » au style direct. Pourtant, tout, dans ce récit, ainsi que dans les autres instances où les deux femmes tentent de reconstituer les événements, tient de la spéculation, puisqu'elles ne font qu'imaginer ce qui a pu se passer entre les deux amants, des années plus tôt. Jean-Pierre Sarrazac confirme le statut de récit du dialogue au conditionnel :

Sur ce théâtre des possibles le dialogue dramatique ne saurait s'instaurer ni au présent ni au passé de l'indicatif. Inventorier des hypothèses de vie, greffer

---

<sup>31</sup> Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens suivi des Carnets*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989, p. 36.

<sup>32</sup> Marguerite Duras, *Savannah Bay*, nouvelle édition augmentée, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 44.

sur le tronc mort de l'existence réelle une arborescence de bifurcations, c'est se vouer à tous les temps du conditionnel. Sur le mode *conditionnel*, Madeleine et la jeune femme de *Savannah Bay* ne cessent de jour en jour de se raconter — et de s'inventer — l'histoire d'amour d'une femme qui, peut-être, aurait été la fille de l'une et la mère de l'autre [...].<sup>33</sup>

Par conséquent, le conditionnel, s'il n'est pas le temps exclusif de leurs spéculations, est le plus significatif, puisqu'il reflète la nature véritable des événements racontés, alliant récit et invention.

Lorsque Jean-François Caron adopte le conditionnel dans *Saganash*, c'est pour le placer dans la bouche d'un détective privé qui fait enquête sur la femme près de laquelle le frère recherché se trouverait peut-être. Pour montrer que Virginie n'est pas encore certaine de ce qu'elle avance et qu'elle ne fait que regrouper les informations glanées grâce à son réseau d'informateurs, Caron la fait parler au conditionnel : « S'appellerait Sullivan Roche. Pour la géographie, encore flou. Serait née à Limoges. Serait domiciliée entre le Finistère, le Calvados, les Ardennes, la Haute-Savoie, la Vaucluse, les Pyrénées, la Gironde et la Vendée. Ou comment être précis sans l'être<sup>34</sup> ». Ce dernier commentaire du personnage, en plus de son allusion loufoque à l'emplacement exact de Sullivan, confirme qu'elle n'en est qu'à l'étape de la spéculation. Cela n'empêche pas Caron de reconstituer, sur près d'une page, le parcours de Sullivan en un récit. Mais comme Caron a établi précédemment que Virginie n'est pas complètement convaincue d'être bien renseignée, il lui fait faire tout ce récit au conditionnel.

Les spéculations de Virginie seront plus ou moins confirmées par Sullivan elle-même, qui fera à son tour le récit de son parcours. Mais Caron se permet alors une

<sup>33</sup> Sarrazac, *Théâtres intimes*, p. 155.

<sup>34</sup> Jean-François Caron, *Saganash*, Montréal/Arles, Actes Sud/Leméac, collection « Papiers », 1995, p. 38.

nouvelle entorse formelle, et Sullivan, contre toute convention et contre toute attente, fera son récit à l'impératif :

Naissez dans une rue en pente, nommée Monte-à-Regrets. [...] Traversez cette rue. [...] Passez vite sur l'enfance, morte et enterrée à l'heure qu'il est. [...] Fermez les yeux. Pointez du doigt une université. Pointez à nouveau pour choisir votre programme. [...] Achetez votre premier billet d'avion. [...] Vieillissez de trente ans d'un seul coup (vous qui avez oublié de le faire dans les trente dernières années) et c'est lessivée comme une serpillère que vous vous voyez rebondir dans de méditatives extases himalayennes, à réciter Baudelaire.<sup>35</sup>

Caron réussit par ailleurs le tour de force de faire durer ce mode d'expression sur près de trois pages, alors que Sullivan, s'adressant à cet interlocuteur imaginaire — qui est aussi le Garou de la fin du récit et aussi un peu elle-même — retrace minutieusement, en une quasi-adresse au spectateur, chacune des étapes de sa vie. Le récit est donc complet, détaillé: qui plus est, il est traditionnel dans son contenu, puisqu'il s'agit bel et bien de la « narration d'un événement survenu hors-scène », cet événement englobant ici une vie entière. Il n'y a que ce temps, l'impératif, qui vient bouleverser l'attente du spectateur, le déranger dans sa passivité en dérogeant à la pratique traditionnelle. L'impératif a donc ici l'effet opposé de l'utilisation conventionnelle du futur, qui venait informer et donc rassurer le spectateur. L'impératif le force au contraire à adopter le point de vue d'un personnage, le poussant à se substituer à lui sans qu'il sache où il sera mené. La temporalité du récit peut donc être bien plus qu'un effet de style, comme elle l'était chez Schmitt. Elle permet de nuancer la position du spectateur ou, comme le fait si bien Dubois, de bouleverser ses attentes. La temporalité permet alors au récit de remettre en question la convention théâtrale, alors que disparaissent à la fois le dialogue et les interlocuteurs scéniques, mais que

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 78-80.

s'instaure une sorte de jeu implicite avec le spectateur. ce qui n'est pas à dédaigner dans une dramaturgie où règne la parole.

### **c. Le Jeu sur les temporalités verbales**

L'exploration de différents temps dans la construction des récits inclut leurs modalités d'imbrication. En effet, on remarque dans le théâtre contemporain de nombreux récits qui débute à un temps, glissent vers un autre, puis un troisième, ou encore reviennent au premier temps sans que le contenu du récit nécessite ou justifie de tels glissements. Certains auteurs ont donc choisi d'afficher la conjugaison en tant que pure modalité de l'énonciation. Car là où les lois de l'esthétique dictaient l'emploi de temps précis pour la narration de tel ou tel type d'événement — récit, oracles, hypothèses, etc. —, les pièces contemporaines contiennent parfois une imbrication serrée de plusieurs temps dans l'évocation d'un même événement.

Les récits construits sur un jeu des temporalités verbales peuvent souvent paraître plus complexes qu'ils ne le sont réellement, et ce même si la variation des temps est utilisée pour dérouter le lecteur/spectateur. En effet, en faisant se déplacer la parole du personnage d'un temps à un autre, l'auteur brise la linéarité du texte, créant une sorte de va-et-vient textuel qui force le lecteur/spectateur à reconstituer pour lui-même la chronologie du récit, puisque le personnage n'est plus porteur d'un fil conducteur clair: lorsque la pièce est constituée d'un seul monologue, le va-et-vient d'un temps à l'autre peut se faire à un rythme effréné. La temporalité plurielle peut aussi rehausser les enjeux d'un récit en dévoilant, subtilement, les relations de pouvoir entre les personnages.

Le recours, dans un même récit, à une temporalité plurielle a ceci de particulier qu'elle rapproche la parole théâtrale de la parole quotidienne. Dans « *Art* » de Yasmina

Reza, le personnage d'Yvan entre en trombe chez son ami Serge. La didascalie précise d'ailleurs qu'il « pénètre en parlant dans la pièce<sup>36</sup> ». Yvan s'est trouvé confronté au protocole délicat des invitations à son mariage, et Reza illustre son désarroi par une parole où un mot n'attend pas l'autre : « Alors dramatique, problème insoluble, les deux belles-mères veulent figurer sur le carton d'invitation<sup>37</sup> ». La discussion qu'il a eue avec les femmes concernées, dont sa fiancée, est racontée dans un registre tout à fait vaudevillesque, dont l'aspect loufoque est rehaussé par l'urgence dans laquelle Reza place le personnage, qui raconte la situation tout d'un trait, en une seule phrase de plus de trois pages. La phrase, et le récit qu'elle est sur le point de former, débute au présent : « Catherine adore sa belle-mère qui l'a quasiment élevée, elle la veut sur le carton, elle la veut [...]<sup>38</sup> ». Yvan passe ensuite au passé pour raconter le moment clef du litige — « j'ai suggéré qu'aucun parent y soit » — pour revenir au présent afin de justifier cette suggestion : « après tout nous n'avons plus vingt ans, nous pouvons présenter notre union et inviter les gens nous-mêmes ». Mais immédiatement après, sans autre transition qu'une simple virgule, le passé revient avec la réaction de Catherine : « Catherine a hurlé, arguant que c'était une gifle pour ses parents qui payaient ». Suit un verbe ambigu : « Je finis par me laisser convaincre »; Reza laisse ici planer le doute sur l'appartenance de la conjugaison du verbe « finir » à l'une ou l'autre des temporalités du récit; puis, le glissement vers le présent se confirme : « j'accepte donc que ma belle-mère que je hais, qui est une salope, figure sur le carton<sup>39</sup> ». Mais le litige est loin d'être terminé, et l'aspect « parlé » du récit s'accroît encore davantage lorsque Yvan se met à citer les autres dans son propre

---

<sup>36</sup> Reza. « *Art* », p. 240.

<sup>37</sup> *Loc. cit.*

<sup>38</sup> *Loc. cit.*

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 241.

récit, insérant leurs propos tout en continuant à raconter sa propre position dans ce capharnaüm verbal :

[...] je téléphone à ma mère pour la prévenir. je lui dis maman, j'ai tout fait pour éviter ça mais nous ne pouvons pas faire autrement, Yvonne doit figurer sur le carton, elle me répond si Yvonne figure sur le carton. je ne veux pas y être. je lui dis maman, je t'en supplie n'envenime pas les choses. elle me dit comment oses-tu me proposer que mon nom flotte, solitaire sur le papier, comme celui d'une femme abandonnée, au-dessous de celui d'Yvonne solidement amarrée au patronyme de ton père. je lui dis maman, des amis m'attendent, je vais raccrocher, nous parlerons de tout ça demain à tête reposée [...] <sup>40</sup>

Mais la proposition d'Yvan, citée au futur, n'arrange rien, et le récit se poursuit au même rythme effréné sur deux pages entières. Ainsi, ce qui a débuté comme un « récit d'événement survenu hors-scène », dans le passé traditionnel, s'est mué en un récit au présent d'événements embrouillés fait de citations conjuguées à leur temps respectif. Le procédé est à la fois ludique, puisqu'il joue sur l'essoufflement du pauvre Yvan qui cherche à raconter le plus fidèlement possible les éléments de la conversation, et adroit, puisqu'il entraîne le lecteur/spectateur dans cet essoufflement, alors que celui-ci tente de se retrouver dans le « qui-a-dit-quoi » du récit.

Il faut dire que l'effet, ici, doit beaucoup au fait qu'il s'agit d'un morceau isolé, unique en son genre dans la pièce. Par contre, certains auteurs utilisent le jeu sur les temporalités verbales dans l'ensemble d'une pièce; et lorsque celle-ci est en fait un long monologue, cela peut créer des ambiguïtés parfois difficiles à démêler. Michel Azama joue beaucoup sur ces ambiguïtés dans *Le Sas*. Une prisonnière sur le point d'être libérée a une nuit entière pour passer en revue ses différents souvenirs, et ceux-ci se bousculent, entremêlés, à différents temps et dans un ordre apparemment tout à fait aléatoire. En fait, Azama procède par association et, sans adhérer au rythme

---

<sup>40</sup> *Loc. cit.*

décousu des monologues intérieurs, suit le fil des pensées de la prisonnière, laissant les souvenirs s'enchaîner sans suite les uns aux autres. Parfois, pourtant, la suite est logique, et sa construction apparaît au lecteur comme une simple association d'idées, un souvenir en amenant un autre, et ainsi de suite. C'est le cas du récit de la journée où la prisonnière désignée comme « La Partante » a été emmenée au pénitencier :

À la gare, ils détournent la tête les gens. Une femme entre deux flics avec des menottes, ça leur fait tout bizarre. Un jeune homme brun me sourit. Je me mords la bouche.

Allez. Ouvre les yeux. Serre les fesses. Tiens-toi droite. Regarde. Je regarde comme on mange. [...] Enregistre. Planque des paysages dans ta tête. Demain tu les mettras à la place des murs. Tu les regarderas tous les jours pendant vingt ans. [...] Je voudrais être ce tas de ferraille qui rouille là, oublié dans un coin.

[...] Je regarde. Je regarde. Je regarde. [...]

Là-bas, je ne verrai que que la couleur des uniformes et les murs blancs comme en clinique. Un potager bien serré dans ses murs. Le mot mur...

Un relais routier rouge dans les champs jaunes.

J'avais mangé avec toi souvent dans les routiers, dans celui-là peut-être.<sup>41</sup>

Le va-et-vient entre les temps et le jeu des pronoms tisse ici une texture complexe, mais qu'on peut démêler en isolant les différentes instances d'utilisation des éléments linguistiques. D'abord, le souvenir est au présent, procédé qui, rappelons-le, rapproche l'événement narré de son énonciation. Puis, un impératif fait pénétrer le lecteur dans la tête du personnage au moment où il est emmené. Le lecteur l'entend alors comme la prisonnière entendait la voix dans sa propre tête; l'impératif procède donc également d'un clivage du personnage, qui se voit à la fois comme donnant des ordres — c'est bien elle-même qui « se parle » —, mais aussi comme recevant ces ordres et y obéissant : « Je regarde », se répond-elle. Un futur vient alors s'infiltrer, expliquant la raison de l'exercice. Puis, vient le conditionnel qui fait

<sup>41</sup> Michel Azama, *Le Sas*, dans *Le Sas, Bled [et] Vie et Mort de Pier Paolo Pasolini*, p. 11.

intervenir la facette du personnage qui a de la difficulté à absorber les paysages, qui souhaite se fondre en eux; mais elle se rappelle à l'ordre et recommence à enregistrer les images qui lui serviront plus tard de souvenirs, d'où la répétition, au présent, des « je regarde ». On assiste ensuite à un retour du futur mais ce futur est un pur effet stylistique, puisque la prisonnière, au moment d'être emmenée, ne savait pas qu'il y aurait en prison des « murs blancs comme en clinique » et un potager. Ces détails sont en fait nés de son expérience passée dans le pénitencier: le futur est donc teinté par un passé plus récent que celui du souvenir raconté. Enfin, un passé plus lointain encore refait surface, alors que le souvenir des jours heureux prend sa place dans le récit : « J'avais mangé avec toi ». Outre l'ajout d'une temporalité verbale — le passé qui apparaît ici pour la première fois dans le passage cité —, cette phrase reprend l'emploi du pronom « tu » pour désigner non plus une voix dans la tête du personnage, mais bien un interlocuteur externe, absent de surcroît, et anonyme. Par conséquent, si le lecteur peut parvenir à débrouiller les différentes pistes qui constituent le récit, il n'est pas évident pour un spectateur, confronté à une seule énonciation et sans possibilité de relecture, de s'ajuster immédiatement aux différentes modalités. Il paraît évident qu'Azama joue dès lors sur la perception du spectateur en construisant délicatement une structure narrative à la limite du compréhensible.

Daniel Besnehard joue également sur la perception du spectateur dans la pièce *Arromanches — Une Mort simple*. Les longs récits monologués de Marie sont presque toujours au présent, et ce, dès le début de la pièce :

Aucun nuage, aucune brume, le ciel est sans perturbation. D'un bleu dur dans l'été. De la nuit, je suis sortie. Abandonnée au jour, je marche dans le matin. Je marche. Plus de questions. [...] Hôtel du Beau Rivage, Arromanches, j'habite là depuis une semaine.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Daniel Besnehard, *Arromanches — Une Mort simple*, dans *Mala Strana — Un Exil discret, Neige et Sables — Passages [et] Arromanches — Une Mort simple*, p.73.

Le présent est évidemment utilisé ici pour rapprocher les événements de leur narration, puisque Marie, assise au chevet de sa mère mourante, ne se déplace nullement: son « je marche » a donc le même statut que le « j'habite » qui suit, révélant une habitude et un état d'âme plutôt qu'une action concrète représentée sur scène. Le rapprochement se fait plus précis encore lorsque Marie, au fil de son récit, raconte des anecdotes précises du passé en les conjuguant au présent. Par exemple, elle débute le récit d'une anecdote par les mots : « J'ai vingt ans. Au bourg, on dit qu'Albert Touflet est devenu fort fier. Sa fille Marie vient d'être élue Duchesse de Normandie<sup>43</sup> ». Le présent cède alors la place au passé, employé ici pour présenter les circonstances précises qui entouraient l'événement : « Le président du Comité des fêtes l'a poussé [sic] à se présenter. On promettait à la lauréate un voyage au Canada pour l'exposition de Montréal. Je rêvais de voyager<sup>44</sup> ». Mais le présent revient rapidement pour témoigner de la clarté du souvenir, et le passé ne refera surface que lorsque Marie corrige Louise qui, apparaissant dans son récit, se met à jouer son propre rôle. Marie, avant de reprendre son rôle de narratrice, réitère sa version des faits en s'adressant directement à sa mère : « Papa restait dans la voiture, je te l'ai déjà dit<sup>45</sup> »... puis retourne à son présent de prédilection.

Un seul des souvenirs de Marie sera raconté entièrement au passé, et c'est celui qui concerne son premier amour pour un Tchèque rencontré à la faculté où elle a étudié. Ce récit couvre à lui seul plus d'une page et, pour la première fois, le passé demeure soutenu pendant tout le passage. L'explication de l'emploi du passé se trouve en fait quelques pages plus loin, alors que Marie est confrontée à tout le poids de nostalgie que ce souvenir évoque pour elle : « Mirek, j'ai envie de t'écrire, de dire

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>44</sup> *Loc. cit.*

<sup>45</sup> *Loc. cit.*

combien je regrette. Pourquoi ai-je voulu cette séparation?<sup>46</sup> ». La seule anecdote concernant Mirek qui est écrite au présent est celle de leur première expérience sexuelle, que Marie relate comme une expérience somme toute déplaisante pour elle et qu'elle décrit non pas à partir de ses émotions mais à partir de ses sensations physiques : « Je suis tendue. Il me pénètre. Il prend son plaisir et puis s'endort<sup>47</sup> ». Pour Marie, il semble bien que la relation physique ait brisé le charme de la relation affective avec Mirek: l'été romantique à la ferme est donc raconté au passé, et le reste, comme tous les autres souvenirs pénibles, se raconte au présent.

Du souvenir récent d'Yvan aux récits de vie de Marie et de la Partante, les pièces citées utilisent toutes la variation des temporalités verbales pour jouer sur le rapprochement et l'éloignement, ainsi que, par moments, pour créer une certaine confusion chez le lecteur/spectateur.

Les jeux sur la temporalité verbale de Bernard-Marie Koltès, dans la pièce *Dans la solitude des champs de coton* sont d'un tout autre ordre. Cette pièce est, en elle-même et dans son entier, le récit d'une rencontre, et ce récit est à la fois simultané, puisqu'il accompagne une action, aussi minimale soit-elle, et hyperbolique, en ce sens où il dépasse de beaucoup l'action qu'il raconte. Afin de créer le flottement temporel qui donne l'impression que la pièce se déroule au ralenti, Koltès a recours à plusieurs temps verbaux, qui contribuent tous à l'étirement de la parole et à l'illusion d'une action qui, en fait, est réduite à l'énonciation du récit. L'exposition de la pièce est faite par le Dealer qui, s'adressant au Client, lui dit, au présent : « Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas.

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>47</sup> *Loc. cit.*

et cette chose, moi, je peux vous la fournir<sup>48</sup> ». À la page 12, le Dealer transforme la situation de base en requête, inversant en quelque sorte les rôles dictés par le *deal* :

[...] dites-moi la chose que vous désirez et que je peux vous fournir, et je vous la fournirai doucement, presque respectueusement, peut-être avec affection; puis, après avoir comblé les creux et aplani les monts qui sont en nous, nous nous éloignerons l'un de l'autre, en équilibre sur le mince et plat fil de notre latitude [...].

On remarquera que ce passage, après l'impératif qui transmet la demande, est au futur, puisqu'il est en fait l'annonce de l'intrigue telle qu'elle devrait se dérouler. Ainsi, Koltès confirme l'attente du spectateur, devant qui un *deal* qui se préparait est maintenant annoncé en toutes lettres. Mais très vite, les comportements des personnages s'éloignent de l'intrigue annoncée, alors que Koltès fait basculer l'intrigue hors des conventions du *deal*. À la page 17, le Dealer devient en quelque sorte le porte-parole de l'attente du lecteur/spectateur, celui qui révise les faits et gestes de chacun afin de prouver que ce qui se déroule constitue un écart par rapport à ce qui était annoncé, et qui tente de rappeler l'interlocuteur à son rôle :

Car, quoi que vous disiez, la ligne sur laquelle vous marchiez, de droite peut-être qu'elle était, est devenue tordue lorsque vous m'avez aperçu, et j'ai saisi le moment précis où vous m'avez aperçu par le moment précis où votre chemin devint courbe, et non pas courbe pour vous éloigner de moi, mais courbe pour venir à moi, sinon nous ne nous serions jamais rencontrés, mais vous vous seriez éloigné de moi davantage, car vous marchiez à la vitesse de celui qui se déplace d'un point à un autre [...]<sup>49</sup>

Ce passage est constitué de l'évocation en « reprise » des moments qui viennent à peine de se dérouler et d'un rappel des rôles établis par la situation initiale, ainsi que par l'annonce qui en confirmait les enjeux; révision et rappel, donc, qui se conjuguent au passé. Qui plus est, Koltès a recours au passé simple, ce qui rehausse la texture

---

<sup>48</sup> Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 9.

extrêmement littéraire du texte. Plus loin, le Client, qui tente toujours de réfuter la situation de base, propose un autre scénario :

Si c'était par inertie que je m'étais approché de vous? porté vers le bas non par volonté propre mais par cette attirance qu'éprouvent les princes qui vont s'encanailler dans les auberges [...] je serais venu à vous, mesurant tranquillement la mollesse du rythme de mon sang dans mes veines [...] ç'aurait été comme le sillon d'un champ trop longtemps stérile par abandon [...] de loin j'aurais cru que vous vous approchiez de moi, de loin j'aurais eu l'impression que vous me regardiez: alors je me serais approché de vous, je vous aurais regardé. j'aurais été près de vous [...] <sup>50</sup>

Mais si le Client propose un autre scénario, il ne s'agit que d'une spéculation. Le Client fait allusion à des possibilités sans pour autant confirmer de façon claire la portée de son rôle dans le *deal*. Le mode qui s'impose est alors celui du conditionnel, qui lance une hypothèse sans pour autant lui donner de véritables assises. Koltès joue donc sur l'opposition de deux versions des faits, mais sans offrir au Client la même force verbale qu'au Dealer, comme s'il voulait laisser entrevoir, d'ores et déjà, lequel des deux partis allait l'emporter. Ainsi, alors que le second s'exprime dans des temps qui témoignent de faits déjà accomplis ou qui appellent l'accomplissement des faits narrés, le premier laisse planer un doute sur sa narration.

Mais comme le résume plus loin le Dealer, la situation, si elle change, n'est pas réglée pour autant : « Il y a cette veste que vous n'avez pas prise quand je vous l'ai tendue, et maintenant, il va bien falloir que vous vous baissiez pour la ramasser<sup>51</sup> ». On note que cette simple phrase chevauche quatre temps et résume à elle seule toute l'intrigue. D'abord, il y a l'énonciation de la situation telle qu'elle est vraiment puisque le *deal* a mal tourné : c'est le présent, donc « il y a cette veste »; ensuite, il y a le facteur qui a déclenché le revirement de situation, et ce facteur est maintenant

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 42-43.

passé : « que vous n'avez pas prise quand je vous l'ai tendue »: le « maintenant » qui suit vient confirmer qu'il s'agit bien là de la source du conflit et que celui-ci doit être résolu; ensuite, c'est la prise de position par le futur, dans lequel le Dealer affirme sa position de meneur : « il va falloir », c'est la promesse des choses à venir, mais c'est aussi presque un ordre. Enfin, vient le subjonctif qui place le « vous » dans une proposition subordonnée, le soumettant donc grammaticalement à l'ordre qui précède. Le Dealer, par cette simple phrase, établit sa puissance langagière... tout en annonçant que lui-même, évidemment, ne se baissera jamais devant l'autre.

Koltès réussit dans cette pièce un double tour de force. D'abord, il parvient à étendre sur 52 pages le récit d'une action qui ne dure que quelques secondes. Mais surtout, il parvient à faire croire au lecteur que celui-ci lit un contenu complexe, varié et changeant, alors qu'en fait le contenu ne varie jamais véritablement. Le Dealer et le Client racontent toujours la même chose, le même moment, avec quelques digressions, mais essentiellement en ne faisant que moduler les mêmes propos, variant le style au détriment du contenu. Ainsi, non seulement ne se passe-t-il rien dans cette pièce, mais il ne se raconte pas grand-chose, au plus quelques gestes, disséqués et révisés *ad nauseam* par deux narrateurs. Pourtant, il s'agit bel et bien d'un récit, puisqu'il s'agit de la narration d'un événement. On comprend alors pourquoi Koltès, pour cette pièce encore plus que pour toute autre, soit devenu une référence qui continue d'intriguer et, avouons-le, de dérouter les critiques. Reposant sur sa seule beauté stylistique, alliant deux personnages dont on ne sait rien dans une pièce où il ne se passe rien, mais où tout est narré à l'infini. *Dans la solitude des champs de coton* est le renoncement définitif à tous les préceptes aristotéliens.... et peut-être, la clé d'un succès qui, il y a quelques années à peine, lui faisait remplir des salles tant à Paris qu'à New York.

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 57.

On trouve également des exemples québécois de jeux sur les temporalités verbales. Dans *Celle-là*, de Daniel Danis, le récit est souvent au passé, mais parfois au présent. Un récit peut aussi débiter à l'imparfait : « La neige du soir me faisait avancer. Je courais dans l'hiver qui était en neige tout autour », pour ensuite se rapprocher au passé composé — « Mon corps est entré dans l'hôpital » — et enfin, sans plus de transition, se poursuivre au présent de l'indicatif : « Je crie, je crie : " Maman, Maman " »<sup>52</sup>. Le mouvement suivant serait sans doute de poursuivre la scène dans la *mimesis*; mais cette tentation ne sera explorée que dans les pièces suivantes. Dans *Celle-là*, le récit est le seul mode d'expression, et le type de jeu temporel mentionné plus haut permet de lui imprimer quelques variations.

Il faut dire que les structures entièrement axées sur le récit, comme le sont la plupart des pièces de Danis, plusieurs pièces de Dubois ou la structure ouvertement romanesque d'*Alphonse* de Wajdi Mouawad sont toutes des prétextes à l'exploration de la temporalité plurielle. Les longues lamentations des pièces de Tremblay, d'ailleurs, jouent presque toutes sur une temporalité multiple qui allège la narration. Mais Koltès se démarque ici avec tellement de force qu'il faut se ranger du côté de Robert Lévesque lorsqu'il affirme qu'« il faudra considérer que le théâtre de Koltès est autant à nous que celui de Tremblay... »<sup>53</sup>. En effet, ce n'est pas l'origine culturelle de Koltès qui en fait un modèle, d'autant plus que celui-ci se défendait farouchement d'appartenir à une culture franco-centrique. C'est son talent qui le hisse à la tête des dramaturges de la parole, un talent secondé d'une plume extrêmement éloquente.

Cela dit, il n'est pas certain, étant donné le succès retentissant de ses œuvres en France, que Daniel Danis n'ait pas, à son tour, exercé une forte influence sur les jeunes auteurs de l'Hexagone. Ce sont des auteurs de cette qualité qui font avancer l'histoire

---

<sup>52</sup> Danis, *Celle-là*, p. 34.

<sup>53</sup> Lévesque, *op. cit.*, p. 30.

du théâtre; et s'ils le font aujourd'hui par le récit, c'est qu'il s'agit du procédé le plus emblématique de la redéfinition des modes d'énonciation au théâtre. Il faut dire que la dramaturgie contemporaine subit de nombreuses influences et que la contamination des genres ne se limite pas à la structure ou au registre quotidien. bien au contraire: en fait, si la contamination est un apport majeur à la dramaturgie, c'est peut-être, justement, parce qu'elle permet aux auteurs d'élargir la définition de la parole « théâtrale ».

## **2. Redéfinition d'une parole « théâtrale »**

En cette période que d'aucuns choisissent de nommer « postmoderne », la contamination n'est certes pas exclusive au théâtre : entre genres littéraires, les emprunts de procédés se font de plus en plus fréquents, sans que les auteurs se sentent obligés de fournir de justification ou d'explication quant à la nature hybride de leurs écrits. Coïncidence moins étrange qu'il n'y paraît de prime abord : alors que le récit envahit l'écriture théâtrale, les textes romanesques tendent à leur tour vers une écriture dépouillée, elliptique, voire presque mimétique.

### **a. Contamination du roman**

Comme le résume Louise Vigeant,

on décèle en effet, dans l'écriture romanesque actuelle, certaines traces de théâtralité : le regard extérieur, par exemple, qui adopte le point de vue d'un spectateur [...], un découpage en courts tableaux, presque des scènes, qui semble déjà appeler une adaptation cinématographique ou théâtrale [...], l'effacement de l'explicatif au bénéfice du descriptif ou la présence de personnages presque réduits au statut de rôles. À l'inverse, n'assiste-t-on pas à une certaine « romanisation » du théâtre quand, par exemple, le texte didascalique diminue, parfois au point de disparaître [...], quand sont insérés

des passages oniriques ou des digressions surréalistes [...], quand s'amenuise le rôle du dialogue au profit du monologue [...]?<sup>1</sup>

Si le point de vue de Louise Vigeant est juste quant à l'ampleur de la contamination des genres, son analyse du texte didascalique nous paraît fautive en ce sens où c'est moins sa disparition qui s'apparente au romanesque — puisque, après tout, les expansions didascaliques sont une invention récente dans l'histoire du théâtre — que sa propension à mettre en place une narration impossible à représenter, et donc destinée au seul lecteur. Il en va de même pour les passages narratifs que les dramaturges contemporains insèrent dans leurs pièces tout en spécifiant qu'il s'agit de textes dirigés vers le seul lecteur, et donc sans rôle scénique aucun. Par-delà ces contaminations, les auteurs français ont également repris un procédé romanesque datant, dans sa forme moderne, du tournant du siècle, et qui est venu envahir les scènes de l'Hexagone : le monologue intérieur, là où la parole devient véritablement torrent, et où le récit se construit par associations d'idées, loin de la structure hautement rigoureuse de sa définition classique.

La narration de type romanesque peut parfois sembler ne pas appartenir du tout à l'ensemble de la pièce. Par exemple, le tableau II de *Dernières Nouvelles de la peste* de Bernard Chartreux s'ouvre sur un texte qui n'a aucune teneur didascalique, mais qui n'est pas non plus attribué à un personnage. Voici donc le début de ce tableau :

L'enfant court le long de la Tamise. Ses joues sont rouges et ses vêtements couverts de givre. Sa mère dit :  
 — Je m'inquiète à cause de toi. Je n'aime pas te voir jouer au bord de l'eau.  
 L'enfant dit :  
 — Ne crains rien. La rivière est gelée. Je veux passer sur l'autre rive.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Louise Vigeant, « Le Théâtre avec ou sans drame », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 53, décembre 1989, p. 28.

<sup>2</sup> Chartreux, *Dernières Nouvelles de la peste*, p. 16.

Ce texte n'a donc en apparence rien de théâtral. et. il faut l'avouer. les définitions traditionnelles des genres lui accorderaient une place plus évidente dans un roman. notamment à cause des notations typographiques du dialogue. Qui est donc le narrateur de ce tableau. unique en son genre dans la pièce? Encore une fois. quelle concrétisation scénique doit-on lui donner? Est-elle laissée à la discrétion du metteur en scène. qui pourrait même décider tout simplement de couper ce passage lors de la représentation? Chartreux maintient obstinément l'ambiguïté.

Michel Azama utilise un registre narratif semblable dans *Bled*. mais tout en prenant soin de souligner le caractère théâtral du texte comme de son narrateur. Dans cette pièce. le narrateur d'un récit dont les différents épisodes ouvrent chacun des tableaux est un vieil homme auquel les tirades sont clairement attribuées. Ce récit de vie d'un jeune homme est présenté comme un texte narratif continu que viennent interrompre les scènes entre Mohammed et sa mère: le récit reprend ensuite comme si rien ne s'était passé. Ce narrateur est en outre omniscient. comme en témoignent des phrases telles « Il avait bien compris que l'oncle avait dû boire et que c'était le bon moment<sup>3</sup> » ou « En quoi les dirhams ne peuvent-ils se convertir. se disait Ibrahim tout enfant. Et il en conclut que l'usine est bonne. qui convertit le travail en dirhams. qui se convertissent en tout ce qu'on désire<sup>4</sup> ». Le poids textuel de ce récit. dont la narration est divisée en treize passages variant d'un paragraphe à près de trois pages. est nettement plus lourd que celui des scènes jouées: et si le récit n'entretient aucun lien direct avec ces scènes. les supprimer défigurerait la pièce entière. en la privant de son niveau le plus important.

Ici. donc. le texte à caractère romanesque est tout à fait intégré dans la texture de la pièce. et son énonciation sur scène obligée. À l'opposé. certaines pièces de Bernard-

---

<sup>3</sup> Michel Azama, *Bled*. dans *Le Sas. Bled [et] Vie et Mort de Pier Paolo Pasolini*. p. 35.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 38.

Marie Koltès contiennent des textes réservés uniquement à la lecture, comme c'est le cas dans *Quai ouest* ou encore *Combat de nègre et de chiens*, où des *Carnets* viennent s'ajouter en annexe au corps de la pièce et présentent les motivations intérieures ainsi que des informations supplémentaires sur les personnages. Les textes de ces *Carnets* se divisent en trois types : d'abord, les épisodes, généralement annoncés par leur titre, comme « Comment Alboury affronta le premier chien » ou « Léone voit quelqu'un sous la bougainvillée »; ensuite, les textes qui s'offrent comme des réflexions signées par les différents personnages : « Cal, songeries d'un ingénieur insomniaque » ou « À propos des Africains, par Horn »; et enfin, des tirades qui ressemblent à des monologues, puisqu'elles sont annoncées selon le mode traditionnel d'attribution au théâtre, le nom de l'émetteur étant suivi des paroles devant être prononcées.

Mais les textes narratifs des *Carnets*, incluant le long récit d'Alboury, ne sont pas destinés à être prononcés; pourtant, il sont écrits à la première personne du singulier et relèvent du registre langagier qui caractérise chacun des personnages. Ici, à l'opposé de la romanisation du théâtre effectuée par Azama dans *Bled*, Koltès théâtralise la partie de son œuvre destinée à la lecture. Par ailleurs, on retrouve chez Koltès des didascalies impossibles à concrétiser sur scène et qui ne font qu'établir l'atmosphère générale de la pièce. Dans *Combat de nègre et de chiens*, ce sont des indications telles « Ils écoutent. Chute brusque du vent: les feuilles bougent puis s'arrêtent: bruit mat d'une course, pieds nus sur la pierre, au loin: chutes de feuilles et de toiles d'araignée; silence<sup>5</sup> ». De plus, Koltès affectionne les didascalies qui annoncent l'intrigue ou en sont la métaphore. Ainsi, *Combat de nègre et de chiens* s'ouvre sur un passage en italique et entre guillemets, dont la nature reste ambiguë :

---

<sup>5</sup> Koltès, *Combat de nègre et de chiens suivi des Carnets*, p. 57.

*Le chacal fonce sur une carcasse mal nettoyée, arrache précipitamment quelques bouchées, mange au galop, imprenable et impénitent détrousseur, assassin d'occasion.*

*Des deux côtés du Cap, c'était la perte certaine, et, au milieu, la montagne de glace, sur laquelle l'aveugle qui s'y heurterait serait condamné.*

*Pendant le long étouffement de sa victime, dans une jouissance méditative et rituelle, obscurément, la lionne se souvient des possessions de l'amour.<sup>6</sup>*

Que ce passage puisse être une représentation symbolique des personnages, soit: mais son usage n'est aucunement expliqué. *Quai ouest*, autre pièce de Koltès, contient six citations de différents auteurs placées en exergue des tableaux, des passages entre parenthèses qui s'apparentent aux textes narratifs des *Carnets de Combat de nègre et de chiens* et un passage en italique situé lui aussi au début de la pièce et qui résume pour le lecteur la relation entre Charles et Abad. Ce résumé dont seul le lecteur bénéficiera prend la forme d'un récit, débutant avec : « Une aube de tempête de neige, deux ans auparavant, Charles, qui rentrait par le ferry, fut averti par les ouvriers qu'il croisait chaque matin et qui embarquaient pour travailler au port, d'une présence anormale et inquiétante, le long du mur extérieur du hangar<sup>7</sup> ». Ajoutons à cela les répliques-fleuves chères à Koltès et la pièce oscille véritablement entre une œuvre littéraire hybride et une pièce aux possibilités scéniques innombrables.

L'hybridité est par ailleurs fréquente chez les auteurs contemporains, puisqu'elle permet d'explorer plusieurs registres à l'intérieur d'une même œuvre. Au Québec, on trouve ce genre de juxtaposition dans, pour donner un exemple particulièrement intéressant, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Charette. Comme chez Koltès, le statut des didascalies est loin d'appeler une concrétisation scénique, comme le souligne Pascal Riendeau :

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>7</sup> Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 9.

Dès les premières pages, le lecteur de *Provincetown Playhouse* se voit aux prises avec des didascalies souvent intraduisibles en langage scénique: retenons la description du décor : « *La pièce se passe dans la tête de l'auteur. Charles Charles 38. Dans cette tête, le décor représente la mer un soir de pleine lune. Odeur de sel et de poisson frais. Bruit d'un harmonica, bruit des vagues* ». Si les éléments se rapportant aux bruits et au décor ne constituent pas un défi extrêmement grand pour un scénographe, les odeurs, de façon plus évidente, le lieu où doit se dérouler métaphoriquement l'action, l'imaginaire ou encore le monde onirique de Charles Charles 38, peuvent difficilement suggérer une représentation scéniquement claire pour un spectateur.<sup>8</sup>

Riendeau souligne par ailleurs la présence des passages intitulés « Extraits des *Mémoires* de Charles Charles » sur lesquels Chaurette n'offre aucune précision quant à leur fonction : « Les "Mémoires" composent une troisième instance énonciative qui n'est ni un élément de la didascalie (même dans l'acception la plus large de celle-ci) ni le discours d'un des personnages (qu'un acteur devrait énoncer sur scène)<sup>9</sup> ». En effet, et encore une fois à l'instar de Koltès, Chaurette semble inclure des textes qui privilégient le lecteur en lui offrant une fenêtre supplémentaire sur l'âme du protagoniste. Ainsi, Chaurette, par l'hybridité, achève de réunir plusieurs des tendances du théâtre des dernières années : romanisation, scission du personnage, récit final, procès... la liste est longue, mais l'œuvre n'en est que plus troublante, et, certes, plus fascinante.

À la même époque que Chaurette, c'est-à-dire au tout début des années 80, Daniel Besnehard faisait paraître la pièce *L'Étang gris*. Si elle n'a pas la complexité d'intrigue de *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, la pièce de Besnehard offre un collage tout aussi hétéroclite de genres littéraires, comme d'ailleurs la plupart des pièces de Bernard Chartreux ou encore, comme nous venons de le voir, celles de

---

<sup>8</sup> Riendeau, *op. cit.*, p. 93.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 68.

Bernard-Marie Koltès. Ici, la didascalie liminaire sert de préface à l'auteur, afin de présenter cette pièce qu'il nomme « Récit-théâtre ». Dans cette pseudo-préface, Besnehard écrit : « Six êtres de fiction qui servent de révélateur aux doutes de celui qui écrit<sup>10</sup> ». Pourtant, aux six êtres dont la liste figure en tête de la pièce s'ajoute une autre entité, celle, justement, de « celui qui écrit » et qui signe les cinq passages intitulés « Malaises »: ces cinq passages forment un long récit des troubles d'un écrivain aux prises avec les souvenirs d'enfance de sa mère. Au Malaise deux, il dit : « Des têtards dans la tête. Les feuilles du manuscrit au pied du lit<sup>11</sup> »; au Malaise quatre : « Je me suis réveillé avec des têtards dans la tête. Un corps lourd de mots forme un début de manuscrit. Je suis toujours assis à poil, au bord du lit, ces feuillets à mes pieds<sup>12</sup> »; et enfin, dans le Malaise cinq, qui termine la pièce : « J'ai fini ce texte. Je n'ai plus la vision des jours utiles devant moi<sup>13</sup> ».

Cette projection de l'auteur écrivant ne figure ni dans la liste des personnages ni dans la distribution de la création de l'œuvre: pourtant ce narrateur de souvenirs a un poids textuel et une présence importante. Comme les « Mémoires » de Charles Charles, il y a donc un témoignage écrit qui est une partie intrinsèque du corps du texte: cependant, contrairement aux « Mémoires », le texte semble conçu pour la scène : les passages sont perçus comme des « monologues » et leur émetteur est un « narrateur »: comme le dit Huguette Cléry, comédienne : « Cette œuvre est là devant nous avec ses personnages, y compris le "narrateur", bien dessinés<sup>14</sup> ». Ce commentaire de l'actrice est bien entendu enrichi de sa propre expérience scénique; car pour le lecteur, il n'est pas du tout certain qu'il s'agit bien là d'un personnage que concrétiserait une incarnation éventuelle par un acteur.

---

<sup>10</sup> Besnehard, *L'Étang gris*, p. 11.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 97.

Par ailleurs, on trouve dans la pièce des didascalies semblables à celles notées dans les œuvres citées plus haut et qui, si elles peuvent guider la mise en scène, semblent moins dirigées vers la scène que vers la lecture. Ainsi, à la septième page de la pièce, intervient une didascalie qui débute comme suit : « Illusionnée par son vaste empire colonial, la France ne prend pas la mesure de son déclin » et se poursuit par une description de la situation française juste avant le début de la Seconde Guerre mondiale. Vingt-cinq autres didascalies de ce genre se retrouvent dans la pièce, dont celle de la page 89 : « Le ciel est gris sur la place. Les gamins se disputent les marrons à grignoter. C'est bientôt la rentrée des classes. Il y aura une nouvelle institutrice. L'ancienne est mutée<sup>15</sup> ». Ces institutrices, dont il ne sera jamais question ni dans l'intrigue ni dans les « Malaises », peuvent donner au lecteur une idée du climat dans lequel se déroulent les événements décrits; mais il paraît fort improbable qu'elles aient d'existence scénique autre que l'évocation.

La tendance à la romanisation se trouve exacerbée dans *Milarepa* d'Éric-Emmanuel Schmitt. Publié chez Albin Michel sans précision de genre, ce texte s'offre à la lecture comme un de ces courts romans qui paraissent aujourd'hui sous l'appellation de « récit ». Le narrateur de cette histoire dont le « tout a commencé par un rêve<sup>16</sup> » s'appelle Simon, a trente-huit ans, et se découvre soudain la réincarnation de l'oncle d'un célèbre Yogi. Il assume alors également la narration au nom de Svastika et débute son second récit : « Mon histoire commence au Tibet, dans le pays du Centre-Nord. J'étais berger<sup>17</sup> »; dans ce récit, il raconte les débuts de la haine entre l'oncle et le neveu. Puis, après un simple espace, signe typographique qui marque les pauses dans le récit, il revient à son identité première, en s'expliquant ainsi :

---

<sup>14</sup> Huguette Cléry, « Postface », dans *ibid.*, p. 104.

<sup>15</sup> Besnehard, *L'Étang gris*, p. 89.

<sup>16</sup> Éric-Emmanuel Schmitt, *Milarepa*, Paris, Éditions Albin Michel, 1997, p. 7.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 12.

Ah oui, c'est Simon qui parle. pas Svatiska. Simon. neuf siècles après. Maintenant, je me suis habitué à être plusieurs personnes. Simon et Svatiska. comme je me suis habitué à vivre deux vies. celle du petit café noir sur la table de marbre et celle où me dépose le creux de mes songes. Maintenant, je dis « je » pour plusieurs « moi », cela m'allège.<sup>18</sup>

S'il y a bien un indice d'oralité dans ce passage, rien ne le différencie des interventions des narrateurs romanesques qui prennent le lecteur à partie. Puis, à nouveau, un changement d'identité, accompagné d'une nouvelle adresse qu'on suppose au lecteur :

Excusez-moi, j'ai peur d'avoir dit « je »...  
 J'ai bien dit « je », n'est-ce pas? J'ai dit « moi Milarepa »?  
 Oui, j'en suis sûr.  
 Curieusement, il y a toujours un moment de ce récit où je me mets à dire « je » pour Milarepa.<sup>19</sup>

À l'instar du passage cité précédemment, il y a donc encore une fois des signes d'oralité, mais pas de preuves d'une oralité certaine, et encore moins théâtrale. Par contre, l'arrivée du mot « récit », employé par le narrateur lui-même, vient flouer davantage l'appartenance à un genre littéraire unique. Le terme « récit » réapparaît à la dernière page du texte : « À chaque fois, je m'aperçois que je suis moins impatient d'arriver au terme du récit<sup>20</sup> ». Quelques lignes plus loin, le narrateur exprime sa peur devant l'incertitude d'avoir fait ce récit pour la dernière fois : « La prédiction précise que je ne le saurai que lorsque le noir se sera fait ». C'est alors qu'intervient la première didascalie de ce texte qui s'avère être effectivement une pièce monologuée, et elle se lit tout simplement : « Noir ». Le lecteur peut rester surpris de cette soudaine intrusion du monde théâtral dans sa lecture. Pourtant, la page suivante le confirme : *Milarepa* a été « créé au Théâtre de Vidy-Lausanne Espace Théâtral Européen, puis au

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 64.

Festival d'Avignon 1997<sup>21</sup> ». Le texte, ici, est donc la théâtralisation, purement subjective, d'un texte que rien ne distingue véritablement d'un court roman... à part la convention qui renvoie le « Noir » final à la pratique scénique.

Par conséquent, non seulement le théâtre se romanise-t-il, mais il le fait de plusieurs façons. Il est vrai que les récits prennent de plus en plus de place sur scène, que la parole et son poids de narration se font de plus en plus importants. Cependant, comme on l'a souvent répété, la nature de l'exercice théâtral est double: seulement, ce rappel est généralement fait aux littéraires qui oublient la portée scénique d'un texte. Ici, il faut rappeler qu'une pièce, si elle est écrite pour être montée, est aussi un objet littéraire, ce que plusieurs auteurs contemporains, en dignes descendants de Musset, s'efforcent de montrer en insérant dans leurs œuvres des passages destinés exclusivement à la lecture.

Un autre procédé romanesque, le monologue intérieur, est désormais utilisé avec succès dans l'écriture dramatique: cet usage demeure cependant exclusif à la France. Dans son ouvrage *Le Théâtre de la pensée*, Joseph Danan établit clairement que le monologue intérieur peut prendre plusieurs formes, à l'intérieur de certains paramètres :

[...] penser qu'il n'y a qu'un monologue intérieur (ou un monologue intérieur idéal), et non de multiples, relèverait de la même illusion « réaliste » que celle qui consiste à croire que l'on peut donner une reproduction exacte du monde.

Disons toutefois que nous partons du postulat que l'expression « courant de conscience » est insuffisante pour rendre compte de la naissance de la pensée, dont Freud situe le processus de verbalisation, qui la fera accéder à la conscience, au niveau du préconscient.<sup>22</sup>

Si Danan trouve les assises du monologue intérieur dans le théâtre contemporain chez Beckett, il avoue cependant que le procédé est toujours quelque peu perverti par

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>22</sup> Danan, *op. cit.*, p. 27-28.

l'exercice théâtral qui en exige la verbalisation<sup>23</sup> : mais en fait, c'est justement l'aspect spontané d'une parole illustrant une pensée désorganisée, sautant du coq à l'âne, qui sera une des caractéristiques de base du monologue intérieur dans le théâtre contemporain. Émergeant comme un flot dans une tirade aux phrases embrouillées et complexes, ne reposant presque jamais sur l'appui conventionnel de la ponctuation, les tirades qui forment les monologues intérieurs sont, pour la plupart, des récits de souvenirs ou de vie qui explosent en paroles débridées. Quoique *Le Théâtre de la pensée* ne porte pas sur les pièces de notre corpus, il est évident que celles-ci se situent dans la lignée des auteurs choisis par Danan :

On voit en quoi le monologue intérieur se distingue du monologue de théâtre traditionnel, trop logique, trop encombré de rhétorique pour être vraiment du monologue intérieur. Cet état de la pensée que cherche à restituer le monologue intérieur, les grands classiques (Racine), et encore Dostoïevski, ont pu parfois l'exprimer, dit Dujardin, mais « dans la langue rationalisée qui était celle de leur temps ». Il arrive cependant que, par bribes, il affleure, comme au début du monologue d'Hamlet déjà évoqué, par le jeu des propositions infinitives [...], dans certains brefs apartés, et surtout chez Diderot, par une relative désorganisation de la syntaxe accentuée par l'abondance des points de suspension.<sup>24</sup>

En fait, les auteurs contemporains qui ont recours au monologue intérieur sont les héritiers directs des dramaturges qui, à chaque époque, ont tenté de pousser plus loin la liberté textuelle du monologue.

La pièce *Dernières Nouvelles de la peste* de Bernard Chartreux est parue en 1983. Dans cette pièce, un gardien des portes de la ville fait le résumé de la situation et de

---

<sup>23</sup> « S'il va à peu près de soi que le monologue intérieur ait sa place dans le roman, dont le siège peut être la psyché et qui peut être tout entier commandé par une conscience, celle du narrateur — le développement du monologue intérieur va de pair avec celui de la notion fondamentale de point de vue —, il peut paraître, *a priori*, beaucoup plus contestable de vouloir le transposer dans le domaine théâtral, en tout cas en contradiction avec la définition fondatrice du drame telle qu'on la trouve chez Aristote et encore chez Hegel. Même si ce dernier situe l'intériorité au "centre de la présentation dramatique", l'expression de cette intériorité dans le drame nécessitera une extériorisation, une objectivation dans une action » (*Ibid.*, p. 29-30).

son rôle dans la propagation de l'épidémie. En voici un extrait : « clac et clac laisser filer jamais mollir jamais malgré pleurs et cris à ceux qui entrent c'est non à ceux qui sortent c'est non fléchir non non non malgré pleurs cris lamentations à tirer des larmes malgré menaces soupirs tirer des larmes hélas hélas mon Dieu oh mon Dieu [...]»<sup>25</sup> »: en 1995, Chartreux fait paraître la pièce *Violences à Vichy II*, dans laquelle le personnage de Laval raconte ainsi sa chute :

[...] la prévision. le pari. la réticence. l'acte de foi. la restriction mentale. le double jeu. le bouclier. tout y était. toutes ces choses qui agitent le cœur d'un homme vraiment humain ramassées en cinq lettres. rayées d'un trait de plume. par ordre. faut-il. faut-il aimer son pays. vous connaissez Chateldon Professeur. vous qui avez voyagé. la perle de l'Afrique?<sup>26</sup>

Si le second extrait ajoute la ponctuation, on voit bien que la technique demeure la même : procéder par association d'idées, voire de mots, et laisser couler la parole, sans retenue. En effet, comme le remarque Georges Schlocker, en plus de la disparition de la rhétorique et de la logique linéaire, « pour les jeunes auteurs français, théâtre est visiblement synonyme de verbe-fleuve<sup>27</sup> ».

Si presque tous les auteurs français se sont permis, au moins une fois, une incursion dans le monde du monologue intérieur, c'est Philippe Minyana qui a consacré ce procédé, devenu presque emblématique de son style. Il y a recours systématiquement, quelle que soit la situation, dans des pièces où le récit confessionnel prend presque toute la place. Danielle Dumas explique le fondement de cette récurrence du monologue intérieur chez Philippe Minyana : « La parole longtemps contenue, étouffée sous le poids des convenances et des coercitions, parole déviée par le silence des autres, la parole bouillonne à l'intérieur de chacun et se libère

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>25</sup> Chartreux, *Dernières Nouvelles de la peste*, p. 47.

<sup>26</sup> Bernard Chartreux, *Violences à Vichy II*, Paris, Éditions Théâtrales, 1995, p. 69.

<sup>27</sup> Schlocker, *op. cit.*, p. 108.

brutalement comme la lave d'une éruption volcanique<sup>28</sup> ». Il est vrai que les termes familiers relatifs aux catastrophes naturelles s'imposent presque d'eux-mêmes lorsqu'on lit Philippe Minyana, car les mots explosent avec une telle force que seules les métaphores de cataclysmes semblent être à même d'en illustrer la puissance.

C'est au milieu des années 80 que Minyana a adopté cette technique, avec *Chambres*, dans laquelle deux des six récits monologués sont écrits en un seul bloc, un seul paragraphe couvrant respectivement cinq pages pour Suzelle et trois pages pour Tita. Suit *Inventaires*, cette pièce où des concurrentes se battent pour pouvoir garder la parole; quelques années plus tard, au début des années 90, c'est *Les Guerriers*, dont nous avons déjà vu le style également torrentiel. Dans *Où vas-tu Jérémie?*, la part de dialogues est déjà plus abondante, mais le style des tirades-récits demeure tout aussi hachuré: de plus, Minyana offre au protagoniste des « Chants » qui ne sont en fait que des récits sous forme de monologues intérieurs, comme en témoigne cet extrait du « Chant n° 1 » :

Bile dans la bouche estomac noué et pénis rétréci je me morfonds mon œil est en larmes sans relâche hélas je me souviens de l'odeur soufrée des capucines du jardin de mémère mes jambes fléchissent me voilà sans tuteur ah mon pépère ma mère j'étais entre ses cuisses et elle meurt mon père décède des suites de la guerre moi Jérémie vais-je dans les ténèbres?<sup>29</sup>

Même dans les *Drames brefs*, qui présentent des styles textuels plus variés, Minyana réserve une place de choix au récit sous forme de monologue intérieur. Dans *Drames brefs (2)*, le tableau intitulé « (PHILOCTÈTE) » reprend le récit mythique dans une tirade dont l'organisation syntaxique aurait certainement fait frémir et Homère et Aristote :

COMMENT DIRE C'ÉTAIT LA GUERRE JE FUS BANNI JE FUS PIQUÉ PAR UN SERPENT ON ME LAISSA POUR MORT ON DIT DE

<sup>28</sup> Dumas, *op. cit.*, p. 33.

<sup>29</sup> Philippe Minyana, *Où vas-tu Jérémie?*, dans *Les Guerriers, Volcan [et] Où vas-tu Jérémie?*, p. 78.

MOI IL EST MORT EN FAIT J'ÉTAIS PIQUÉ AU PIED LA PLAIE QUI S'ÉTAIT INFECTÉE S'ÉTAIT MISE À PUER JE PUAIS DU PIED ET ILS M'ONT ABANDONNÉ DANS L'ÎLE JE PUAIS ET ILS M'ONT ABANDONNÉ.<sup>30</sup>

Mais comme le dit Minyana lui-même, ce type de récit reste, à ses yeux, foncièrement théâtral puisqu'il s'agit d'une parole qui appelle la voix et le corps de l'acteur :

[...] lors du passage à l'acte, pour le théâtre, je ne m'intéresse qu'au moment, au parler. Je rejette toute psychologie. Je souhaite que le texte engage l'acteur dans une grande dépense d'énergie comme dans le chant par exemple. Il faut un élan. Sur le plateau il faut que la parole se dresse, qu'elle soit verticale... Je préfère que les acteurs plongent dans le paragraphe et trouvent dans l'urgence une manière de dire, d'être...<sup>31</sup>

Toutefois, nous l'avons dit, ce type d'écriture qui sert à verbaliser le monologue intérieur dans tout ce qu'il peut avoir de plus instantané n'est pas exclusive à Minyana, bien au contraire: en fait, ce procédé s'approche en France de l'effet de mode, auquel tout un chacun adhère, ne serait-ce que pour un temps. À preuve, le remaniement de *Berlin, ton danseur est la mort* d'Enzo Cormann. Notons le changement dans la présentation typographique des monologues de Gretl à l'aide d'un court extrait, déjà révélateur. En 1983, le texte se lit :

« Gerhardt disait », « Gerhardt disait », Gerhardt avait toujours quelque chose à dire. Jouait pas, lui. Disait, Gerhardt, que. Et que. Et que. Et voilà, c'est comme ça. Ce que je voulais dire : il a perdu. C'est ce qu'il faut admettre. Et maintenant... Pour toujours Gerhardt? Joué, et désormais, fini. Les choses ont une drôle de gueule. Les choses ont mal à la tête des gens. Joué/fini. Pourquoi toujours y penser? Il faut penser au bois; Nelle dit que le poêle ne doit jamais s'éteindre; des gens sont morts comme ça. Tout à l'heure, ça ira...

C'est cela, oui, le poêle. Il faudra.

Nelle sera contente.

<sup>30</sup> Minyana, *Drames brefs (2)*, p. 55.

<sup>31</sup> Minyana, cité par Schlocker, dans *op. cit.*, p. 105.

Et moi...<sup>32</sup>

Le texte présentait donc déjà, en 1983, certaines caractéristiques du monologue intérieur : éléments de récits vagues, idées qui s'enchaînent par une association que seul l'état mental du personnage peut parfois expliquer. Mais si ce passage, plutôt décousu, s'apparente au « courant de conscience » verbalisé, il devient un monologue intérieur nettement plus typé en 1994, alors que la tendance à ce type d'écriture est devenu un courant établi en France. Le tout se resserre alors en un paragraphe, sans découpage typographique :

Gerhardt vivait alors. Gerhardt disait, avait toujours quelque chose à dire, ne jouait pas, fonçait, disait, et jugeait, expliquait, prônait ceci, cela, ainsi vont les choses, en dernière analyse, par voie de conséquence, le sens de la marche, — et fonçait. Puis Gerhardt a perdu, n'a pas eu le fin mot, pas solvable, a misé, a bluffé, a perdu. Les morts ne sont pas solvables, en plus de quoi pas convenables, les cadavres ne font pas des gentlemen crédibles, tenue correcte exigée, prière de montrer patte blanche, prière de laisser sang et tripe au vestiaire, pas de ça chez nous, n'est-ce pas! (*un temps*) Penser au bois. Nelle dit que le poêle ne doit jamais s'éteindre, que des gens sont morts en le laissant s'éteindre. Penser aux choses, ne plus penser aux morts, les jeux sont faits, rien ne va plus, c'est la ruine, la fin du cauchemar, mais c'est aussi la fin d'un rêve. Penser au bois, Nelle a dit que des gens sont morts, le poêle, ah oui le poêle, ça ira.<sup>33</sup>

Outre le caractère plus serré du texte et sa présentation « tout d'un bloc », on trouve aussi des digressions plus longues, des associations d'idées qui vont plus loin, et une plus grande difficulté à se rappeler des choses de la vie courante, d'où la répétition des précautions à prendre pour le poêle. Mais surtout, ce passage devient alors un monologue intérieur en bonne et due forme, c'est-à-dire dans la forme adoptée par ceux dont les textes, comme le soulignent Danan et Ryngaert à propos des *Guerriers*

<sup>32</sup> Enzo Cormann, *Berlin ton danseur est la mort*, Paris, Éditions Édilig, collection « Théâtrales », 1983, p. 17.

<sup>33</sup> Enzo Cormann, *Berlin ton danseur est la mort*, Paris, Éditions Théâtrales, 1994, p. 19-20.

de Minyana, tendent vers la « parlerie », « en faisant tout passer par la parole-récit<sup>34</sup> ». L'association entre parole et récit devient en effet plus étroite dans le monologue intérieur, puisque le caractère torrentiel de la première donne inévitablement, malgré les digressions qui font après tout partie de sa texture même, un poids textuel de plus en plus lourd au second.

Ainsi, par le biais du récit, les auteurs investissent-ils le procédé traditionnellement romanesque du monologue intérieur d'une parole à être proférée dans l'urgence de la représentation, dans l'immédiat d'une confession qui requiert le souffle de l'acteur. Il faut aussi noter que les monologues intérieurs théâtraux, peut-être plus encore que les passages les plus denses de James Joyce, sont fort rébarbatifs à la lecture. Par conséquent, la contamination du roman peut avoir des effets diamétralement opposés, puisque d'un côté, elle semble consacrer le statut littéraire d'une pièce en portant à la scène des textes narratifs ou en réservant certains passages à la lecture; et de l'autre, elle s'investit des procédés romanesques pour accentuer l'aspect spontané de l'énonciation théâtrale. Le monologue intérieur n'est d'ailleurs pas la seule technique employée pour faire appel à la voix et au souffle d'un acteur: parfois, il semble que la page accuse déjà les coups que va devoir donner l'interprète pour faire sens d'un texte haletant et traversé, voire habité par un désir presque démesuré d'authenticité.

#### **b. Contamination de la poésie**

On sait que le vingtième siècle a vu le vers tomber en désuétude au théâtre, le succès foudroyant de *Cyrano de Bergerac* en signant en quelque sorte la mort officielle. Claudel sera la figure d'exception qui remaniera le vers, libre cette fois, le

---

<sup>34</sup> Danan et Ryngaert, *op. cit.*, p. 180.

transformant en verset aux tendances bibliques et au souffle certain. Ce n'est véritablement que depuis une vingtaine d'années que le vers, ou du moins le découpage en vers, a refait son apparition dans la dramaturgie, avec une telle popularité qu'il est presque impossible de se pencher sur la production contemporaine sans faire l'analyse de ce procédé.

Il est intéressant, cependant, de noter que peu d'auteurs qui font usage de la versification se réclament héritiers de Claudel ou se rapportent à lui de quelque façon que ce soit: dans notre corpus, une seule mention du nom, dans *La Fugitive*, et, encore, en exergue, après la citation :

Nous voilà engagés dans la partie comme quatre aiguilles, et qui sait la laine  
Que le destin nous réserve à tricoter ensemble tous les quatre?  
Claudel. *Partage de midi*.<sup>35</sup>

Si cette citation peut créer des liens entre la production de Claudel et celle de Jean-Pierre Sarrazac, elle ne rend pas compte pour autant d'une filiation directe entre la résurrection du vers par l'auteur du *Partage de midi* et son utilisation par les auteurs contemporains. Par ailleurs, la signification du découpage en vers varie énormément d'un auteur à un autre: en fait, les points de vue sont parfois même contradictoires. Pour d'aucuns, il s'agit bel et bien d'un procédé poétique, récupéré consciemment pour, justement, ses effets lyriques. C'est le cas de Sarrazac qui souligne, dans une lettre au metteur en scène de la pièce, que :

[...] le fait que *La Fugitive* puisse par moment [*sic*] s'organiser en poème ne dément point, à mon avis, ce besoin du plateau et cette aspiration à exister dans les dimensions de la scène. Plus que dans aucune autre de mes pièces le poème est ici compréhensif d'un considérable volume de silence. C'est-à-dire en attente de ce pur présent, de cette pure présence qui font le théâtre.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *La Fugitive*, Rouen, Éditions Médiannes, collection « Villégiatures », [1996], p. 11.

<sup>36</sup> Sarrazac, lettre à Jean-Yves Lazennec, dans *ibid.*, p. 106.

Bernard Chartreux est également de cet avis puisqu'il écrit, dans la préface de *Violences à Vichy II* :

Poème, le texte de théâtre doit viser à la perfection intouchable du marbre. Mais ce poème est aussi dramatique, c'est-à-dire, au marbre, cherchant à marier le feu (ou la brume), c'est-à-dire travaillant à l'improbable union du diamant qui jamais ne meurt et de la flamme tôt consumée.<sup>37</sup>

Cette explication quelque peu nébuleuse confirme cependant le penchant poétique de Chartreux, qu'il réitère dans la préface de *Hélène & Fred*, dans des termes cette fois un peu plus clairs :

Une fois de plus, comme avec les deux *Violences à Vichy* ou les *Dernières nouvelles de la Peste*, l'enjeu, avec *Hélène & Fred*, est bien d'écrire un poème dramatique, c'est-à-dire un texte-auto-suffisant-quoique hanté par le théâtre, et dont, à chaque fois, le mode d'emploi théâtral soit entièrement à inventer.<sup>38</sup>

Par contre, Enzo Cormann, qui utilise le découpage en vers dans, notamment, *Corps perdus*, dément la contamination poétique en opposant vigoureusement les deux genres et en les déclarant incompatibles :

Je crois que la disposition de mots sur la page joue un grand rôle et qu'une mise en place qui paraît choquante, incongrue, finirait par introduire sur scène un jeu, un corps, eux-mêmes incongrus, à l'image de cette graphie. Il y a un aspect partition du texte, un rythme volontaire dans la mise en espace des mots sur la page, qui produit un aspect différent de la ponctuation. Les vides laissent à entendre qu'il y a des corps, les blancs sont des réservoirs d'énergie qui prennent leur sens à être joués, sur lesquels la rêverie du comédien peut s'inscrire. Mais ce n'est pas du tout un découpage poétique. En poésie, ce qu'apporte le lecteur est parasite, tout est sur la page, c'est un objet plein, une tautologie. Au théâtre, il y a de nombreux partenaires.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> Chartreux, « Violences à Vichy I et II », dans *Violences à Vichy II*, p. 7.

<sup>38</sup> Chartreux, « *Hélène & Fred*, mode d'emploi », dans *Hélène et Fred*, p. 11.

<sup>39</sup> Enzo Cormann, propos recueillis par Monique Cros, dans *L'Avant-Scène/Théâtre*, n° 770, 15 mai 1985, p. 5.

Les auteurs sont donc loin d'être unanimes quant à la raison d'être de ce découpage où, sur la page, les mots défilent par bribes, se heurtant au silence avant la fin de la ligne pour mieux reprendre à la ligne suivante. Et s'il est vrai que, comme le souligne Cormann, cette graphie peut être rébarbative au lecteur novice, il n'est pas moins vrai qu'elle impose un rythme qui, il faut le dire, rappelle celui d'un poème. Quels que soient les mobiles des auteurs, il demeure que cette tendance à une graphie non-orthodoxe mais éminemment poétique a des influences sur l'énonciation théâtrale, bien entendu, mais aussi sur l'écriture de la parole.

Pour certaines pièces, le choix du vers, même libre, s'explique plus facilement que pour d'autres : ainsi, on peut comprendre assez aisément que Normand Chaurette, en adaptant *Richard III* dans *Les Reines*, ait choisi ce style d'écriture qui marie à la fois un certain archaïsme et un lyrisme qui rappelle l'hypotexte shakespearien. De même, lorsque Bernard Chartreux emploie des vers à caractère biblique dans certaines de ses pièces, on comprend qu'il s'agit tout simplement d'un des nombreux emprunts à partir desquels il façonne ses collages de textes. Cette hypothèse se confirme par le fait que l'emprunt à caractère religieux revient à maintes reprises dans son œuvre. Dans *Rester Partir (Une Passion sous les Tropiques)*, ce sont de véritables versets qui forment le récit de l'accoutumance du protagoniste au désert :

Le premier jour, il se mettait une bande de coton sur les yeux et une autre sur la bouche, le premier jour, pour se garantir de l'air brûlant.  
 Le deuxième jour, il recevait unealebasse d'eau qu'il avalait d'un seul trait, le deuxième jour, une eau tiède qui gonflait l'estomac sans désaltérer.  
 Le troisième jour le vent d'Est augmentait, ils ne marchaient plus que la nuit, il faisait un calme étouffant, le troisième jour.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Chartreux, *Rester Partir*, p. 75.

Le récit se poursuit ainsi jusqu'au huitième jour. La référence biblique est ici explicite, comme elle l'est dans la pièce de Chartreux dont le titre affiche l'inspiration religieuse. *Un Homme pressé — d'après le Livre de Job*. En adaptant la plainte de Job, Chartreux, plutôt que de lui prêter la liste des bonnes actions qui le rendent méritant, comme c'est le cas, par exemple, dans le chapitre 29 du Livre, lui fait faire le récit des méfaits qu'il n'a pas commis: néanmoins, la forme est la même, celle du verset :

Je n'ai pas méconnu non plus les droits de mon serviteur et de ma servante,  
qui peut en dire autant?  
Je n'ai pas enlevé le lait de la bouche des nourrissons, je n'ai pas placé mon  
droit dans mes poings ni dans mon épée, qui peut en dire autant?  
Je n'ai pas incendié la cabane des pauvres, qu'on me rende mon palais.  
Je n'ai pas spéculé sur les terrains ni volé des maisons au lieu d'en bâtir,  
qu'on me rende mes terres.  
Je n'ai pas ajouté au poids de la balance, je n'ai pas investi toute ma  
confiance dans l'or, qu'on me rende mes perles et mes diamants.<sup>41</sup>

Cependant, nous l'avons dit, l'emprunt du registre religieux, chez Chartreux, même lorsqu'il s'écrit en vers ou en versets, n'est pas étranger à une production qui allie les styles les plus variés, ce qui n'est pas le cas de la plupart des auteurs: lorsque ces derniers emploient le découpage en vers, cela tient généralement de la simple décision, esthétique et arbitraire, d'imposer cette graphie au lecteur... et, éventuellement, à l'acteur. Chez eux, le ton de la litanie, lorsqu'il s'allie à la répétition, confère au texte une véritable tendance lyrique, difficile à ignorer. C'est le cas des monologues de Mohammed, dans *Bled* de Michel Azama :

Et la maison, toujours la même  
les mêmes banquettes  
les mêmes tapis  
la même bouilloire pour le thé  
la même odeur de menthe et d'encens

---

<sup>41</sup> Bernard Chartreux, *Un Homme pressé — d'après le Livre de Job*, Paris, Éditions Édilig, collection « Théâtrales », 1987, p. 36.

la même montagne par la fenêtre  
 le même oued au fond de la vallée  
 le même silence dans le douar  
 la vie ici toujours la même.  
 Allah soit béni.<sup>42</sup>

Ici encore, le registre est religieux, quoique différent: il faut dire que l'insistance lyrique, lorsqu'elle se fait par la répétition en début de vers, vient presque toujours ennoblir et amplifier le propos par la beauté poétique de son expression. C'est ce qu'ont d'ailleurs noté plusieurs critiques à l'égard des pièces de Daniel Danis. Gilbert David, par exemple, note que la poésie de Danis vient rehausser les enjeux des faits divers dont il s'inspire : « Danis, qui est également sculpteur, s'emploie par l'écriture poétique à " gratter jusqu'à la moelle " l'illusion d'une existence pacifiée, loin des dialogues banalisés par les drames domestiques qui épuisent toute grandeur et ne proposent que des ersatz d'émotions<sup>43</sup> ». Ainsi, dans *Cendres de cailloux*, où tout semble se jouer à fleur de peau, la répétition sert à insister sur certaines clés du récit. Pascale dit de son père « qu'il parlait pas beaucoup<sup>44</sup> »: mais lorsqu'elle insiste pour qu'il la renseigne sur les choses de la vie, les mots de Clermont forment à eux seuls un petit poème :

Je sais pas, ça dépend des jeux d'amour.  
 Ça dépend  
 si c'est au début d'une rencontre d'amoureux  
 ou si c'est après cinq ans de vie de couple  
 ou si c'est de passage pour une nuit  
 ou si c'est juste le gars qui prend son plaisir.  
 Ça peut se passer entre deux minutes et deux jours.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> Azama, *Bled*, p. 34.

<sup>43</sup> David, *op. cit.*, p. 6.

<sup>44</sup> Danis, *Cendres de cailloux*, p. 39.

<sup>45</sup> *Loc. cit.*

De plus, la graphie en vers ajoute à l'insistance de la répétition : puisque, graphiquement, les lignes reproduisent la même séquence à plusieurs reprises, l'œil est attiré par le passage, qui semble se présenter comme une micro-séquence voilée. L'ennui de Shirley, source des pactes et donc de la mort au monde de Clermont, s'il transparait dans tout le texte, se résume fort bien grâce aux quelques lignes qui décrivent ses semaines :

C'te chienne d'ennui  
des dimanches de mort  
des lundis de boulot endormant  
des mardis de blanquette aux œufs  
des mercredis de programmes plates  
des jeudis de paie  
des vendredis de soulerie  
des mois d'ennui, de chienne d'ennui.<sup>46</sup>

Outre la répétition, à trois reprises, du mot « ennui », il ne faut pas plus que l'anaphore pour conférer au passage une importance majeure. De même, la répétition du « que », dans l'extrait où Shirley raconte sa tentative de se soustraire au pacte, donne au texte une soudaine urgence, comme s'il se faisait haletant :

Je hurlais à Coco de me laisser  
que j'avais tenu ma parole  
que le jeu se terminait là  
que c'était pour toujours  
que ma vie recommençait.<sup>47</sup>

Dans de telles instances, même si la litanie n'est pas religieuse, elle évoque cependant le *mea culpa* de la confession. Le lecteur voit, à même la page, les motivations profondes des gestes de Shirley comme l'intensité de sa supplication lorsque le jeu va trop loin.

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 115.

En ayant recours à la litanie, les auteurs peuvent donc insister, non seulement à la représentation mais également à la lecture, sur un moment du récit, en le démarquant du reste du texte. De la même façon, ils peuvent choisir d'isoler un ou plusieurs personnages par la versification. Par exemple, dans *Violences à Vichy II* de Chartreux, seul l'Homme à l'épée parle en vers, et son texte, bien qu'intitulé « La Ballade du Président Reynaud qui ne parvient pas à trouver le sommeil au château de Chissay » n'est rien d'autre qu'un récit de bataille, en six pages et en vers libres. Dans le cas de Chartreux, il est difficile de savoir pourquoi ce personnage en particulier, dans ce passage en particulier, s'exprime en vers; peut-être l'étiquette de « ballade » suffit-elle à identifier le passage comme un nouvel emprunt à un autre genre, son contenu rappelant les chansons de geste médiévales. Dans *Passagères*, de Daniel Besnehard, l'emploi de la versification est réservée aux songes d'Anna : dans ces passages, qui se construisent quelque part entre l'écriture de la lettre et le rêve éveillé qui évoque la présence de l'absent, toute la place est laissée au lyrisme, ce qui achève d'isoler ces passages et de leur conférer un aspect onirique qui offre un pendant au « gros bon sens » que le personnage affiche dans les dialogues du reste de la pièce.

C'est toutefois dans certaines pièces de Danis que l'attribution du langage versifié est la plus signifiante, souvent parce que beaucoup plus subtile. Dans *Celle-là*, les récits de la Mère et du Vieux sont découpés, graphiquement, en vers libres, souvent très courts; le Fils, par contre, a droit à une écriture suivie, en paragraphes, et même si sa langue est une langue naïve, elle ne diffère pas, sur la page, des monologues traditionnels. Pourtant, comme les deux autres personnages sont écrits en vers, c'est lui qui détonne, et c'est la graphie de son texte qui surprend. De cette façon, Danis isole encore davantage le Fils dans sa langue d'enfant, une langue qui lui est propre et qui ne peut être partagée par ceux qui, contrairement à lui, ont eu l'occasion de vieillir.

L'isolement de l'enfant par la langue semble, en fait, être une tactique chère à Danis : qu'on se rappelle tout simplement Noéma, la jeune fille demeurée du *Chant du Dire-Dire*, qui ne parle plus en mots mais en chant. Dans *Le Pont de pierres et la Peau d'images*, ce procédé d'exclusion et d'inclusion dans le langage se fait à nouveau par le biais de la versification. Il est aisé de remarquer que tous les enfants de cette pièce parlent en vers. Il est moins évident, à première vue, de remarquer que lorsque d'autres personnages, adultes cette fois, sont cités, les vers disparaissent presque systématiquement. Mung dira donc :

Elle m'a répondu :

« Pour tisser ta vie future, prends cette peau de cuir sur laquelle j'ai dessiné une légende sans paroles. C'est à toi de l'inventer. Tu peux mélanger le parcours des images. Ce sera comme dans ta nouvelle vie. »

Je lui disais que la peine  
m'empêcherait d'inventer des histoires.<sup>48</sup>

Quelques pages plus loin, c'est au tour de Momo d'évoquer ses adieux :

Ma mère a soufflé encore doucement :

« Souviens-toi que tu désires construire des ponts de pierre comme le faisait mon père et comme je l'ai moi-même appris de lui. Tu les construiras, mon fils aimé, tu les construiras, mais ailleurs.

Quand tu auras de la peine, pense que je suis dans le vent. Je suis avec toi, mon petit, où que tu ailles parce que du vent, il y en a partout sur cette terre. »

Avec ses bras, elle me serrait sur elle.

Je sentais la chaleur mouillée de son corps.

Quand on a beaucoup de peine

On transpire du corps.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Danis, *Le Pont de pierres et la Peau d'images*, p. 17-18.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 22.

Cette soudaine — et brève — absence de découpage, loin d'être anodine, prend tout son sens à la fin de la pièce, dans une explication qui témoigne de l'allégeance des enfants à leur groupe de survivants et qui s'exprime par une appartenance langagière :

Au moment où on a enterré le premier mort  
 sous une table de pierre  
 on a tous décidé  
 avec la peau d'images  
 d'inventer une langue  
 pour mieux se comprendre.<sup>50</sup>

Ces mots, répétés deux fois, confirment que le langage versifié est la représentation verbale des signes dessinés par lesquels les enfants s'expriment entre eux dans cette famille d'adoption qu'ils forment ensemble: leur famille d'origine n'appartenant pas à ce cercle fermé sur ses douleurs, elle ne peut s'exprimer dans cette langue, et est donc citée en répliques de forme traditionnelle.

Ainsi, que la versification ait ses sources dans des influences religieuses, théâtrales, ou poétiques, elle est à elle seule une nouvelle façon de mettre l'accent sur la parole, et sur certains passages à l'intérieur du flot de parole. Étrangement, toutefois, les pièces qui mettent de l'avant une graphie de versification, sont presque toutes des pièces qui se qualifieraient aisément de « théâtre-récit ».

Bien entendu, tout texte de théâtre, aussi narratif soit-il, aspire à l'énonciation directe, orale, par le biais de la voix du comédien. Il va de soi que la graphie peut, en ce sens, constituer un indice quant aux différents aspects de cette énonciation. Dans la syntaxe traditionnelle, les points de suspension sont le marqueur de choix pour indiquer une pause, voire une hésitation: Diderot, par exemple, affectionnait tout particulièrement leur usage. Dans le théâtre contemporain, le découpage peut également servir de marqueur afin d'indiquer la difficulté d'élocution. Lorsque le Père

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 91.

du *Printemps, monsieur Deslauriers* de René-Daniel Dubois entame le récit qui alternera entre le vers et le paragraphe, en plus d'alterner entre deux narrateurs, le lecteur sent bien que la parole devient difficile. Dubois choisit d'insister sur cette difficulté en la gravant dans la typographie même :

Je.  
Y.  
Y a.  
(Père halète.)  
Y faut.  
(Père frappe en hurlant sur la table.)<sup>51</sup>

De même, lorsque Danis veut illustrer le retrait de Clermont qui, comme on l'a vu, s'est muré dans le silence et ne reprend la parole que par le truchement du théâtre, il lui fait exprimer ce retrait dans ses derniers mots: afin de marquer à la fois le choix du personnage et l'effort requis pour prononcer ces ultimes paroles. Danis utilise lui aussi le procédé typographique du découpage :

J'ai peur  
peur.  
Je  
ne  
veux  
plus  
rien  
voir.  
Rien  
voir.<sup>52</sup>

Le lecteur, confronté à une telle expression graphique de l'hésitation et de la peur, perçoit plus que jamais l'oralité profonde du texte dont il fait la lecture. En effet, si le texte dramatique peut se faire poème, comme le pensent Jean-Pierre Sarrazac et

<sup>51</sup> Dubois, *Le Printemps, monsieur Deslauriers*, p. 99.

<sup>52</sup> Danis, *Cendres de cailloux*, p. 116.

Bernard Chartreux, il est également vrai que « les vides laissent à entendre qu'il y a des corps, les blancs sont des réservoirs d'énergie qui prennent leur sens à être joués, sur lesquels la rêverie du comédien [et du lecteur, ajoutons-nous] peut s'inscrire », comme le disait Cormann. Car la beauté du poème dramatique réside également dans sa plasticité, qui le rend malléable et ouvert aux interprétations. Par contre, en insistant sur une graphie qui délimite les flots de parole, les auteurs viennent, en quelque sorte, guider le lecteur et, par extension, le comédien. C'est en ce sens qu'à l'instar de Claudel, les dramaturges contemporains font appel au découpage pour imposer une rythmique au texte, rythmique qui prendra vie dans le souffle du comédien. Et c'est là que l'utilisation du vers, même le plus libre, même le plus arbitraire, vient se lier au récit : en insufflant un rythme au texte, en lui faisant appeler la voix humaine, les auteurs ont trouvé un moyen de théâtraliser la narration.

Larry Tremblay est un des auteurs qui a systématiquement recours au découpage en vers dans ses textes. Comme le souligne Lucie Robert, « dans la version écrite des pièces, les marqueurs de l'écrit — ponctuation, majuscules — ont été éliminés au profit de retours à la ligne et de blancs qui suivent la respiration naturelle<sup>53</sup> »; à propos de *Leçon d'anatomie*, qu'elle « situe entre le récit et le poème », elle précise que

en l'absence de tout texte didascalique, ne se perçoit de la voix auctoriale que ce qui appartient à l'ordre de la composition : la structuration et le titrage des neuf parties, la transcription du monologue de Martha dans une écriture qui conserve une forte oralité par l'élimination de cette marque écrite du discours qu'est la ponctuation et le recours à la prosodie pour donner rythme et souffle au texte. Et puisque le monologue de Martha est le seul support verbal de la pièce, il acquiert une forte dimension narrative et descriptive.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Lucie Robert, « Les Revenants », dans *Voix et Images — Littérature québécoise*, vol. XXII, n° 1, automne 1996, p. 162.

<sup>54</sup> Robert, « (D)écrire le corps », p. 38.

Il faut cependant noter que s'il est vrai que les majuscules n'apparaissent pas en début de vers comme le veut la tradition, elles ne sont pas nécessairement évacuées du texte, bien au contraire : dans certaines de ses pièces, Tremblay les utilise abondamment pour souligner, comme le feraient des caractères gras ou des italiques, certains vers sur lesquels il semble penser que le comédien devrait insister. Ainsi, dans *Leçon d'anatomie*, on trouve des passages tel :

je cours sans savoir où je vais  
 débouche dans une cour fermée  
 m'entends hurler encore  
 JE NE SUIS PAS IMPECCABLE  
 retourne sur mes pas  
 mets les pieds dans les mêmes flaques  
 trouve enfin le trottoir.<sup>55</sup>

Et dans *Le Déclat du destin* :

ce n'était plus  
 QUE FAIRE  
 mais OÙ ALLER  
 et instinctivement  
 j'allai me cacher dans mon lit  
 HORREUR  
 mon doigt s'y trouvait.<sup>56</sup>

Ni le lecteur ni le comédien ne peuvent rester indifférents à une telle graphie, qui agit spontanément, immédiatement, quelle que soit la décision prise plus tard pour l'interprétation. Wajdi Mouawad, pour sa part, explique sa décision d'omettre les marques de ponctuation dans les répliques qui forment l'essentiel du dialogue de *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance* :

---

<sup>55</sup> Tremblay, *Leçon d'anatomie*, p. 82.

<sup>56</sup> Larry Tremblay, *Le Déclat du destin*, Ottawa, Leméac Éditeur, 1989, p. 39.

Le choix de ne pas ponctuer la fin des répliques s'appuie sur le souci que j'ai d'insister sur l'importance du rythme avec lequel cette pièce a été écrite et avec lequel, d'après moi, elle devrait être interprétée.

Le fait de ne pas interrompre la phrase par un obstacle visuel fait de point, ou de point virgule, est une tentative donc pour emmener le lecteur à lire la pièce sans imaginer de temps entre les répliques.<sup>57</sup>

Bien que les auteurs ne soient pas tous aussi explicites, il n'en demeure pas moins que leur préoccupation est commune : le texte, s'il est lu, doit l'être dans son oralité, c'est-à-dire dans son rythme et dans son insistance sur certains points, voire dans ses cris. À l'intérieur de cette oralité, la graphie poétique agit comme indicateur de débit, de souffle, de volume. Les dramaturges qui ont recours à ce procédé du découpage veulent à tout prix théâtraliser la forme narrative en lui imposant, sur la page même, sa nature vocale. Et si l'on en croit Jean-Pierre Sarrazac, le fait de choisir cette modalité d'écriture, qui n'a rien de fortuit, est une façon directe d'influencer la mise en scène :

Cette pièce procède de l'entrecroisement de trois régimes d'écriture : le vers libre sans ponctuation — que j'ai expérimenté dans *Est-ce déjà le soir* et repris dans *Harriet* — qui correspond aux moments de lyrisme: les périodes de récit de Somers, faux confident et vrai choryphée; enfin le régime plus conventionnel d'un dialogue épousant une conversation entre les personnages. Déterminer le type de coexistence, pacifique ou non, qui peut régler les relations entre ces différents régimes d'écriture — et de parole — sera, j'imagine, l'une des premières entreprises du metteur en scène.<sup>58</sup>

Puisque la versification connaît un succès égal en France et au Québec, il ne s'agit pas d'un phénomène culturel, mais bien d'une tendance globale, d'une tentative de rapatriement de la narration au domaine théâtral, même si celle-ci, en désavouant la narration romanesque, emprunte à la narration poétique des grandes épopées. Cette technique ne convient cependant pas à tous: Philippe Minyana, l'adepte des

<sup>57</sup> Mouawad, « Avertissement », dans *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*, p. 13.

<sup>58</sup> Sarrazac, « Note de l'auteur », dans *La Fugitive*, p. 12.

monologues intérieurs, s'y est prêté pour *Drames brefs (1)*, ce qui a fait écrire à Noëlle Renaude que

le théâtre où jaillissait, dans les œuvres antérieures, le brouhaha des aveux, s'est fait, lui, le lieu du meurtre : le langage, en voie de pétrification solennelle, se retire, comme on dit du flux qu'il se retire, au profit du geste décisif, des corps énigmatiques, des allégories silencieuses.<sup>59</sup>

Plus loin, Renaude ajoute que « la parole, ici, comme un poing crispé brandi, s'est contractée, solidifiée: elle a la brutalité compacte et mate, l'économie du cri<sup>60</sup> ». Pourtant, lorsque Philippe Minyana reprendra la forme des *Drames brefs* à peine quelques années plus tard, la versification aura presque entièrement disparu, et le monologue intérieur aura repris la première place. Noëlle Renaude se corrige donc :

On les voit désormais, qu'agite une énergie brouillonne, fouillant, ressassant, rabâchant, visionnant sans cesse les fractures minuscules de leurs existences cabossées et anodines, comme si la répétition à haute dose avait le pouvoir bénéfique d'user, de laminier à jamais ces sinistres et grisâtres lambeaux. Ou alors, peut-être que la répétition, pour eux, ou pour Philippe Minyana, redonne tout simplement vie, par la vertu de l'invocation, à ce qui n'en a presque plus.<sup>61</sup>

Il faut dire que l'hybridité peut prendre des formes si complexes que tous les critiques, comme les praticiens eux-mêmes, ne manquent pas d'être déroutés par les nombreux changements de registres des auteurs. De fait, les emprunts et les contaminations ne se limitent pas au roman et à la poésie: en cette ère de communication – et de vulgarisation – les auteurs ont accès à une pléiade de registres auxquels ils peuvent avoir recours pour alimenter et varier les modalités du récit.

---

<sup>59</sup> Noëlle Renaude, « Ces veilleurs qui ont " fréquenté " la douleur », dans Minyana, *Drames brefs (1)*, p. 8.

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

<sup>61</sup> Renaude, « Préface », dans Minyana, *Drames brefs (2)*, p. 7.

### **c. Contamination d'autres registres**

Collages, montages, contaminations, emprunts... on ne peut plus ignorer que le monde théâtral procède à une revendication de tous les registres et un démantèlement de tout ce qui était, traditionnellement, « exclusif » au théâtre. De plus, comme le souligne Jean-Pierre Sarrazac,

à l'organicité du dialogue, les textes théâtraux d'aujourd'hui répondent par le choc de blocs de langage étrangers voire réfractaires les uns aux autres. Par la lutte des langues.

Au règne de l'autarcie linguistique et du style soutenu succède celui de l'hybridation de la langue. Revanche de la périphérie sur le centre, ce sont désormais les langues étrangères, ou celles, reniées, des minorités nationales qui, encerclant notre langue hexagonale jusque dans ses extractions littéraires les plus relevées, la désignent comme langue morte.<sup>62</sup>

Il suffit de parcourir le présent travail pour constater qu'effectivement, la langue théâtrale, à l'instar de celle qui régit toutes les autres formes littéraires, est devenue « impure », n'hésitant plus à se faire le témoin d'une oralité de plus en plus diversifiée et, souvent, de plus en plus « quotidienne », s'imprégnant de toutes sortes de régionalismes, expressions courantes qui non seulement révèlent une intention de donner un aspect « vécu » à la langue, mais qui, parfois, peuvent également révéler l'âge d'une pièce par les effets de mode auquel son langage s'est soumis.

Mais il y a plus : l'emploi de langues étrangères au sein de pièces en langue française s'est répandu encore davantage au cours des vingt dernières années et répond d'une mondialisation dont la contamination des genres n'est qu'un reflet. Les frontières se banalisent, certaines langues se font « internationales » alors que d'autres sont « menacées »; le savoir est à la portée de tous, et il s'agit d'une simple

vulgarisation au journal télévisé pour que la planète entière se croit à la fois cultivée et au courant des dernières découvertes — et des plus récents dangers — qu'offre une science aujourd'hui toute puissante. Les auteurs de théâtre, tant français que québécois, réagissent de plusieurs façons à cette mondialisation: mais le récit, témoignage des tentatives d'uniformisation, est certainement le procédé le plus populaire. Et c'est justement dans les modalités de ce récit que le lecteur découvre des contaminations nouvelles, que seul un Alfred Jarry aurait pu, peut-être, imaginer: car de l'emprunt de langues étrangères à l'invention d'une langue nouvelle en passant par l'emploi du jargon scientifique, les récits se construisent maintenant à partir d'un matériel qui semble parfois n'avoir de sens que celui qu'on lui donne.

Bernard-Marie Koltès, en France, a beaucoup joué sur le registre des langues de diverses provenances. Les phrases particulièrement châtiées de *Dans la solitude des champs de coton* s'opposent, chez lui, à l'argot aux teintes méditerranéennes de *La Nuit juste avant les forêts*. Koltès, même à l'intérieur de la seule langue française, sait jouer des tons et des couleurs afin d'individualiser chacun de ses textes. Mais dans *Quai ouest*, ce sont des passages entiers qui sont rédigés en espagnol et en quéchua: et si Koltès propose en annexe une traduction du plus long de ces passages, il va de soi que le spectateur moyen, unilingue francophone, ne comprendra pas le long paragraphe qui signe la mort de Cécile. De même, dans *Combat de nègre et de chiens*, l'ouolof d'Alboury et l'allemand de Léone, s'ils sont exotiques ou mélodieux à l'oreille, ne visent pas la compréhension du lecteur/spectateur.

Au Québec, Larry Tremblay est l'auteur qui fait le plus d'emprunts aux langues étrangères, ou plutôt à une langue étrangère, puisqu'il s'agit en général de l'anglais. Paul Lefebvre, dans sa postface à *The Dragonfly of Chicoutimi*, explique l'emprise extraordinaire de cette langue sur l'ensemble de la planète :

---

<sup>62</sup> Sarrazac, *L'Avenir du drame*, p. 136.

Aujourd'hui, en cette fin de vingtième siècle, l'anglais domine la planète comme aucune langue ne l'a jamais dominée. L'Angleterre, au siècle dernier, a imposé sa langue à tout son empire colonial. Depuis la Seconde Guerre mondiale, les États-Unis ont imposé l'anglais grâce à leur puissance économique et à leur envahissante industrie du divertissement. L'anglais constitue un immense territoire en expansion.<sup>63</sup>

Lefebvre poursuit en signalant que pour le Québécois, l'emprise est particulièrement tangible : pris dans un étau qui l'enserme au sud comme à l'est et à l'ouest, le Québécois peut être tenté par l'assimilation facile ou du moins la soumission passive à « l'envahisseur ». Il demeure que même le francophile le plus farouche doit vivre dans une société où le bilinguisme est une réalité et, souvent, un quotidien.

Larry Tremblay avait déjà inséré des passages en anglais, sans traduction, dans ses pièces *Leçon d'anatomie* et *Cornemuse*; mais c'est dans *The Dragonfly of Chicoutimi*, parue en 1995, qu'il a poussé à l'extrême non seulement la thématique, mais aussi le procédé de l'assimilation. En effet, cette pièce, publiée aux Herbes rouges, une maison d'édition francophone, créée à la scène par un acteur francophone, Jean-Louis Millette, est écrite... en anglais. Enfin, plus ou moins. Il s'agit en fait d'un mauvais anglais, d'un anglais d'adoption dans lequel le français transparaît partout, de la syntaxe au patronyme, des chansons d'enfance aux traditions évoquées. Comme le dit Paul Lefebvre,

L'anglais de Gaston est fragile. En fait, il parle encore et toujours français, mais avec des mots anglais. Au mieux, les anglophones trouveront que son expression est poétique. Il ne cesse de créer des remparts de mots pour tenir sa vie à distance. Mais les remparts s'écroulent les uns après les autres. Et les mots, malgré la distance de la langue, cernent impitoyablement sa vie.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Paul Lefebvre, « To Keep in Touch », dans Larry Tremblay, *The Dragonfly of Chicoutimi*, Montréal, Éditions Les Herbes rouges, collection « Théâtre », 1995, p. 58.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 62 et 64.

Il faut dire que la pièce est tout entière faite de ses mots empruntés. Il s'agit d'un long monologue, du long récit de vie d'un homme qui a tenté de s'arracher au passé et aux souvenirs, quitte à les réinventer comme il tente de se réinventer une identité. Plus le texte avance, plus la langue se fragilise, et après une vingtaine de pages, l'anglais n'est plus qu'une suite de mots conjugués en français :

I knocked the door  
that's stupid I know  
we have not to knock the door where we live.<sup>65</sup>

Mais cet homme, dont les rêves sont hantés par des souvenirs typiques de la famille québécoise, étouffante et monstrueuse, au père absent et à la mère castratrice, dont les jours sont hantés par une première expérience homosexuelle et le supposé accident meurtrier qui s'en est suivi, ment et invente au point de ne plus être certain de ce qu'il raconte. À plusieurs reprises, il dit avoir menti, se corrige, se reprend, donnant raison à Jane Moss lorsqu'elle dit que

la langue, l'anglais en l'occurrence, est un véhicule de falsification que Gaston manipule pour dissimuler la vérité. C'est un masque arboré pour feindre l'égalité d'humeur, le sang-froid et l'équilibre mental. Mais le masque glisse, la fausse identité se fissure en laissant voir les mensonges. Le recours à l'anglais, de la part de ce francophone, semble favoriser le mensonge, car il établit un rapport artificiel, contraint entre le langage et l'expérience.<sup>66</sup>

Comme il a cherché à façonner des images à l'aide de bâtons de *popsicles*, Gaston Talbot s'est construit un langage : l'anglais en est le carcan, le français en est l'âme. Il attribue son apprentissage soudain de l'anglais à un rétablissement miraculeux de l'aphasie dans laquelle sa mésaventure d'enfance l'avait plongé; mais des confins de sa mémoire reviennent des paroles de chansons françaises qui confirment, au même titre que son incapacité à maîtriser complètement sa langue d'adoption, que le personnage

<sup>65</sup> Tremblay, *The Dragonfly of Chicoutimi*, p. 25.

<sup>66</sup> Moss, « Larry Tremblay et la Dramaturgie de la parole », p. 76.

initial subsiste sous les nombreux masques de Gaston Talbot. Larry Tremblay a donc signé un récit en anglais, mais dans lequel le français perdure, au-delà des apparences et malgré elles.

Normand Chaurette fait également appel à une langue étrangère dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, alors que Xu Sojen, dans son récit des événements survenus au Cambodge, cite des dialogues entendus ou auxquels il a peut-être participé, cela n'est pas précisé. Ces dialogues sont retranscrits dans le dialecte local, incompréhensible, encore une fois, pour le lecteur/spectateur moyen. Mais par-delà ces quelques insertions, Chaurette emprunte également à un autre jargon qu'il n'est pas donné à tous de comprendre : celui, scientifique, employé par les géologues. Jean-Pierre Sarrazac a noté que ce type d'emprunt était une tendance montante de la dramaturgie contemporaine :

Réaliser l'hybridation, c'est lacérer la trame de la langue vernaculaire en y insérant quantité d'éléments allogènes : citations de langues étrangères, comparaison du breton ou de l'occitan, mais également convocation de toutes ces langues spécialisées — sociolectes professionnels, idiomes économiques ou scientifiques — qui parlent aussi le monde.<sup>67</sup>

En effet, ces langues spécialisées parlent le monde; pour les dramaturges, elles parlent d'un monde où tout, y compris le meurtre, y compris l'absence de conscience, peut s'expliquer et se rationaliser. La pièce de Chaurette est, nous l'avons vu, construite autour des récits, souvent monologués, de chacun des géologues présents lors de l'expédition où Toni Van Saikin a trouvé la mort. Déjà, la présentation des mêmes faits, à quelques détails près, peut être lassante pour le spectateur; les considérations scientifiques hermétiques auxquelles se livrent les experts risquent de l'aliéner complètement. Prenons en exemple le récit de Lloyds Macurdy, qui inclut le passage suivant :

Après vérification, on s'aperçut que l'un des cylindres était trop penché par rapport à l'axe de son spiraloïde. Deux solutions étaient alors envisageables : 1- condamner le dégrossisseur de rechange et faire fonctionner le tourbillon de classification à la main; 2- incliner l'axe du spiraloïde de façon à ce qu'il soit parallèle à l'axe du cylindre défectueux. Dans les deux cas nous courions le risque d'endommager sérieusement le module.<sup>68</sup>

Jason Cassilly tient un discours tout aussi obscur pour le néophyte :

[...] nous nous étions donné comme but d'explorer des sédiments puisés dans le sous-sol des eaux territoriales d'Afrique et du Sud-Est, de purifier ces eaux par filtration des résidus et par classification, par tri, des molécules épaissies au moyen d'un spiraloïde actionné par pression hydraulique afin de traiter des eaux de récupération et de les mettre en réserve dans un module à valves bidirectionnelles rattachées à deux boîtes de distribution capables d'alterner leurs forces énergétiques, un dégrossisseur monocylindrique en amont et un finisseur d'épuration fonctionnant à l'aide d'un champ magnétique en aval. L'idée en soi était d'une simplicité enfantine.<sup>69</sup>

Ce dernier point serait sans doute sujet à débat, et risque de faire sourire le lecteur. Mais puisque les récits sont censés élucider les circonstances de la mort de Van Saikin, on peut se demander ce que viennent faire dans tout cela ces termes et discours scientifiques. Pour Chaurette, comme le rapporte Pascal Riendeau, il s'agit avant tout de variations linguistiques : « N'essayez pas de comprendre le discours scientifique de ces êtres, car tout ceci n'est que de la musique, du tonnerre, pas du sens<sup>70</sup> ». Mais il y a plus, évidemment: d'abord, comme le souligne Stéphanie Nutting, il y a des écarts, des ratés dans ce langage scientifique qui, à plus d'une reprise, échappe à ceux-là mêmes qui s'en réclament :

---

<sup>67</sup> Sarrazac, *L'Avenir du drame*, p. 137-138.

<sup>68</sup> Chaurette, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par les géologues*, p. 17.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 22-23.

<sup>70</sup> Chaurette, cité par Pascal Riendeau dans « Sens et Science à la dérive dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* », dans *L'Annuaire théâtral*, n° 21, « Dramaturgie(s) », printemps 1997, p. 87.

Phosphore-chlore, humaniste-humanitaire, conservation-conversation, des bavures surgissent, insolites, trouant la trame de l'énonciation, comme si la mise en langue n'était qu'une tentative inadéquate pour effacer la fondamentale étrangeté de l'être qui ne cesse pourtant de faire irruption dans le discours.<sup>71</sup>

Lentement, le jargon des géologues apparaît comme un masque, de la même nature que l'anglais de Gaston Talbot, un refuge dans lequel ils se cachent afin de se distancier des événements racontés. Ainsi, lorsque le président de la commission d'enquête leur demande de faire un « portrait » de leur collègue, ils répondent en chœur par une « fiche signalétique » qui se poursuit pendant un long paragraphe et adopte le style suivant :

Portrait de Toni Van Saikin. Sexe : masculin. Âge : vingt-neuf ans. Taille : cinq pieds onze pouces. Pression artérielle : cent vingt de systolique, quatre-vingt de diastolique. Cholestérol : quatre-vingt-huit virgule quatre. Hémoglobines : douze. Ossature : ectomorphe.<sup>72</sup>

Ce ton qui pousse l'objectivité à un extrême tout à fait dérisoire confirme que les géologues se sont complètement dissociés de l'événement.

*Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* n'est d'ailleurs par la seule pièce dans laquelle Chaurette a recours au langage scientifique pour soustraire un personnage à une charge émotive trop grande: dans *Stabat Mater II*, une des mères, appelée à identifier le corps de sa fille, cache son désespoir derrière une connaissance des technologies de réfrigération :

Mauvaise compression des acides, et trop forte concentration d'azote parce que vous n'avez pas de régulateur, donc pas de répartition équitable, les pieds sont froids, les bras sont tièdes et quand la tête bloque le tube de dilatation comme c'est le cas ici, il y a perte de gaz délétère et vous vous

---

<sup>71</sup> Nutting, *op. cit.*, p. 956.

<sup>72</sup> Chaurette, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, p. 49.

plaignez que ça sent la fermentation. Moi j'entre dans une morgue, et tout de suite avec ça (*elle montre son nez*) je peux dire l'âge des frigidaires.<sup>73</sup>

Dans *Leçon d'anatomie* de Larry Tremblay, Martha avoue que, loin d'éclaircir les choses, le jargon scientifique peut parfois les rendre plus opaques encore, et qu'elle-même a souvent choisi de se réfugier dans ces zones troubles qui désarçonnent, même entre savants, quitte à avoir recours, elle aussi, à l'anglais :

je préfère voir gris  
 et embrouiller mes étudiants avec des cours  
 genre  
 « *la distribution des principales voies centrifuges de l'orthosympathie et du parasymphathique* »  
 ou encore publier des articles  
 genre  
 « *reward effects of food via stomach fistula compared with those of food via mouth* ». <sup>74</sup>

Ajouté à l'anglais, le langage scientifique exclut totalement ceux qui n'ont pas le bagage nécessaire pour comprendre; pour le personnage, c'est donc une barrière érigée dans la communication et, pour Martha, une barrière qui a fini par contaminer sa propre relation avec ses sentiments.

En France, on trouve le même procédé chez, entre autres, Michel Deutsch, qui signe en 1980 un monologue intitulé *MGC 148* et dont la didascalie liminaire, qui suit une longue citation de D.W. Sciana sur l'expansion de la recherche, indique : « Un ciel d'étoiles. Un sol de béton. Une scène vide. Et celui qui parle —<sup>75</sup> ». Cette entité de parole, dont on ne connaît que le sexe, et ce grâce à la didascalie mentionnée, est profondément troublée par l'état du monde : « Les gens ne lèvent plus la tête. Ils ne regardent plus le ciel. Depuis que leurs mots n'y peuvent plus rien. La langue formelle

<sup>73</sup> Chaurette, *Stabat Mater II*, p. 28.

<sup>74</sup> Tremblay, *Leçon d'anatomie*, p. 26.

leur a ouvert le ciel et les a dépossédés du ciel. Pas de panique dans l'équation, ni d'amour<sup>76</sup> ». Plus le texte avance, plus le personnage parlant tente de se retrouver dans le jargon scientifique dont il se sent prisonnier; mais ce langage scientifique, ces données, ces connaissances statistiques ne font que le marginaliser encore davantage par rapport à celui qui affiche le sourire « du cynique, celui de l'indifférent, celui de l'oublieux<sup>77</sup> » et renforcer sa peur de la fin imminente.

Source d'aliénation par rapport aux autres ou par rapport à soi-même, le langage scientifique est donc, aux yeux des dramaturges contemporains, une façon de plus de montrer la dégradation d'un monde qui, se croyant riche de savoir, semble se déshumaniser; rappelons en passant que ces mêmes auteurs ont aussi une forte tendance à décrier les trop nombreux effets de la science sur les guerres, les maladies, etc. Et si la vulgarisation ne résout rien, la communication ne s'en trouve que plus vide de sens. C'est ce que déplore Valère Novarina qui, nous le verrons, n'accorde que peu de foi à la communication telle qu'elle se pratique aujourd'hui sur scène comme dans la vie :

La communication veut tout dire, tout vider, nous informer de tout, tout expliquer, mais nous savons tous très bien qu'au bout de toute explication ça n'est jamais qu'une chaîne de causes mortes qui s'est déroulée devant nous. Nous croyons connaître parce que nous avons démonté; nous croyons avoir trouvé la raison quand nous tenons la machine. La causalité démontre, se dévide, déroule tout, dans l'enchaînement du temps mort. Nous réapprendrons peut-être un jour que la science peut savoir *toute* la mort, mais que l'amour seul connaît.<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> Michel Deutsch, *MGC 148*, dans *Tel un enfant à l'écart... suivi de Partage et MGC 148*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1982, p. 93.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 94-95.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>78</sup> Valère Novarina, « Notre Parole [1988] », dans *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L Éditeur/Actes Sud, 1989, p. 164.

Il faut dire que le langage scientifique est un langage fort jeune, grandissant avec les découvertes et les spécialisations qu'il décrit ou sert: dans un siècle où le progrès se fait à une vitesse vertigineuse, la langue se voit obligée de recourir à de plus en plus de néologismes pour satisfaire aux besoins des différents champs de recherche. De fait, tous les domaines de recherche, de la linguistique à la médecine en passant par l'éducation, ont greffé à la langue française des termes qui sont venus l'enrichir, selon certains, la diluer, selon d'autres.

On pouvait s'attendre à ce que les dramaturges contemporains réagissent également face à cette transformation de la langue. Que des enfants meurtris, comme ceux du *Désir de Gobi* de Suzie Bastien, inventent une langue qui réponde à leurs besoins au même titre que ces voix qui les guident ou que le dieu Bulamutumumo du Maurice de *L'Histoire de l'oie* de Bouchard, passe encore; que ces petits êtres se défoulent en disant « criprimalons » avant de hurler ou que les trop nombreux interdits leur aient fait lier la négation « ne pas » en un seul mot se justifie assez aisément par le trouble de leur esprit et leur soif de refuge dans un certain ludisme. Mais lorsque Valère Novarina écrit, c'est la langue française au grand complet qui se trouve réinventée.

Comme le signale Jean-Pierre Ryngaert, « Valère Novarina se livre dans des textes ambitieux et pléthoriques à d'étonnantes variations sur la forme du récit de vie<sup>79</sup> ». En effet, plusieurs des pièces de Novarina sont des monologues qui, dans leur forme contemporaine la plus courante, seraient effectivement des « récits de vie » : les deux adaptations du *Discours aux animaux*, intitulés *L'Inquiétude* et *L'Animal du temps*, ainsi que *L'Avant-dernier des hommes* (à part pour un second personnage qui entre à la fin pour ne dire qu'une seule réplique de trois lignes) sont trois pièces monologuées où un personnage-narrateur se raconte. Pourtant, ce n'est pas le contenu du récit qui

intéresse Novarina; dans les mots de Georges Schlocker. « [...] ce qui le hante, lui, c'est l'enchaînement des mots, leur tissage en vue de produire une tapisserie imaginaire tramée par leur seul prestige<sup>80</sup> ». Novarina, qui est d'avis que « la télévision est la cathédrale du XX<sup>e</sup> siècle<sup>81</sup> » déplore le sort que font subir les adeptes de la nouvelle religion à la langue française<sup>82</sup>; en réponse à ce qu'il perçoit comme une dégradation, surtout du point de vue mélodique, Novarina, dès les années soixante-dix, s'affirmera comme le défenseur de la musicalité française : « J'écris par les oreilles. Pour les acteurs pneumatiques<sup>83</sup> ». Qui plus est, il se déclare contre l'aspect trop « littéraire » de la langue théâtrale, comme si celle-ci manquait fondamentalement d'organicité : « Le théâtre n'est pas une antenne pour la diffusion orale des littératures mais l'endroit où refaire matériellement la parole mourir des corps<sup>84</sup> »; et pour finir, il critique violemment la pratique scénique qui fait de l'acteur une marionnette : « Vieux et fini : l'âge de la mysancène et du méheuranscène<sup>85</sup> ».

Ces revendications sont à l'arrière-plan d'un théâtre tout en parole, une parole unique, poétique, il est vrai, mais où les mots, comme leur sens individuel, ne participent plus du code linguistique traditionnel. Dès les didascalies liminaires, le lecteur se sent en territoire inconnu, car si *L'Animal du temps* débute avec « Un homme marche parmi les tombes<sup>86</sup> », *L'Inquiétude* s'ouvre sur « Entrée de l'homme pour la deux dernière fois<sup>87</sup> ». Par ailleurs, ces protagonistes sont impossibles à

---

<sup>79</sup> Ryngaert, *op. cit.*, p. 73.

<sup>80</sup> Schlocker, *op. cit.*, p. 107.

<sup>81</sup> Novarina, *op. cit.*, p. 159.

<sup>82</sup> « Parlé par des speakers qui nous annoncent quotidiennement par flashes pétaradants et en messages scandés, la bonne nouvelle du salut par les choses et de l'échange de toute chose contre autre chose, j'entends le français de jour en jour perdre ses sons et se dévocaliser à vue d'œil, devenir une pauvre petite langue qui rétrécit, surmartelée d'accents toniques anglo-germain, une sorte de petit morse de propagande, tapé, accablant et qui ne respire plus » (*Ibid.*, p. 160).

<sup>83</sup> Novarina, « Lettre aux acteurs [1974] », dans *op. cit.*, p. 9.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>86</sup> Valère Novarina, *L'Animal du temps*, Paris, P.O.L Éditeur, 1993, p. 7.

<sup>87</sup> Valère Novarina, *L'Inquiétude*, P.O.L Éditeur, 1993, p. 7.

nommer, voire à identifier avec certitude; ils sont « l'Homme à qui rien n'est arrivé<sup>88</sup> », « Jean de Cadavre et d'Esprit<sup>89</sup> », « Jean Machinal<sup>90</sup> », « Jean qui Cloche<sup>91</sup> », « Jean-Jacques du trou apparent<sup>92</sup> », « Jean-sans-nom<sup>93</sup> ». Et si leurs récits sont des « récits de vie », et s'il est parfois possible d'isoler des anecdotes, aussi farfelues soient-elles, il est absolument impossible de retracer, à travers leur discours, l'histoire d'une vie.

Certes bien des auteurs se jouent du lecteur avec des chronologies éclatées et des niveaux multiples: mais voici le genre d'épisode auquel le lecteur se trouve confronté dans les pièces de Novarina :

Adulte déjà, l'imbécilité profonde me mena, et enfant la sagesse: je me divisais en toutes les chansons du monde pour finir avec eux : animaux milieu des animaux et homme d'Adam, construit en glaise, poursuit en glas. Construit en glaise de glau. Vécu en vie à découverte et les idées avec les ans qui me pendent au nez. Ton nom? Né natif. Prénom? Usant. Idées? Néant. Sortie par la sortie.<sup>94</sup>

Ou encore :

Et après l'avoir dit, j'ai récité les onze noms des jours qui sont deux par deux : merdolédécédi huit gyptiambre de ivraie, décadi huit fangier, giovilédécédi sept du deuil, juni havre de neuf, grand François Pilâtre, humedi huit de semblance, martolédi second de illel, fête et lundi des vérifications, vendécédri quatre de spérance et symnate, sabate cent huit de dié, mancholédi millicadrique de un. Bénédicti, malédiciti.<sup>95</sup>

Récits, donc, sans doute, mais récits où non seulement la communication est impossible, mais la compréhension est plus que douteuse. Dans l'invention de la

<sup>88</sup> Novarina, *L'Animal du temps*, p. 17.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>91</sup> Novarina, *L'Inquiétude*, p. 7.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>93</sup> Valère Novarina, *L'Avant-dernier des hommes*, Paris, P.O.L Éditeur, 1997, p. 10.

<sup>94</sup> Novarina, *L'Animal du temps*, p. 48.

<sup>95</sup> Novarina, *L'Inquiétude*, p. 22.

langue. Novarina perd toute notion de « sens »; c'est ce genre de pièces qui fait écrire à Jean-Pierre Ryngaert que

le problème du « sens » d'un texte est la question la plus ardue qu'ont déjà abordée les travaux théoriques dans ce domaine, notamment ceux de Roland Barthes, d'Umberto Eco, d'Anne Ubersfeld. Repérons simplement qu'il s'agit ici, contrairement à un certain usage, de la chose la moins urgente à formuler pour le lecteur, et que c'est en voulant d'emblée mettre du sens qu'on perd pied dans la lecture.<sup>96</sup>

Si cela est vrai au théâtre depuis Beckett et Ionesco, il faut admettre que, à part les Vinaver et Chartreux, la plupart des auteurs qui se permettent des écarts face à une logique linéaire y reviennent généralement. Cependant, pour Valère Novarina, les mots n'ont de valeur que dans leur musicalité et dans le reflet de l'extrême désarroi de l'homme contemporain et urbain :

C'est des paroles que nous prononçons, de la manière dont elles nous traversent, que tout dépend. Nous sommes dans les mots. Les mots sont, à la fois, la forêt où nous sommes perdus, notre errance, et la manière que nous avons d'en sortir. Notre parole nous perd et nous guide.<sup>97</sup>

À un degré moindre, c'est également la musique qui prévaut sur le sens pour Marie Laberge lorsqu'elle signe *Pierre ou la Consolation*, pièce à laquelle elle donne par ailleurs le sous-titre de *Poème dramatique*. Dans cette pièce qui reprend l'histoire d'Héloïse et Abélard, la parole prend toute la place : reconstituant les faits, revisitant la passion de l'amour et découvrant les sentiments cachés de Pierre de Vénéral pour la Mère abbesse, la pièce tourne autour des souvenirs et de leur évocation. Marie Laberge explique elle-même son choix langagier, dans la « Note » qu'elle rédige en guise de préface :

La langue utilisée est également une création qui ne prétend qu'à restituer une « musique poétique » apparentée à la langue du XII<sup>e</sup> siècle. Aucune assertion

<sup>96</sup> Ryngaert, *op. cit.*, p. 23.

<sup>97</sup> Novarina, « Chaos », dans *Le Théâtre des paroles*, p. 155.

philologique ou linguistique ne sous-tend la forme langagière. Là encore, l'auteure s'écarte d'une vérité lexicographique au profit de l'invention. [...] Ce métissage linguistique est voulu et a pour ultime objet le reflet sonore compréhensible d'une langue disparue à jamais et interprétée librement.<sup>98</sup>

Malgré ses choix esthétiques, le langage « inventé » par Marie Laberge procède d'une autre forme de contamination, celle du savoir, maintenant à portée de tous dans une société où la connaissance permet de se démarquer. Marie Laberge appuie donc son écriture sur une étude, celle d'une langue dont la forme a énormément évolué; mais cette étude, même chez les experts du domaine, requiert de nombreuses années, voire une carrière entière. Laberge se voit donc obligée de la limiter :

Rapidement, je me suis vue acculée à un choix : ou j'étudiais toute ma vie et n'écrivais cette pièce qu'à soixante-dix ans (ce qui devenait un pari de longévité personnelle) ou j'avouais mes lacunes de philologue et de linguiste pour affirmer une liberté créatrice. La deuxième option emporta mon choix.<sup>99</sup>

Ainsi, dans les contaminations explorées, il ne faut pas oublier celle de la vulgarisation, qu'elle soit scientifique ou autre: et que le « choix » de Laberge soit une concession ou une décision purement esthétique, il a pour effet de créer une langue dont le lyrisme l'emporte sur le sens. Voici ce que donne, par exemple, le récit que fait Héloïse de ses efforts pour ramener à elle un Abélard épris de religion :

Souventes fois, ai tenté de séduire ton âme haute par mes plaintes accablées.  
souventes fois, par ta savance  
en droite pensée me rappelas.  
Mais cette voie aux vices ouverte  
toujours en moi restait beiante.  
Ta sainteté tant poursuivie  
me déjetait en désespérance.<sup>100</sup>

<sup>98</sup> Marie Laberge, « Note », dans *Pierre ou la Consolation — Poème dramatique*. [Montréal], Les Éditions du Boréal, 1992, p. 13.

<sup>99</sup> Laberge, « L'Histoire, la Fiction et la Langue », « Dossier », dans *ibid.*, p. 122-123.

<sup>100</sup> Laberge, *Pierre ou la Consolation*, p. 81.

Si le lecteur se trouve guidé par l'orthographe de certains mots et par l'information fournie par l'auteur en bas de page, le spectateur est certes beaucoup plus dépendant de l'acteur qui le guide à travers ce labyrinthe de sons inconnus; et si Marie Laberge a elle-même joué le rôle d'Héloïse lors de la création, c'était certainement, quoi qu'elle en dise, une façon pour l'auteur d'être présent et de veiller sur la diction. Malgré tout, le spectateur comprendra sans doute les grandes lignes des nombreux récits; mais leur contenu exact sera sacrifié à son oreille, au profit de mélopées souvent trop hermétiques pour qu'il en saisisse le sens précis.

On voit donc que l'expansion du récit amène avec lui quantité de registres variés dont les effets sont parfois, paradoxalement, de diminuer la compréhension du récit en question. Alors que la parole devient, plus que jamais, le matériau premier du théâtre, elle se trouve constamment réinventée, par le biais de tous les outils mis à leur disposition, par des auteurs soucieux de moduler son énonciation. Robert Abirached remarque que, depuis toujours,

Traversé de blancs, allusif, discontinu, ménager de ses respirations, gouverné dans son allure, le langage théâtral est appelé par définition à être proféré, à la ressemblance d'une partition destinée au chant et au rebours de la parlerie romanesque, même la plus strictement composée.<sup>101</sup>

Par contre, on peut affirmer que la « parlerie », après son exploration par Beckett, était revenue à l'honneur dans les vingt dernières années; là où Abirached a toutefois raison, c'est que le langage théâtral peut faire figure de partition, puisqu'il appelle une voix à lui donner vie, au même titre que le morceau de musique... et il faut avouer que les *arie* proposés par les auteurs contemporains, qu'ils soient rédigés en vers ou qu'ils soient construits autour d'une prose à l'organisation anarchique, offrent aux acteurs des défis dignes des plus difficiles tirades en alexandrins. Mais, justement, comme

---

<sup>101</sup> Abirached, *op. cit.*, p. 23.

l'idée de « partition » est intimement liée à celle du « langage » et donc de la parole. elle s'inscrit dans la même lignée que les explorations qui font les grandes tendances du théâtre contemporain. Et même, si on en croit les textes, elle se trouve souvent à la base d'une écriture où récit et musique s'entremêlent plus inextricablement que jamais.

### **3. La Parole comme partition**

La contamination du romanesque, alliée à l'élaboration de nouvelles modalités du récit théâtral à travers une variété de styles et de procédés, a mené à une exploration de tous les champs possibles de narration au théâtre: après avoir étudié ces divers procédés, le lecteur se rend compte que si le roman a influé sur la dramaturgie en donnant ses lettres de noblesse au récit, celui-ci se développe souvent autour des principes qui régissent un tout autre domaine artistique : la musique. Déjà, le caractère poétique de certaines pièces, qui imprime le souffle dans la graphie même du texte, rehaussait le côté musical de la pratique scénique. Par ailleurs, le théâtre, même dans ses définitions les plus étroites et les plus traditionnelles, a souvent été comparé à la musique, et notamment à l'opéra. Le lien s'établit aisément : tous deux arts de la scène, théâtre et opéra ont ceci en commun qu'ils dépendent en grande partie de la voix humaine, qui devient généralement le véhicule principal de l'histoire présentée au public. Ils se distinguent ainsi d'autres arts de la scène, tels la danse, quoiqu'ils se permettent de plus en plus d'incursions dans le domaine du corporel.

Mais il y a plus : des chœurs antiques aux monologues-*arie*, en passant par les effets rythmiques de la stichomythie et la mélodie parfois ronronnante des alexandrins, la qualité orale de l'exercice théâtral a, traditionnellement, favorisé le

développement de techniques rendant l'écoute du texte agréable. Puis, avec Brecht, ce sont la dissonance et les ruptures qui ont transformé le concept de l'oralité afin de favoriser une écoute plus active du texte et de son contenu. Mais d'une part comme de l'autre, les mêmes termes reviennent et ces termes, comme les notions qu'ils désignent, sont empruntés à un registre d'analyse musicale que les auteurs contemporains vont mettre à profit.

Roland Barthes l'avait dit : la texture du « récit », au sens où nous entendons « intrigue », est « fuguée<sup>1</sup> » dans tous les champs littéraires. Au théâtre, avec l'avènement de procédés comme celui du monologue intérieur, avec la répartition des connaissances menée par la mondialisation, avec l'adoption du montage et, surtout, avec la prédominance de la mémoire et de son poids de récit, les textures sont effectivement de plus en plus variées, s'imbriquant les unes dans les autres dans des structures complexes et élaborées avec un soin parfois ostentatoire. De plus, la perte du sens, qu'il soit au niveau linguistique ou dans l'élaboration d'une intrigue linéaire, vient nuancer la fonction même du langage, qui se trouve alors dépourvu des composants premiers qui le définissent en tant qu'outil de communication. Et si, comme le souligne Robert Abirached, « le langage théâtral est fondé, toujours, sur un système d'écarts qui l'éloigne de la pratique vécue de la parole<sup>2</sup> », il faut avouer que le vingtième siècle semble s'être fait un devoir de transformer ce « système d'écarts » en un « écart systématique ». Le critique se voit donc contraint de chercher ailleurs la valeur du texte, et de lui conférer des qualités qui répondent d'un autre d'ordre d'analyse.

Le texte théâtral contemporain peut se déclarer ouvertement musical et adopter une structure parallèle à celles que proposent certains compositeurs: par ailleurs,

---

<sup>1</sup> Barthes, *op. cit.*, p. 33.

<sup>2</sup> Abirached, *op. cit.*, p. 25.

comme nous venons de le voir, des auteurs comme Laberge ou Novarina créent des variations sur la langue en insistant sur la valeur mélodique de celles-ci, qui ne peuvent plus être abordées strictement comme outils de communication. Par ailleurs, la narration inhérente au récit peut être répartie à travers le dialogue, créant un effet choral, ou encore être attribuée tout entière à un seul personnage, confirmant son statut de « soliste ». La parole théâtrale peut donc, à l'instar des notes et des silences transcrits sur une portée, former une véritable partition, soumise à l'acteur afin qu'il en donne non seulement une interprétation émotive, mais aussi... musicale.

#### **a. Les Effets choraux**

Comme en musique, les chœurs sont un élément consubstantiel à l'histoire du théâtre, puisqu'ils appartiennent à ses origines. Toutefois, leur usage, après être tombé en désuétude, n'a plus jamais retrouvé la popularité qu'il avait connu dans l'Antiquité. Mais si l'histoire du théâtre a évolué, celle de la musique n'a rien à lui envier, puisque théorie et solfège se sont eux aussi complexifiés avec les siècles. Dès lors, si on retrouve ici et là quelques exemples d'utilisation du chœur dans le théâtre contemporain, ce sont surtout les structures « fuguées », justement, qui ont exercé sur les auteurs une véritable fascination.

Au Québec, un des premiers auteurs à utiliser abondamment les structures musicales a été Michel Tremblay. Outre le chœur des *Belles-Soeurs* rendant hommage au bingo et ceux des prostituées et travestis chantant les louanges de *Sainte Carmen de la Main*, Tremblay, dès les années soixante-dix, s'est plu à construire des pièces sur des modèles musicaux, d'où la structure en contrepoint de *À toi pour toujours, ta Marie-Lou* (1970) ou celle, plus complexe encore et certes plus franchement musicale, de *Bonjour, là, bonjour* (1974) : ici, les scènes sont titrées « Trio », « Duo »,

« Octuor », et témoignent davantage d'un regroupement de voix que de personnages, qui demeurent dans des espace-temps variés. Plus de vingt ans plus tard, Tremblay récidive avec *Messe solennelle pour une pleine lune d'été*, qui s'inspire de la structure qui régit la composition d'une messe : chacun des tableaux porte le titre d'un mouvement, et la plupart comportent une indication musicale de *tempo*: de plus, des indications marquent les moments où les répliques des différents personnages (appartenant encore une fois à des espaces différents) doivent se chevaucher ou, comme c'est le cas au début du « Kyrie », être prononcées « à l'unisson, très précisément<sup>3</sup> ». Mais par-delà ces tentatives au succès parfois mitigé, Tremblay a surtout contribué à établir, au Québec, l'écriture d'un dialogue qui peut, en se soustrayant aux lois de la vraisemblance et de la linéarité, offrir à l'oreille un plaisir mélodique que la lecture ne peut lui procurer, et qui demeure inhérente au processus théâtral. Qui plus est, lorsque le dialogue prend des airs de partition pour plusieurs voix, il peut aisément se prêter, nous le verrons, au récit polyphonique.

Le « Babil des reines », qui ouvre *Les Reines* de Normand Chaurette ne contient aucune attribution de répliques, elles sont simplement jetées en vrac, créant une polyphonie qui n'est pas, nous signale Jean Cléo Godin, sans rappeler la forme de l'ouverture :

Une lecture plus attentive laisse cependant voir que ce « Babil » est construit comme une ouverture musicale, pour présenter les thèmes qui seront développés plus tard : la tempête sur Londres, la mort du roi et le massacre des enfants, l'aspiration à régner sur l'Angleterre.<sup>4</sup>

Cette polyphonie, créée par les voix qui deviennent autant d'instruments, est très courante dans le théâtre contemporain, comme le sont les formes inspirées de modèles

---

<sup>3</sup> Michel Tremblay, *Messe solennelle pour une pleine lune d'été*, Ottawa, Leméac Éditeur, 1996, p. 17.

<sup>4</sup> Godin, dans Godin et Lafon, *op. cit.*, p. 127.

musicaux. René-Daniel Dubois privilégie tout particulièrement ces adaptations de formes musicales. Dans *Garry Paxton*, il précise que « ce texte doit être lu et interprété comme une partition musicale : chacune des voix (rythmes et accents, modulations) et les sons, tenant lieu d'instruments<sup>5</sup> »; son *Adieu, docteur Münch* est une *Sonate pour un acteur*, et nous verrons que la plupart de ses pièces ont une forte résonance musicale, jusqu'à *Being at Home with Claude* dont l'envolée lyrique finale peut fort bien se comparer à un *aria*. Mais Dubois n'est pas seul : Normand Churette présente sa pièce *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* comme un « septuor<sup>6</sup> »; Maryse Pelletier remporte le prix du Gouverneur Général en 1986 pour sa pièce *Duo pour voix obstinées*, dans laquelle chaque scène, outre le titre, comporte une indication de *tempo*.

Jean-Pierre Ryngaert souligne qu'en France, la popularité de la structure d'inspiration musicale s'est accrue juste avant le début des années quatre-vingt :

Le caractère musical de la construction du dialogue, repérable chez Vinaver, est accentué par Daniel Lemahieu dans *Viols* (1978) où tout rapport à un espace et à un temps identifiables disparaissent au seul bénéfice des éclats du dialogue pour deux voix de femmes. La simultanéité y est plus formelle, moins ancrée encore dans l'espace et le temps, et le texte s'apparente à un oratorio.

[... Le] dialogue l'emporte sur toutes les marques spatio-temporelles; le texte en éclats atteint des limites où l'énonciation est privilégiée, ce qui rend le travail du lecteur particulièrement délicat faute d'appuis concrets concernant la situation. Il faut donc qu'il accepte d'abandonner son système habituel de repérages, qu'il ne prenne plus en compte ce qui serait de l'ordre d'une situation traditionnelle et qu'il s'abandonne aux brisures du dialogue.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> René-Daniel Dubois, *Garry Paxton [ou William Bill Brighton]*, Bibliothèque de l'École nationale de théâtre du Canada, document FO DF D816w, [s. d.], p. B.

<sup>6</sup> Churette, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, p. 9.

<sup>7</sup> Ryngaert, *op. cit.*, p. 102-103.

Le « travail délicat » que devient alors celui du lecteur peut, cependant, lui permettre d'examiner avec soin la structure de différents passages et de voir, comme nous allons tenter de le faire, comment l'effet choral peut venir moduler l'énonciation du récit.

Le regroupement de plusieurs personnages en un chœur n'est pas gratuit chez les auteurs contemporains. Dans *L'Enfant d'Obock* de Daniel Besnehard, le chœur est formé de légionnaires qui, en plus de perdre leur identité propre en entrant dans le régiment, deviennent une entité complète en soi: cette entité s'appelle « le chœur des légionnaires » et récite, à plusieurs endroits dans la pièce, les ordres que lui dicte son code de conduite et autres préceptes du même genre. Ces effets choraux sont donc un effet de style qui vient annihiler l'identité de chaque individu pour mieux illustrer l'asservissement que lui fait subir la vie militaire. Dans *Où vas-tu, Jérémie?* de Philippe Minyana, le chœur est celui des « *boat-people* », ces immigrants clandestins qui tentent de se frayer un chemin vers une vie meilleure. Leurs... « jérémiades » sont suivies d'un « solo du petit soldat » — récit, soit dit en passant, dans le style du monologue intérieur — puis des lamentations d'un autre chœur, formé cette fois de Jérémie et de la Mère de José Garcia, qui alterneront avec celle du premier chœur. Ainsi, Minyana construit-il une séquence musicale qui a pour thème la misère, individualisée par un soldat anonyme et généralisée par des foules apatrides. Lorsque Chaurette utilise le chœur des géologues dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, c'est aussi pour détruire l'individualité, cette fois grâce au pacte : comme aucun des géologues ne veut revendiquer la responsabilité de la mort de Van Saikin, ils se réfugient tous en un groupe serré, une entité qui tend à protéger chacune de ses parties en la noyant dans le tout.

Michel Marc Bouchard utilise un procédé semblable dans *Le Chemin des passes-dangereuses* où les trois garçons, aussi différents soient-ils, ont formé une sorte de pacte puisqu'ils ont choisi de nier, comme les géologues de Chaurette, leur

responsabilité dans la mort de leur père. Ils ont donc chacun une identité individuelle. mais ils sont aussi liés en une entité mensongère, protectrice elle aussi des parties qui assurent sa survie. C'est ainsi que, dans les quelques secondes où une mort imminente leur fait revoir des *flashes* de leur vie respective, une entité nouvelle se crée. Les frères, face au remords, se trouvent en proie à un revirement moral ultime qui les soudent à nouveau en un groupe, mais en un groupe désirant à présent se libérer du poids du mensonge qui avait d'abord assuré sa formation :

VICTOR. C'est dans la courbe que je l'ai vu...

CARL/VICTOR. Les p'tits gars.

CARL/VICTOR/AMBROISE. [*sic*] Dire! Tout dire!

AMBROISE. Je revois tout. Le premier sac d'école.

VICTOR. Le premier char.

AMBROISE. Les premières souleries.

VICTOR. La naissance du premier.

CARL. Le choix des alliances.

AMBROISE. Les premiers feux de camp, les french kiss.

CARL. Les premiers flirts.

AMBROISE. Dire, tout dire.

VICTOR. Les maladies du deuxième.

CARL. Les robes de Lucie.

AMBROISE. Les cartes de crédit, les vernissages.

AMBROISE/CARL/VICTOR. Dire, tout dire!<sup>8</sup>

Le chœur, qu'il soit identifié sous l'appellation de CARL/VICTOR/AMBROISE ou de AMBROISE/CARL/VICTOR, a donc une fonction très spécifique : en plus de créer un leitmotiv langagier, il unit les trois frères dans le désir de se raconter une dernière fois avant de mourir, désir qui dissimule mal celui d'avouer.

Normand Chaurette pousse ce procédé plus loin encore dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*. En effet, lorsqu'une réplique de la pièce est attribuée à « tous » les personnages, on peut dire qu'elle vient unir toutes les créations

fantasmatiques de Charles Charles 38 en un chœur. Si ce genre d'analyse peut être intéressant d'un point de vue psychanalytique, il peut également être réducteur d'un point de vue stylistique. Prenons en exemple la fin du quatrième tableau de *Provincetown Playhouse*, sur lequel certains critiques se sont acharnés au point d'en détruire la structure. Au bas de la page 37, la didascalie indique : « *Un temps. Ton narratif* : », puis les répliques s'enchaînent de cette façon :

CHARLES CHARLES 19. Récapitulons : le 19 juillet 1919, au Provincetown Playhouse...

CHARLES CHARLES 38. ... le jeune Frank Anshutz, 5 ans, est éventré de dix-neuf coups de couteau durant une pièce montée par le groupe des Provincetown Players. Le massacre...

CHARLES CHARLES 19. ... ou l'immolation...

CHARLES CHARLES 38. ... qui a eu lieu sur scène est apparemment dû à un accident.

CHARLES CHARLES 19. Il est à supposer qu'un maniaque a remplacé l'ouate que contenait le sac par l'enfant qui avait préalablement été drogué à la morphine.

CHARLES CHARLES 38. Les trois comédiens de la pièce ont été retenus comme suspects. Charles Charles, auteur de la pièce et comédien principal, 19 ans...

WINSLOW. Winslow Byron, 19 ans...

ALVAN. ... Et Alvan Jensen, 19 ans également.

CHARLES CHARLES 38. Les trois suspects qui ont comparu ce matin devant le juge Taylor de la cour du Rhode Island nient formellement avoir été informés que le sac contenait un enfant.

CHARLES CHARLES 38. « Dans la pièce que vous jouiez, que devait contenir ce sac? » a demandé le juge au jeune Byron.

CHARLES CHARLES 19. « Hélas, un enfant! » a-t-il répondu.<sup>9</sup>

La didascalie qui précède cet extrait s'ajoute donc aux nombreux points de suspension afin de confirmer qu'il s'agit bel et bien d'une narration, d'un récit à relais dans lequel un seul événement est raconté par plusieurs voix. Cette organisation du récit est bien

---

<sup>9</sup> Michel Marc Bouchard, *Le Chemin des passes-dangereuses — Tragédie routière*, Ottawa, Leméac Éditeur, 1998, p. 67-68.

entendu voulue et soignée par l'auteur, qui s'assure de souligner, méticuleusement, l'importance du découpage entre les différentes voix. On remarque que Winslow et Alvan, qui n'ont pas le statut de narrateur qu'ont Charles Charles 38 et son homonyme de 19 ans, ne parlent que pour s'identifier, comme ils le feraient, justement, au tribunal dont il est question. Il peut aussi paraître étrange que les deux avant-dernières répliques soient attribuées à Charles Charles 38, comme s'il s'agissait de deux personnages différents: mais il n'en est rien, puisque Charles Charles 38, comme l'indiquent les guillemets, change de registre — et donc peut-être de voix — pour jouer le rôle du juge en plus d'assumer la narration. Dès lors, si les répliques des différents personnages forment un seul récit, on ne peut pas, comme le suggère Pascal Riendeau, omettre l'attribution des répliques afin de faire du récit un texte suivi de caractère journalistique : « En enlevant tout simplement le nom des personnages devant les répliques et en créant un paragraphe homogène, sans modifier un seul syntagme, on remarque que l'aspect narratif de la longue citation précédente ne laisse aucun doute<sup>10</sup> ».

Riendeau s'appuie pour cela sur les conclusions d'une autre critique, en disant que « Carrie Loffree avait déjà noté l'aspect narratif de ce passage, en en faisant toutefois un des exemples où " Charles Charles 38 se cache derrière plusieurs autres actants absents ", dans ce cas-ci, la voix d'un journaliste<sup>11</sup> ». Mais justement, si Loffree nuance ses propos, c'est que Charles Charles *est* un personnage scindé en plusieurs, qu'il n'existe *que* par les différents rôles qu'il se donne et par les hallucinations que ces derniers suscitent: enlever l'attribution des répliques, c'est non seulement simplifier le personnage, c'est aussi anéantir le travail minutieux de

---

<sup>9</sup> Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, p. 38-39.

<sup>10</sup> Riendeau, *La Cohérence fautive*, p. 78.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 76.

Chaurette qui a modalisé un récit certes fort conventionnel en le transformant en un quatuor exemplaire de signification et de rigueur dramaturgique.

En fait, pour que le type d'analyse prôné par Riendeau soit valable, il faudrait faire subir le même sort à plusieurs textes, non seulement de Chaurette, mais aussi de bien des auteurs contemporains, ce qui serait fort réducteur. Car si le résultat n'est pas toujours aussi heureux que dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, le récit à plusieurs voix, le « récit-partition », a connu une popularité presque effarante dans les vingt dernières années, et pour cause : puisque la mémoire, et avec elle la narration, sont au cœur des nouvelles tendances dramaturgiques, les auteurs n'ont de cesse de trouver des façons de moduler l'énonciation de cette narration, afin que les récits soient variés à la fois dans leur contenu et dans leur présentation.

C'est Marguerite Duras qui, en France, a posé les assises du récit choral. Chez elle, lorsque l'énonciation du récit est divisée, c'est généralement entre deux voix, ce qui n'a rien d'étonnant étant donnée la nature foncièrement intime de son théâtre. Dès *L'Éden Cinéma* en 1977, Duras fait alterner les répliques afin de présenter le récit de la chute de la mère. Ce sont ses deux enfants, les deux victimes principales de cette chute, qui en font la narration :

SUZANNE. [...] Et puis le père est mort. On avait entre quatre et sept ans.

JOSEPH. De la période qui a suivi elle n'a jamais parlé volontiers.

Elle disait que ça avait été difficile.

SUZANNE. Elle a continué à enseigner. Ce n'était pas suffisant.

Pendant deux ans elle a donné des leçons de français, en plus.

Puis — on grandissait — ça a été encore insuffisant.

Alors elle s'est engagée à l'Éden Cinéma, comme pianiste.

Elle y est restée dix ans.

Jusqu'à la fin du cinéma muet.

*Musique...*

JOSEPH. Elle nous emmenait avec elle à l'Éden.

On dormait autour sur des coussins.

Elle n'a jamais pu se séparer de ses enfants, la mère. Où qu'elle aille.

Elle nous trainait agrippés à son corps.

SUZANNE. Sauf à la fin quand elle a été très près de la mort.<sup>12</sup>

Les voix, chez Duras, peuvent se contredire en douceur, ou alors un personnage peut ajouter un détail que l'autre a omis ou, plus fréquemment, ignore depuis toujours. De cette façon, Duras montre bien que deux points de vue peuvent s'entrelacer tout en participant du même récit. C'est là, d'une certaine façon, le poids du souvenir : créant l'intimité par le partage, il est aussi créateur de distance par la subjectivité.

Si peu d'auteurs iront aussi loin dans l'exploration des influences du temps sur le souvenir, la technique du récit partagé est omniprésente, tant dans la dramaturgie française que québécoise. Prenons cet exemple tiré de la pièce *Croisades* de Michel Azama :

LA PETITE VIEILLE. [...] Aide-moi plutôt à retrouver comment c'est arrivé.

LE PETIT VIEUX. Nous étions assis sur la terrasse.

LA PETITE VIEILLE. Oui. Un avion est arrivé avec ce vol lourd. Un bourdon géant.

LE PETIT VIEUX. C'était un de ces vieux avions comme on n'en voit plus. Un biplan.

LA PETITE VIEILLE. Tout à coup nous avons entendu poppoppop derrière l'immeuble. L'avion a tourné lentement au-dessus des marais et est revenu en volant très près du sol.

LE PETIT VIEUX. Oui. Il y a eu une série d'explosions comme des sacs en papier qu'on crève et tout a pris feu autour.

LA PETITE VIEILLE. C'était une belle soirée d'août fraîche et encore ensoleillée...

LE PETIT VIEUX. Ça a été pour nous une mort si naturelle.<sup>13</sup>

D'emblée, on constate que si le sujet et les enjeux sont aux antipodes de ceux des personnages de Duras, le procédé est le même : faire le récit d'un événement à deux voix, tout en maintenant, par moments, certains signes d'échange, dans ce cas les

---

<sup>12</sup> Duras, *L'Éden Cinéma*, p. 16.

« oui » des personnages qui donnent foi aux dires de l'autre. C'est ce que nous avons appelé un *récit dialogué* car, si la forme apparente du dialogue est maintenue, le discours des deux personnages en forme un seul, même si les personnages se contredisent par moments; après tout, comme nous l'avons vu dans *The Dragonfly of Chicoutimi*, par exemple, même une voix unique n'est pas nécessairement garante de véracité ou exempte de contradictions...

Le récit devient *polyphonique* lorsque plusieurs voix sont mises en jeu, et c'est évidemment le type de récit qui offre les caractéristiques les plus ouvertement musicales. Dans *La Corruption du désir*, Yvan Bienvenue fait le récit des circonstances de chacun des meurtres du jeune prêtre: afin d'éviter trop de monotonie, il a souvent recours au récit polyphonique. Ainsi, le changement de voix, la rythmique établie par des répliques de longueurs variées permettent de donner un aspect musical au texte qui propose une alternative au monologue. Voici donc le début du récit de la mort de Madeleine :

MADELEINE. Oui! Je suis morte une semaine avant ton arrivée ici. J'avais 20 ans. J'comprends pas pourquoi on considère ça comme un bel âge. 20 ans; c'est pourtant aussi triste que n'importe quel autre âge. Tout, même les plus grands bonheurs finissent par devenir tristes. J'avais 20 ans.

ÉMILIE. T'avais de l'avenir.

MARION. C'est à dire [*sic*] : Tu devais mourir. L'avenir c'est la mort.

HUGO. Tu étais belle. On était en 53 le 21 novembre; le mois rêvé.

ESTHER. L'air était frais.<sup>14</sup>

L'envolée initiale de type monologuée se mue donc en un récit lyrique qui défie toute vraisemblance, car en plus d'être mortes, les consœurs de Madeleine peuvent lire ses pensées, compléter ses intentions, insister sur des détails. De même, le récit polyphonique qui ouvre *Marcel poursuivi par les chiens* est fait par des mortes et est

---

<sup>13</sup> Azama, *Croisades*, p. 45.

non seulement polyphonique, mais téichoscopique, puisque les aïeules de Marcel décrivent sa course alors qu'elle se déroule en coulisses, et deviennent ainsi les témoins privilégiés d'un événement caché au spectateur :

MAUVE. Y'est pas juste essoufflé. Y'a l'air nerveux...

ROSE. Tant qu'à ça, y'est venu au monde nerveux....

VIOLETTE. Oui mais là c'est pas pareil...

MAUVE. Y regarde toujours par en arrière...

VIOLETTE. Y'a-tu quelqu'un qui court après lui?<sup>15</sup>

Tremblay, sous des apparences de dialogue, fait donc se conjuguer plusieurs des tendances contemporaines par une perversion du récit d'exposition. En maintenant un registre question/réponse et réplique/réaction, il semble effectivement établir un dialogue. Mais l'alliance de la polyphonie et de la téichoscopie confirme la nature éminemment narrative de l'extrait cité: par ailleurs, le passage entier, qui couvre plus de trois pages, répond tout à fait à la définition traditionnelle du récit, c'est-à-dire la « narration d'un événement survenu hors-scène »...

Il ne faut donc pas s'y méprendre : sous leurs airs de dialogues, les partitions établies par les auteurs pour l'évocation d'un événement sont bel et bien des récits. Nier leur nature narrative en prétextant que le découpage s'apparente trop à celui du dialogue — ou à l'opposé détruire ce découpage comme le propose Pascal Riendeau — serait nier en même temps l'inventivité des auteurs qui explorent, à travers la musique, autant de nouvelles façons de moduler la parole théâtrale. D'ailleurs, certains auteurs, nous l'avons vu, insistent sur le caractère musical d'un passage, voire d'une pièce entière. C'est le cas de René-Daniel Dubois dans *Garry Paxton*, qui contient plusieurs récits polyphoniques, ou encore *Anne est morte*, qui joue à la fois sur la juxtaposition et le contrepoint. Mais Dubois, comme plusieurs

---

<sup>14</sup> Yvan Bienvenue, *La Corruption du désir*, Bibliothèque de l'École nationale de théâtre du Canada, document FO DF B588co 1989, printemps 1989, p. 76.

autres d'ailleurs, a une prédilection pour un autre type de composition musicale, où le récit, avec ses différentes voix et ses différents points de vue, est tout entier confié à un acteur. Dans la vague des pièces monologuées, on trouve en effet un type de pièce qui s'accorde tout à fait avec le concept de partition : il s'agit de pièces écrites pour un soliste, où l'artiste se voit forcé de faire une multitude de variations sur un même thème. Là où Valère Novarina improvisait sur le sens, ces auteurs vont improviser sur le corps et, surtout, sur la voix, pour qu'elle se déploie en un morceau de bravoure que les du Parc et Champmeslé n'auraient jamais même pu imaginer.

#### **b. La Mise en valeur du soliste**

Déjà, en étudiant les pièces de Novarina, on se rend compte que leur seule lecture est plus que jamais insuffisante. Les pièces de cet auteur n'ont de véritable intérêt que si le corps de l'acteur et sa voix viennent donner à des textes dépourvus de sens clair un découpage interprétatif, une musicalité et une concrétisation visuelle du personnage parlant. Bien entendu, c'est là une des caractéristiques premières du personnage de théâtre qui, plus que dans tout autre genre littéraire, est conçu comme un canevas: il ne se réalise pleinement qu'au moment de l'interprétation scénique, qui ouvre des possibilités infinies. C'est ce que souligne Robert Abirached, qui s'est penché sur le concept même du personnage théâtral : « En d'autres mots, dès notre première approche, le personnage nous est apparu *ouvert*, pour reprendre une expression de Jean Vilar; s'il appelle l'effraction d'une infinité d'interprètes, il leur préexiste et leur subsiste<sup>15</sup> ». Par conséquent, si le personnage est défini, dans ses contours, par l'auteur, il ne trouve ses multiples nuances qu'aux mains de l'acteur qui, choisissant de

---

<sup>15</sup> Tremblay, *Marcel poursuivi par les chiens*, p. 12.

<sup>16</sup> Abirached, *op. cit.*, p. 28.

respecter ou d'enfreindre les paramètres établis par ce même auteur et revisités par le metteur en scène, lui procure un statut scénique, plus ou moins semblable à celui que lui avaient déjà conféré d'autres acteurs.

Mais lorsque le canevas se fait aussi mince que chez Novarina, le processus de l'interprétation est, en quelque sorte, redéfini à son tour, car loin de pouvoir s'appuyer sur les bases psychologiques ou mêmes formelles que lui ont apportées les différents systèmes de jeu, l'acteur doit faire appel à une panoplie de moyens ludiques pour rendre compte de la fragmentation subie par le personnage. Comme le remarque Jane Moss pour le théâtre québécois, tout, dans ce type de dramaturgie, favorise l'éclatement du jeu, alors que l'acteur se trouve confronté à un plateau nu, un manque d'intrigue et, souvent, un manque de sens<sup>17</sup>. Illustration de la folie ou d'une société en perdition, ces pièces souvent nébuleuses dépouillent l'acteur de tous ses appuis et le lancent, seul en piste, avec une partition complexe et une histoire, aussi décousue soit-elle, à raconter. Le résultat est une dramaturgie du monologue complètement éclatée, qui donne plus que jamais raison à Roland Barthes en proposant des textes dont la texture est, pour le moins, « fuguée ».

La forme romanesque de la pièce *Alphonse ou Les Aventures extraordinaires de Pierre-Paul-René, un enfant doux, monocorde et qui ne s'étonne jamais de rien* de Wajdi Mouawad est flagrante. Dans cette pièce, un narrateur qui s'identifie comme tel<sup>18</sup> se divise en une multitude de personnages qui font tour à tour de nombreux récits. Le narrateur reproduit également les dialogues entre ces différents personnages. Et lorsque dialogues il y a, ceux-ci s'insèrent typographiquement dans la narration comme ils le seraient à la publication d'un roman. De surcroît, les différents segments

---

<sup>17</sup> « Realistic decor, linear plot, unified personality, and simple meaning are discarded in favour of minimalist settings, dream logic, fragmented and multiple personalities, and multiple levels of interpretation » (Moss, « Still Crazy After All These Years », p. 35).

portent des titres qui ne sont pas sans rappeler, parfois, ceux des romans picaresques : « À l'école d'Alphonse, on se renseigne » ou « L'Enquête de Victor n'avance pas, mais s'embellit » renseignent le lecteur sur les événements à venir dans les différentes parties, plus chapitres que scènes. Le texte repose donc tout entier sur un seul acteur qui, à l'instar de l'interprète de *Milarepa* d'Éric-Emmanuel Schmitt, transforme un texte de nature explicitement narrative en un texte théâtral.

À l'opposé, la pièce *La Peau d'Élisa* de Carole Fréchette est structurée comme un monologue de théâtre dans lequel un second personnage apparaît soudain, comme par effraction. Ici, le personnage ne s'affirme pas comme narrateur; de fait, Élisabeth, le personnage-parlant, ne se présente qu'à la toute fin de la pièce : « Je m'appelle Élisabeth. C'est facile à retenir. De toute façon, ils ne peuvent pas se tromper. Je suis la seule femme qui écoute les histoires d'amour tous les soirs à cinq heures sur la place du Jeu de Balle<sup>19</sup> ». Au cours de la pièce, elle a plutôt assumé l'identité de plusieurs personnages, s'exprimant à la première personne du singulier, et il faut un certain temps pour que le lecteur/spectateur parvienne à recoudre les éléments des différents récits. En effet, les nombreuses histoires d'amour qui forment la matière première de la pièce ne reçoivent pas toutes le même traitement, et les récits se font en un nombre varié d'interventions, le « je » variant avec elles : quatre femmes prendront la parole à travers Élisabeth, racontant leur amour pour Siegfried (4 interventions), Jan (3), Edmond (1) et un voisin anonyme (1); il y aura également trois hommes, dont le poids textuel est moins important : ils sont les amants d'Anna (2 interventions), de Ginette (1) et de Marguerite (1). Un jeune homme fera également deux apparitions, et ses récits d'amour, qui laissent à penser qu'il ne s'agit peut-être pas du même homme, présentent les tourments que lui ont imposés les dénommées Sarah et Louise. Mais

---

<sup>19</sup> Wajdi Mouawad, *Alphonse ou Les Aventures extraordinaires de Pierre-Paul-René, un enfant doux, monocorde et qui ne s'étonne jamais de rien*, Ottawa, Leméac, 1996, p. 36.

surtout, ce jeune homme, en chuchotant à l'oreille d'Élisa, lui procure la clef d'un remède au mal qui la trouble, à savoir l'expansion incontrôlée de sa peau. Elle rapporte donc ses paroles : « Il a dit : les souvenirs amoureux, quand ils montent de l'intérieur, quand ils passent dans la gorge et dans la bouche, ils dégagent une espèce de substance qui se répand dans la peau et l'empêche de pousser<sup>20</sup> ». Et c'est justement cette histoire de peau qui vient établir Élisa comme narratrice de la pièce. À plusieurs reprises, elle s'interroge sur les effets bénéfiques de ses nombreux récits, et ces questionnements répétitifs forment la ligne directrice de la pièce et la justification même des récits, comme ils expliquent d'ailleurs l'urgence de les dire :

Vite, il faut que je continue. Alors euh... Ginette qui était boulotte aux étangs d'Ixelles... J'ai déjà parlé de Ginette? Bon. Attendez. Euh... Marguerite qui m'attend dans un café de la rue Louis-Bertrand... Je l'ai déjà dit? Les mains d'Edmond sur ma nuque... Dans les Marolles, il marchait au-dessus de ma tête. J'imaginai la mousse sur son visage. Je l'ai dit aussi? Bon. Attendez.<sup>21</sup>

La confusion d'Élisa prouve donc que les récits sont, en fait, des répliques apprises et jouées par le biais d'un statut de narratrice qu'elle s'est elle-même accordée... et dont l'auteur se sert pour unifier les différents témoignages.

René-Daniel Dubois utilise également un narrateur dans la pièce *Ne blâmez jamais les Bédouins*, Prix du Gouverneur général du Canada en 1985. Cette pièce a connu un parcours fort original: d'abord écrite pour une distribution réclamant la présence sur scène d'une bonne dizaine de comédiens, la pièce a été présentée en lecture publique en 1981. Mais comme l'explique Jean-Marie Lelièvre,

de la première version de *Ne blâmez jamais les Bédouins*, René-Daniel Dubois et son complice Joseph Saint-Gelais (mise en scène) ont tiré une

---

<sup>19</sup> Carole Fréchette, *La Peau d'Élisa*, Arles, Leméac/Actes Sud – Papiers, 1998, p. 23-24.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 23.

version solo interprétée par l'auteur au Café-Théâtre La Licorne au printemps 1984 et qui est d'abord présentée.<sup>22</sup>

À la publication, les deux versions de la pièce ont été réunies, ce qui permet de les comparer. Si, d'une part, le synopsis abracadabrant reste le même — une cantatrice italienne est attachée à des rails de chemin de fer, au grand dam d'un Allemand, alors que deux trains sont lancés l'un contre l'autre à grande vitesse par deux puissances mondiales et qu'un jeune homme discute de morale avec son professeur —, la version solo comporte une indication scénique qui vient nuancer le côté fantastique de l'intrigue : « Dans l'entrepôt réaménagé qu'il habite, le NARRATEUR a longtemps attendu quelqu'un qui ne s'est pas présenté au rendez-vous. Seul, il improvise cette histoire d'une cantatrice ficelée sur une voie de chemin de fer, en plein désert [...]»<sup>23</sup> ». Grâce à cette didascalie, le lecteur comprend donc que le texte est en fait la verbalisation des projections imaginaires d'un homme qui attend et qui s'ennuie: le spectateur, lui, s'il voit peut-être l'attente, comprend surtout qu'un homme lui fait d'abord le récit d'une légende sur les totems pour ensuite se lancer dans l'imitation de toutes sortes d'individus et de toutes sortes d'accents. Car le narrateur, après son récit initial, ne fera que deux autres interventions en son nom propre, elles aussi des récits, avant de revenir pour donner le mot de la fin, sans pour autant offrir de conclusion à l'histoire :

Who lost? Who won? You don't know. We do, but we won't tell you. We don't need... we don't want witnesses of our weaknesses. La vie est ce combat sur lequel le temps ne revient pas. Voyez. Entendez. Mais le train, lui, n'arrête pas. Aussi... go home. Bonsoir.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Jean-Marie Lelièvre, dans René-Daniel Dubois, *Ne blâmez jamais les Bédouins*, Ottawa, Les Éditions Leméac, 1984, p. 19.

<sup>23</sup> Dubois, *Ne blâmez jamais les Bédouins*, p. 27.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 95.

L'apparition de l'anglais ne surprend pas le lecteur, puisque ce sont surtout les registres langagiers qui différencient les quatorze personnages, deux trains et groupe d'hélicoptères qu'interprète le narrateur pour se garder occupé dans l'attente. Cette contamination des registres, en plus de l'appel au ludisme purement théâtral de la multiplication des niveaux de jeu, caractérise bien la dramaturgie de Dubois et son inlassable remise en question de l'identité. Comme le remarque Dominique Lafon, la crise identitaire est, en fait, au cœur de l'œuvre de Dubois, et l'éclatement du personnage en est un symptôme typique :

C'est une façon comme une autre de tenter de reconnaître et de s'appropriier l'Autre et, vue dans cette perspective, l'œuvre de Dubois est peut-être celle qui illustre de la manière la plus constante — la plus folle et chaotique aussi — le sens de l'ouverture à l'universel qui a marqué la décennie. Mais ce sens ne se comprend que par le rapport à l'auteur, qui traverse partout le tissu référentiel, tantôt par la médiation de la figure du dramaturge (dans *26 bis, impasse du Colonel-Foisy* par exemple), tantôt par des références à la vie ou à d'autres œuvres de Dubois. C'est ce rapport autoréférentiel qui définit l'espace du réel, au milieu d'un réseau citationnel allusif dont le caractère fictif est constamment appuyé. Le système intertextuel sert à dégager et révéler un noyau réel qui, au-delà de la figure du dramaturge, signale une identité sociale.<sup>25</sup>

Écriture « folle et chaotique » en effet, qui, ici, donne à un soliste — l'auteur lui-même, dans le cas de la création de la pièce — une partition complexe, construite sur l'opposition musicale d'une multitude de voix et découlant de l'ennui d'un homme qui se mue en créateur. Et s'il y a toujours un narrateur, il est déjà moins clairement défini que la narratrice, clairement individuée, de *La Peau d'Élisa* de Fréchette.

Ce dernier repère, celui d'un narrateur assurant sinon la cohérence de l'ensemble du moins celle de ses parties, s'estompe à son tour lorsque le statut du narrateur se complexifie encore davantage pour ne devenir que le point de départ d'une partition

---

<sup>25</sup> Lafon, *op. cit.*, p. 157.

complètement débridée. En ce sens, s'il semble y avoir un narrateur dans la pièce *Adieu, docteur Münch* de Dubois, cette « *Sonate pour un acteur* » écrite à la même époque que la version pleine distribution de *Ne blâmez jamais les Bédouins*, l'identité de celui-ci est trouble, voire incertaine.

Le lecteur croit comprendre que ce docteur Octavius Münch est mort, et qu'au moment de quitter la terre, il revoit certains moments de sa vie. Jusque là, tout va bien: mais cette identité se détériore rapidement, et, comme le souligne Jane Moss, le docteur Münch éclate en une multitude de voix désaccordées :

As the monologue becomes a diatribe against modern life, Münch disintegrates into a hallucinated cast of others : the Statue of Liberty, the Pièta, Indian goddesses, disembodied telephone voices, laboratory rats, etc. There is no reintegration at the end of the play, no answers to all the questions, no conclusion.<sup>26</sup>

Jane Moss a également raison de souligner que la fin de la pièce n'offre, encore une fois, pas de conclusion : si le narrateur de *Ne blâmez jamais les Bédouins* semblait narguer son interlocuteur en lui refusant la fin de l'histoire, la dernière scène de *Adieu, docteur Münch*, intitulée fort judicieusement « La conclusion? », n'offre pas plus de clef à la pièce que les scènes précédentes, laissant le lecteur aux prises avec le tourbillon que forme ce que Jane Moss appelle un « texte hallucinatoire<sup>27</sup> ». Dominique Lafon, pour sa part, voit dans cet éclatement du personnage une revendication de la parole comme dernière instance d'existence — procédé que nous avons déjà remarqué chez Samuel Beckett :

Théâtre de l'anamnèse qui s'inscrit dans la fiction de l'agonie du personnage, donc de l'agonie de la fiction, l'œuvre tente explicitement une saisie du passé moins par l'évocation du souvenir, moins par la narration que par

---

<sup>26</sup> Moss, « Still Crazy After All These Years », p. 41.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 42.

l'incantation, c'est-à-dire l'emploi du verbe, de la magie du verbe comme substitut du vécu, comme dernière incarnation du héros.<sup>28</sup>

De fait, entre les récits souvent cryptiques et elliptiques des différentes identités du héros, celui-ci recherche, ultimement, à retrouver la sienne propre, comme il cherche à retrouver la nuque si troublante de son ami de jeunesse. Chose certaine, il n'est plus tout à fait convaincu d'être lui-même, comme en témoigne ce passage situé près du début de la pièce :

Voyez-vous?  
 Ça c'est bien moi, il n'y a que moi pour?  
 Voyez-vous?  
 Faux!  
 Voyez-vous?  
 Il y en sûrement un autre!  
 Voyez-vous?  
 Des autres!  
 Voyez-vous?  
 Et si je ne suis pas le seul...  
 Voyez-vous?  
 ... c'est qu'il y en a d'autres.  
 Voyez-vous?  
 Semblables.  
 Voyez-vous?  
 À la limite...  
 Voyez-vous?  
 ... à s'y méprendre  
 Voyez-vous?  
 I-DEN-TI-QUES!  
 Voyez-vous?<sup>29</sup>

Plus la pièce avance, plus la théorie de Dominique Lafon — et par le fait même le caractère beckettien de la pièce — se confirme. Münch tente désespérément de

---

<sup>28</sup> Lafon, *op. cit.*, p. 160.

<sup>29</sup> René-Daniel Dubois, *Adieu, docteur Münch... ou Et personne... Sonate pour un acteur*, Ottawa, Les Éditions Leméac, 1986, p. 11-12.

s'accrocher à la parole afin de confirmer son existence propre; de plus, il semble conscient, dans son trouble, de la nécessité de rendre cette parole cohérente afin qu'un interlocuteur éventuel ou virtuel puisse à son tour témoigner de cette existence. Dès lors, ce qu'il tente de faire, c'est de structurer cette parole en, on l'avait deviné, un récit :

Je... je vais vous raconter une histoire. Très cohérente! Je vous le promets! Ne partez pas... L'histoire du bébé littéral... Du bébé qui ne comprenait pas ce qu'on lui signifiait clairement. Attendez! Ne partez pas... c'est une histoire... fausse, bien sûr... je ne connais pas la vérité, mais je connais cette histoire-là... Prenez la juste... du bout des doigts...<sup>30</sup> »

Le docteur Münch est également conscient du caractère désespéré de ses tentatives, il sait qu'il « parle trop<sup>31</sup> », s'ordonne à lui-même de se taire<sup>32</sup>. Mais il se sent également fragmenté, comme si son identité se dispersait dans la course folle des mots : « Je ne sais plus : Carl... Frank... Pacôme... Alex... je ne m'appartiens plus... J'aimerais me prendre par la main et aller jouer... mais je ne sais plus...<sup>33</sup> ». Il continue donc à parler et, comme l'héroïne de Duras dans *Le Théâtre de l'amante anglaise*, appelle la confirmation de son existence par la réception de ses paroles :

Mais... Vous m'écoutez...  
 Vous m'écoutez...  
 Vous m'écoutez...<sup>34</sup> »

Ainsi, encore une fois, les références théâtrales, culturelles, langagières et autres se heurtent et s'entrechoquent chez Dubois, pour créer une pièce où, plus encore que dans *Ne blâmez jamais les Bédouins*, le narrateur ne parvient pas à consolider l'ensemble textuel qu'il met en œuvre. C'est sans doute fort de la rédaction de *Adieu*,

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 72.

*docteur Münch* que Dubois s'est attaqué à l'adaptation pour un acteur de *Ne blâmez jamais les Bédouins*; mais cette dernière n'accède pas à l'éclatement total de *Adieu, docteur Münch*, qui reposait entièrement sur une sorte d'implosion du personnage-narrateur en ses multiples souvenirs, entraînant le lecteur/spectateur dans les méandres d'une identité fragmentée, mais étonnamment concentrée de par son appartenance à un seul interprète. Car, comme le souligne Dominique Lafon, « l'hétérogénéité de la caractérisation n'interdit pas une transmission commune, essentiellement vocale assurée par les conditions de la représentation, le *one-man show*, comme par le *no man's land* de la contextualisation spatio-temporelle<sup>35</sup> ».

La dramaturgie de Dubois est, en ce sens, unique au Québec, car il est le seul auteur à avoir à ce point poussé l'éclatement de la structure tout en explorant les modalités de la partition pour soliste. Chaurette, autre dramaturge de la folie, a préféré diviser le personnage en plusieurs interprètes là où Dubois a tout comprimé en un seul. Du côté français, on ne trouve pas d'auteur dont la dramaturgie soit à ce point marquée par l'appel du soliste. Par contre, il y a un auteur français qui s'est permis une véritable folie : il s'agit de Noëlle Renaude, auteur d'une pièce pour un acteur en trois volumes intitulée *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre*, Alex Roux.

Impossible à cerner complètement, difficile à décrire, cette pièce est une collection de fragments de tous genres et de tous les registres imaginables, amoncelés en un énorme poids textuel pour un acteur. Les éditeurs, praticiens et critiques qui se sont penchés sur la pièce ont eux-mêmes du mal à définir cette œuvre, au point de se contredire. En quatrième de couverture du tome 1, on parle d'un « fabuleux roman théâtral<sup>36</sup> ». Au même endroit, on parle de « quelques mille personnages<sup>37</sup> »; Jean-

<sup>35</sup> Lafon, *op. cit.*, p. 160.

<sup>36</sup> Expression empruntée à Jean-Pierre Engelbach, dans Noëlle Renaude, *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre*, Alex Roux (1), Paris, Éditions Théâtrales, 1996, quatrième de couverture.

<sup>37</sup> *Loc. cit.*

Pierre Engelbach en compte « quelques huit cents<sup>38</sup> », alors que Robert Cantarella en compte, pour sa part, « plus de mille<sup>39</sup> ». Par ailleurs, la quatrième de couverture du tome 2 parle d'un « personnage à mille voix », à l'image de ce que Robert Cantarella, en préface au tome 1, appelle « l'Homme en morceaux ». Évidemment, ces descriptions déroutantes et contradictoires ne contribuent en rien à éclairer la lecture de ce texte qui, lui, est sans équivoque « en morceaux ». Pourtant, le tout commence sur un ton assez conventionnel, dans un début qui, il faut le dire, prend la forme toute simple d'un récit :

Il fut un temps où j'eus des visions étranges, flottants mirages, dans les bleus et les roses tendres, je vis des ciels surpeuplés, je levais mes regards vers ces zones boursouflées, aspirant à d'invisibles sourires. J'aimais la beauté désuète des chairs immortelles. Les mystérieuses clartés. Les murmures angéliques. Les spectres divins. Et l'apaisement des ténèbres. Et quand il me fallait revenir sur la terre, je m'inventais encore quelque monstre infernal, quelque démon hideux et tout tordu, histoire de me dire qu'au moins là-bas il y avait de tout comme ici, mais ce tout-là était encore pour moi oh oui un peu plus excitant que ce tout d'ici-bas, imposé, tragique, féroce, profondément dégoûtant.

Puis mon ciel un jour se vida d'un seul coup.<sup>40</sup>

Avec ces mots, le texte bascule lui aussi vers ce qu'il deviendra pour les 347 prochaines pages, c'est-à-dire un amas décousu d'interventions provenant de personnages innombrables. À partir de ce moment là, le travail du lecteur devient surtout mathématique : on peut, par exemple, recenser 15 interventions claires de Lucien Cusset, 11 de Marcel, 29 extraits du journal personnel de Bernadette Fouineau et huit épisodes reliés à Tante Mick. À cela s'ajoute des suites mineures, comme celle des employés plaçant des caisses en ordre alphabétique, celle d'une correspondance

---

<sup>38</sup> Jean-Pierre Engelbach, « Préface », dans Noëlle Renaude, *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre*, Alex Roux (2), Paris, Éditions Théâtrales, 1997, p. 7.

<sup>39</sup> Robert Cantarella, cité dans Noëlle Renaude, *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre*, Alex Roux (3), Paris, Éditions Théâtrales, 1997, quatrième de couverture.

<sup>40</sup> Renaude, *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre*, Alex Roux (1), p. 11.

entre une compagnie de cassoulet et un client ayant perdu une de ses dents, ou encore celle des efforts d'une bouchère pour séduire son commis. De plus, il y a des passages référentiels, qui citent les « proverbes de nos provinces » ou des « petites allégories sans conséquence », le tout entrecoupé de la trentaine de lettres adressées par Alex Roux à sa Solange absente. Ajoutons à cela de nombreux dialogues, des récits ou anecdotes, des scènes théâtrales ou allégoriques, une multitude de répliques sans émetteur identifiable et quelques chansons: on commence alors à voir le fouillis monumental dans lequel s'aventure le lecteur. De plus, certains passages sont notés de façon à guider l'énonciation, ce qui en rend la lecture d'autant plus difficile, comme par exemple celui-ci : « En geuneureul veuyeu-vus je seu keutre tus les types de cheuteument keurpeureul meu leu veuyeu-vus [...]»<sup>41</sup> ; ou encore des collages de syllabes du genre : « Tiwawouarsa Ksawatembouchéik / Decanonlamère / PitoidonMichel / Jardijardijabohirdire<sup>42</sup> ».

Face à ce capharnaüm textuel, on ne peut s'empêcher de se poser l'inévitable question : à quoi tout cela rime-t-il? Quel peut être l'intérêt de ce recensement de solitudes, déjà exploitées ailleurs, et de ces multiples registres langagiers? Comme c'était le cas chez Novarina et, parfois, Dubois, la réponse se trouve dans le fait que la pièce n'a que bien peu d'intérêt à la lecture: elle ne peut se réaliser qu'à la scène, là où l'acteur compose avec la partition en déployant une formidable gamme de ressources d'interprétation. C'est sans doute pour cela que Jean-Pierre Engelbach parle d'« écrire directement pour la bouche » ou d'« entendre l'écriture<sup>43</sup> », alors que Robert Cantarella propose au lecteur de lire lui-même à voix haute : « Essayez. Commencez

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>42</sup> Renaude, *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre*, Alex Roux (3), p. 23.

<sup>43</sup> Engelbach, *op. cit.*, p. 7.

par le début, et fredonnez <sup>44</sup>». Au début du tome 3, un entretien avec Noëlle Renaude et Christophe Brault, l'interprète de la pièce, révèle que l'auteur elle-même voit son texte comme une « partition », établie par le souffle et par les silences autant que par les mots.

Se faisant donc complètement partition, la parole théâtrale entreprend son dernier défi : remplacer à elle seule intrigue et sens, écorchant au passage le personnage qui s'en fait le porteur et se rapportant tout entière à l'acteur, interprète virtuose de son architecture mélodique. Car comme le souligne Dominique Lafon au sujet de la dramaturgie de Dubois, c'est le personnage qui, encore une fois, fait les frais des revendications de cette parole toute puissante :

C'est toute l'écriture du personnage qui est ainsi mise en péril, puisqu'elle n'obéit plus aux lois de la composition mimétique. Non seulement l'acteur n'est plus un personnage, mais le personnage lui-même n'est plus cette entité cohérente que cautionne d'ordinaire un référent explicite.<sup>45</sup>

Les entités de parole, ici, deviennent de simples notes, apposées sur une portée, et que des silences séparent. Fallait-il aller aussi loin, déconstruisant sens, personnage et intrigue, au profit d'une parole dont la narrativité se résume à des bribes de récits éparpillés à travers un texte dont les différents éléments n'ont plus grand-chose en commun? Peut-être. Mais cet extrême place le critique devant un nouveau paradoxe : là où la parole se fait excessive, elle se fait aussi éminemment théâtrale, puisqu'elle n'a d'intérêt que sur la scène, la lecture faisant office d'exercice laborieux.

Certes ce genre de pièce reste limite, peu répandu. Outre les exemples québécois de Mouawad et de Dubois — l'un sage et l'autre chaotique —, et l'exception Renaude en France, il est peu d'auteurs qui s'adonnent avec autant de ferveur à la rédaction de

---

<sup>44</sup> Robert Cantarella, « Préface », dans Renaude, *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre*, Alex Roux (2), p. 9.

<sup>45</sup> Lafon, *op. cit.*, p. 153.

pièces pour un acteur interprétant un nombre maintenant illimité de personnages. Même les textes les plus débridés de Bernard Chartreux ou les juxtapositions de Chaurette requièrent une distribution plus nombreuse, et les pièces monologuées, à part sans doute celles de Novarina, sont le plus souvent construites de façon linéaire. En général, les auteurs préfèrent varier leurs effets musicaux et les inscrire dans des répliques à caractère plus traditionnel. Cependant, des auteurs comme Dubois ont beaucoup contribué à moduler l'exploitation de la parole en tant que partition, car la musicalité du texte s'est imposée comme une des tendances du théâtre contemporain, et de telles expériences permettent de pousser le procédé à ses limites les plus extrêmes. Dès lors, si peu d'auteurs choisissent l'excès du morceau de bravoure pour virtuose, la face du récit ne s'en est trouvée que plus radicalement transformée.

### **c. Leitmotive**

Il est un autre point qu'il faut aborder afin de couvrir les liens qu'entretiennent le théâtre et la musique dans le courant où la parole a souvent des allures de partition. Il s'agit de l'imbrication, à l'intérieur de répliques — voire de répliques-fleuves et, par extension, de récits — de leitmotive qui créent à eux seuls des repères sonores s'apparentant aux rappels musicaux. Lorsque les comédiens, comme le metteur en scène, se trouvent face à un texte, ils doivent, en plus du travail d'analyse et d'interprétation, établir le rythme des scènes, leur cadence... leur mélodie, en quelque sorte, que celle-ci soit harmonieuse ou dissonnante. Bernard Dort rapporte le témoignage de Patrice Chéreau, qui comparait le travail mélodique à effectuer au théâtre à l'analyse d'une partition musicale où

« le chant est déjà là. Ce qui signifie que le rythme est déjà là, les intervalles entre les répliques sont déjà là ». Il n'y a plus qu'à les « habiter ». Alors

qu'au théâtre, il faut, continue Chéreau, les « inventer », chercher « avec les acteurs un chemin, une musique qui n'est pas tracée d'avance ».<sup>46</sup>

Bien entendu, les répliques-fleuves de Bernard-Marie Koltès, dont Chéreau était le metteur en scène attitré, même si elles ne contenaient pas d'indications rythmiques explicites, n'étaient pas moins d'une beauté lyrique indéniable. D'autres auteurs contemporains se plaisent à créer des jeux musicaux ou rythmiques par des leitmotivs évidents, qui peuvent traverser la pièce, colorer le discours d'un personnage ou encore créer des effets strictement sonores.

Lorsqu'un auteur accorde à un personnage un trait de langage particulier, il va de soi que celui-ci participe à la définition même du personnage: parmi les traits de langage les plus flagrants sont les tics nerveux, qui, dans l'histoire du théâtre, ont souvent eu pour fonction de créer des effets comiques : bégaiements, répétitions *ad nauseam* d'une expression employée, souvent mal à propos, dans toutes les situations, provoquaient généralement des rires en jouant sur la naïveté du personnage qui était affligé du handicap langagier. Chez les auteurs contemporains, toutefois, les tics de langage sont souvent liés à la nature profondément tragique ou pitoyable du personnage, déterminant chez lui des limites qui relèvent d'une difficulté profonde et qui le posent d'emblée comme une victime en devenir.

Michel Marc Bouchard utilise fréquemment ce genre de registre spécifique pour identifier les personnages plus faibles de ses pièces. Dans *Les Muses orphelines*, le leitmotiv est créé par les questions incessantes d'Isabelle, qui cherche à élargir son vocabulaire en notant à tout moment la prononciation et la signification des mots qu'elle ne connaît ou ne comprend pas. Dans *Le Voyage du couronnement*, Sandro, encore une fois le cadet de la famille, fait étalage d'une mémoire apparemment sans

---

<sup>46</sup> *Ibid.* *La Représentation émancipée*, p. 115.

limites. Il s'est mis dans la tête que la mémorisation était la clef de sa réussite et dès sa première apparition, il entreprend de le prouver :

SANDRO. L'Empress of France pèse 20 123 tonnes, mesure 582 pieds de long par 75 de large par 42 pieds de haut. Il a été construit à Liverpool en 1928. Avant la guerre, il s'appelait le Duchess of Bedford. C'est après la guerre qu'on l'a baptisé l'Empress of France. Aujourd'hui, il entreprend son 222<sup>e</sup> voyage. (*Temps.*) Je connais bien du monde qui n'en pourrait déjà plus de m'écouter et qui serait parti. (*Le diplomate lui sourit.*) Il faut avoir une bonne mémoire si on veut faire des affaires. Rien écrire. Jamais laisser de trace. Tout retenir. Le capitaine a commencé à m'apprendre la liste de toute la nourriture qu'il y a à bord.

LE DIPLOMATE. Ah, oui?

SANDRO. 97 720 livres de farine. 30 400 livres de céréales...

LE DIPLOMATE. Vous n'allez tout de même pas...

SANDRO. Quand j'aurai fini de tout mémoriser, ça va être un grand moment.<sup>47</sup>

Sandro, de toute évidence, n'est pas conscient de l'inutilité patente des informations qu'il tente avec acharnement de retenir. On remarque au passage qu'il a aussi mémorisé certains principes qui lui viennent sans doute de son père, mais dont il ne comprend absolument pas le sens ou l'utilisation judicieuse. Par ailleurs, dans cette scène, Bouchard tisse les premiers liens qui uniront ces deux personnages en prenant soin d'insister sur l'attention qu'accorde le diplomate à un Sandro surpris et ravi. Mais là où Isabelle se forge des armes langagières réelles et concrètes qui finiront par la soustraire à son état de victime, les données inutiles accumulées par Sandro ne font que le couper plus encore d'un monde trop cruel pour qu'il y survive. Ainsi, après avoir été vendu au diplomate pour un passeport, Sandro n'existe plus que par sa litanie mnémonique, seule parcelle qui subsiste de son identité et qui ne demeure que comme un automatisme.

---

<sup>47</sup> Bouchard, *Le Voyage du couronnement*, p. 19.

Dominique Lafon a bien résumé à la fois le lien et l'opposition qui unissent ces deux pièces de Bouchard dans l'emploi du leitmotiv langagier pour définir un personnage :

Contrairement à Isabelle qui, dans *Les Muses orphelines*, tentait de retenir les mots, le personnage de Sandro, l'adolescent de treize ans convoité par le Diplomate, souffre, lui, d'un excès de mémoire qui se manifeste dans l'énumération maniaque par laquelle, lui aussi, appréhende ou apprivoise le réel. [...] À la fin de la pièce, il n'est plus qu'une pauvre machine enregistreuse enrayée dont les dernières paroles se résument à un inventaire.<sup>48</sup>

Qui plus est, le ruban de la machine est coincé sur la fameuse liste des aliments contenus dans les cales du vaisseau, confirmation pathétique du but dérisoire enfin atteint, et sur l'identité mensongère qu'on lui a imposé : « My name is Martin and I live in Gloucester, England<sup>49</sup> ». De Sandro, il ne reste donc plus, effectivement, qu'une parole complètement vidée de sens.

Cette technique de caractérisation langagière occupe à l'évidence une place importante dans les pièces où le récit se fait omniprésent, puisqu'elle permet de moduler la parole du personnage. En effet, lorsque le personnage se définit presque uniquement par la parole, les auteurs peuvent aisément jouer sur les registres langagiers pour individualiser son récit. Rappelons-nous *Les Inséparables* de Jean-Pierre Sarrazac : s'il est possible d'avancer l'hypothèse selon laquelle les deux vieux de la pièce sont en fait deux facettes d'un même personnage, c'est que le vieux de la cuisine se met, à la fin de la pièce, à faire son récit en employant les tics de langage du vieux dans la chambre. Parmi ceux-ci, il y a l'utilisation abusive de l'expression « kif-kif », qui revient à chaque instant, dans chaque réplique. Lorsque le vieux dans la cuisine se met à remplacer son propre tic, qui consiste à dire « Oui, bon » à tout

<sup>48</sup> Lafon, *op. cit.*, p. 91.

<sup>49</sup> Bouchard, *Le Voyage du couronnement*, p. 118.

moment, par le « kif-kif » entendu précédemment chez le vieux dans la chambre. en plus d'adopter la vulgarité qui lui était propre, le rappel est évident. Les premières occurrences de cet emprunt langagier créent une dissonance, car les expressions paraissent, justement, « empruntées », détonnant avec le caractère du personnage qui les adopte subitement. Par contre, la mise en commun du registre langagier semble confirmer la scission d'un seul être, scission symbolisée par le mur mitoyen qui sépare la maison en deux.

De même, lorsque, dans *Inventaires*, Minyana se sert du prétexte du jeu télévisé pour faire parler trois femmes, il choisit d'isoler l'un des trois récits par un trait de langage : Jacqueline, plus nerveuse, se met à répéter le « bonsoir » de présentation au début de chacune de ses interventions, ce qui identifie son discours autant que l'objet apporté sur le plateau et dont, selon les règles, elle doit s'inspirer pour fonder son récit de vie. Trois fois, son récit s'enchaîne en débutant sur un « bonsoir », qu'elle sait déplacé, mais qui revient par nervosité, comme le prouve la quatrième instance de parole, alors que Jacqueline se perd dans l'ordre de ses propres mots : « La Hollandaise... Bonsoir... a été expulsée [...]»<sup>50</sup> ». Comme s'il fallait cette erreur, qui pourrait lui être fatale dans le cadre de ce concours de récits, pour qu'elle se ressaisisse, le tic disparaît par la suite. La caractérisation par un tic langagier peut donc, dans le récit comme dans une pièce aux dialogues plus conventionnels, témoigner non seulement de l'individualité d'un personnage, mais aussi de son évolution.

Les auteurs peuvent également utiliser le leitmotiv dans la structure même de la pièce. Samuel Beckett, dans *En attendant Godot*, se servait des expressions indiquant le départ imminent des personnages pour diviser les deux actes de la pièce en plusieurs scènes se terminant toutes sur un départ avorté. Dominique Champagne, dans sa pièce *La Répétition*, rend hommage à Beckett, s'inspirant ouvertement de *En attendant*

*Godot*, et le type de leitmotiv qui ne change rien à l'action est également présent dans la structure de sa pièce. Luce, l'actrice de talent déchue par la désillusion et l'abus d'alcool, reste souvent seule en scène avec le pianiste à la fin des scènes. De fait, les scènes 1 à 5 se terminent toutes de la même façon : Luce, seule dans le théâtre qui devient piano-bar, parle au pianiste, interlocuteur muet qui semble lui répondre en musique jusqu'à ce qu'il s'interrompe brusquement; et là, Luce lui dit : « Joue, continue de jouer », la virgule étant parfois remplacée par un point, mais la réplique demeurant la même et rappelant le « Play it for me, Sam » de *Casablanca* — phrase qui s'est transformée dans le bagage collectif en « Play it again, Sam ». Ces cinq répétitions créent une habitude auditive assez puissante pour donner un poids émotif et textuel important à la disparition du leitmotiv. Ainsi, lorsque, à la fin de la scène 6, « Luce déambule, saoule, du pianiste au centre de la scène, et s'effondre », le lecteur comprend que la fin est proche. Effectivement, il ne reste que deux scènes à la pièce qui se terminera sur une représentation avortée et la disparition de Luce, qui n'a plus la force de s'accrocher à son leitmotiv langagier et au piano qui lui donnait ses derniers espoirs. La disparition du leitmotiv annonce donc, en quelque sorte, la fin du théâtre, annonce que d'aucuns voyaient déjà dans l'œuvre même de Beckett.

Un leitmotiv peut également régir une seule sous-partie d'une pièce. C'est le cas de *Drames brefs (1)* de Philippe Minyana, dans laquelle le « Insert (Image filmée) », se divise en 4 séquences dont les trois premières se terminent toutes avec la phrase « All right » dite en voix off par une voix qui n'est pas celle qui fait le récit principal<sup>50</sup>. Ici, l'effet est tout entier musical, et ne contribue qu'à créer un sentiment de répétition et de routine. Le leitmotiv qui parcourt le monologue de Marie, à la fin de *L'Enfant d'Obock* de Daniel Besnehard, est lui aussi à la source d'un effet musical. Assise au

---

<sup>50</sup> Minyana, *Inventaires*, p. 53.

<sup>51</sup> Minyana, *Drames brefs (1)*, p. 63-66.

centre d'une pièce vide « comme au milieu du désert », Marie débute ainsi le long récit monologué qui durera près de six pages :

Ali-Sabieh, Assal, Djibouti, Moucha et Maskalli, Lehadou, Loyada, Obock.  
 Je suis ici à mi-temps de ma vie. En Europe, je ne supportais plus ces barrettes qui décorent tes épaules, je ne supportais plus notre aisance, conquise au fil de ton seul avancement, je ne supportais plus rien. Ici, je me sens mieux. Ce n'est pas un voyage, non, un exil peut-être, un exil de moi-même.  
 Obock, Ali-Sabieh, Assal, Djibouti, Moucha et Maskalli, Lehadou, Loyada.<sup>52</sup>

Ces longues litanies de noms de ville qui ponctuent le monologue séparent les différentes parties du récit qui retracent successivement le retour de Marie à Djibouti via Moscou, l'abandon de l'enfant qu'elle « sponsorisait » depuis l'Europe, son état présent, un rêve qu'elle a fait, ses projets et, surtout, les souvenirs de sa vie avec Pierre. À dix-sept reprises, elle entonne la mélodie des noms de ville, qui formera également sa phrase finale : « Djibouti, Tadjoura, Sagallou, Dikhil, Doralé, Zayla, Obock<sup>53</sup> ». Ce leitmotiv, rendu doublement lyrique par les sons exotiques tirés d'une langue étrangère, a donc aussi une double fonction : il établit le choix qu'a fait Marie de visiter les villes qu'elle souhaitait voir et non pas celles que lui imposait son mariage; et il fait du monologue un morceau musical qui vient bercer le spectateur de sonorités évocatrices. Marie, qui se réfugiait auparavant dans les mots des autres par de multiples lectures, a trouvé sa voie — et sa voix — ainsi que son chant: le leitmotiv qui vient structurer la dernière partie de la pièce, à l'instar du chant des légionnaires qui, souvent, en ponctue les scènes, est donc à la fois un choix formel et un outil de caractérisation.

Les leitmotifs créés par les tics langagiers ou par les effets de ponctuation ne sont pourtant pas la seule manifestation de la musicalité du théâtre contemporain. Souvent,

<sup>52</sup> Besnehard, *L'Enfant d'Obock*, p. 66.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 71.

alors que la parole elle-même se fait partition, un procédé plus musical encore vient accentuer cette parole, lui répondre, bref, la mettre en valeur tout en la modulant. Que l'on pense seulement aux nombreuses pièces qui, dans leur distribution même, appelle la présence sur scène d'un instrumentiste : Jean-Paul Wenzel (*Doublages*), Daniel Lemahieu (*L'Idéal*), Michel Tremblay (*La Maison suspendue*), Michel Marc Bouchard (*Soirée bénéfice pour tous ceux qui ne seront pas là en l'an 2000*), Dominic Champagne (*La Répétition*) offrent tous des exemples de pièces où au moins un instrumentiste a un rôle à jouer dans la pièce, non seulement pour créer une atmosphère, mais pour offrir un pendant à la parole en tant que mode d'expression. C'est Michel Gameau, poète et dramaturge, qui propose l'utilisation la plus franche du procédé d'expression par un instrument dans sa pièce *Héliotropes*, où le personnage de Janey O est décrit en ces termes : « elle est pianiste / elle ne parle pas<sup>54</sup> ». En effet, ce personnage ne s'exprime que par les accords qu'elle plaque ou les mélodies qu'elle joue et qui peuvent souvent être considérés comme des répliques à part entière. Autant Janey O peut-elle choisir de s'exprimer par gestes en faisant « signe que non vigoureusement<sup>55</sup> », autant elle peut plaquer « un accord interrogatif<sup>56</sup> », « un accord orphelin<sup>57</sup> », ou encore répondre en jouant « le début du *Maple Leaf Rag*<sup>58</sup> » si la situation le demande. Mais là où le procédé devient particulièrement intéressant, c'est que l'essentiel de la conversation entre paroles et musique se fait entre Janey O et la tenancière de bordel qui l'a recueillie, Martha Jane. Cette conversation dure treize pages; dans ces treize pages, Martha Jane revoit sa vie, ses choix passés, pose parfois une question à laquelle Janey O tente de répondre, mais, surtout, se perd dans son propre imaginaire, jusqu'à ce que la didascalie nous

---

<sup>54</sup> Michel Gameau, *Héliotropes*, Montréal, VLB Éditeur, 1994, p. 9.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 27.

annonce qu'elle « raconte / et joue / et Janey O l'accompagne au piano<sup>59</sup> ». La musique, en bref, permet donc l'émergence d'un récit monologué, dans lequel l'interlocuteur n'a qu'une place très secondaire, et dont la musique accompagnatrice ne fait tout simplement qu'appuyer le lyrisme, comme le faisait déjà le découpage en vers. Le statut de ce récit comme réminiscence est d'ailleurs confirmé par sa conclusion, alors que Martha Jane s'écrie :

accrochée au passé  
**ACCROCHÉE AU PASSÉ!**  
 et toi  
 toi tu me regardes avec  
 avec des yeux de poisson  
 le passé est MORT  
 poisson mort  
 aussi utile qu'un poisson mort  
 et on ne devrait jamais  
 jamais y penser  
 AAAAAAAHHHHHHHH  
 c'est ridicule  
**RIDICULE.**<sup>60</sup>

La musique est donc, ici, un catalyseur de la parole et du récit qui se rapproche alors du monologue tout en semblant l'éviter. L'énonciation de ce récit est favorisée par un faux interlocuteur, femme muette qui se confond avec son piano, mais à laquelle la parole demeure interdite.

Daniel Danis présente lui aussi une utilisation intéressante de la musique dans *Le Pont de pierres et la Peau d'images*, mais sa nature et sa source sont tout autres. Le chœur des Tenants est déjà un ensemble choral qui vient appuyer le récit des deux protagonistes. Mais il est aussi appelé à accompagner la parole de ces derniers par une partition très précise faite presque entièrement d'onomatopées. Dès la page 23, on

---

<sup>58</sup> *Loc. cit.*

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 38.

trouve cette réplique, pour le moins non conventionnelle, et la didascalie qui en explique la teneur :

LES TENANTS. OOOOUOUOUOUOU.

*Quelques tenants produisent un son qui ressemble au vent. Les autres les accompagnent en disant le texte.*

On donne du vent  
juste un doux vent  
un doux passage de son  
pour le sommeil  
et la consolation.<sup>61</sup>

Il est frappant, dans la didascalie, de voir comment les fonctions de l'onomatopée et de la parole semblent inversées : la musique, produite par la voix humaine, vient ici *avant* la parole, et c'est celle-ci qui, selon la didascalie, se trouve relayée au rang d'accompagnatrice. Mais ce cas est unique dans la pièce, puisque généralement, les Tenants font les bruits en sourdine. La parole vient donc, dans le passage cité, expliquer le mode d'expression par l'onomatopée, et c'est en ce sens qu'elle « accompagne ». Une fois la convention établie, l'explication disparaît, et c'est au tour de la musique issue de la voix humaine de venir accompagner le récit. Comme les Tenants se sont forgé une langue à leur image, ils ont choisi d'imbriquer dans sa fibre même un mode d'expression qui ne tient pas du langage, mais qui les unit dans son universalité. Celui-ci parcourt la pièce en entier, et son rôle d'accompagnateur, voire de catalyseur du récit ne laisse aucun doute. Quand Momo raconte le moment où il a compris que l'homme à qui sa famille l'avait confié était un « voleur d'enfant », les Tenants interviennent de la façon suivante, pour accentuer l'atmosphère de danger :

LES TENANTS. ÉÉÉÉ! ÉÉÉÉ!

*Crescendo et coupure nette.*<sup>62</sup>

<sup>61</sup> Danis, *Le Pont de pierres et la Peau d'images*, p. 23.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 27.

Plus loin, les Tenants illustrent une tornade :

LES TENANTS. ÉÉ----OO-ÉÉ-OOOO.  
ÉÉ----OOOO.

*Comme de petits soubresauts de la tornade suivis d'une accalmie.*<sup>63</sup>

De plus, il est clair que ces sons ont un effet sur ceux qui racontent, puisque les Tenants sont appelés à « Souffler un vent sonore mais doux à la fois, pour faire dormir Momo et Mung<sup>64</sup> », et que ce sont eux qui personnifient, toujours par des sons, les voix lointaines qui appellent les enfants. Le soin avec lequel Danis insiste sur le caractère musical de ces interventions, sur leur façon d'être interprétées, montre bien qu'elles sont d'une importance primordiale dans le tissu de la pièce, et pour cause : elles viennent moduler le récit, participantes à juste titre de l'exorcisme que permet la parole. Qui plus est, d'un point de vue formel, elles créent une variante sonore qui, il faut en convenir, n'est pas sans valeur dans une pièce où l'action est réduite au récit, que celui-ci soit à une ou plusieurs voix.

La dramaturgie contemporaine a donc complètement intégré des procédés musicaux, qui vont du remplacement de la voix par un instrument au remplacement de la musique par la voix, en passant par le procédé traditionnellement comique du trait de langage. Pourtant, ce dernier, comme l'instrumentation — et ce quel que soit le sens de la substitution — ne crée généralement pas un handicap à la parole, bien au contraire. Dans la plupart des cas, il s'agit plutôt de lui offrir des catalyseurs, ce qui a pour effet de moduler un récit qui s'étend parfois jusqu'à former une pièce entière. Bien entendu, le ludisme peut disparaître, créer des effets comiques, parfois les bienvenus dans une atmosphère lourde de tragique. Il peut aussi être explicite, comme c'est le cas des jeux de sonorités purement ludiques du tableau 9 de *Provincetown*

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 58.

*Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette, dans lequel les personnages s'amuse à créer des allitérations :

CHARLES CHARLES 19. Neuvième tableau. Tableau des sonorités en « eu »!

WINSLOW. Dix-neuf défunts disent aux neveux novateurs.

ALVAN. « .. ne noue le feu et ne nie les œufs d'Yseult! »

CHARLES CHARLES 38. Tableau des consonnes liquides!

CHARLES CHARLES 19. Lo, la li, elle est là...

WINSLOW. Lou, la lou, le loup l'a lue...

ALVAN. La lune, elle est là!

CHARLES CHARLES 19. Elle est pleine, la lune.

CHARLES CHARLES 38. Tableau des sifflantes!

TOUS. Le céçacé.<sup>65</sup>

Cependant, le leitmotiv sert surtout, suivant la tradition, à caractériser un personnage dans son expression langagière, quitte à être l'appui de l'acteur. La caractérisation s'amenuisant, l'intrigue disparaissant parfois complètement au profit d'un récit à reconstruire, la musicalité devient souvent le seul fil conducteur de textes éclatés jusqu'à la perte du sens. Le récit, qu'il soit sporadique ou matière première de la pièce, est donc aussi modulé par l'apport mélodieux ou dissonant de procédés musicaux, ce qui a pour effet de structurer la longue énonciation et, surtout — ce qui n'est pas sans rappeler les procédés brechtiens — d'obliger le spectateur à une écoute active, quand le lecteur en est réduit à imaginer sa modulation orale.

Les effets choraux, quant à eux, sont un apport primordial à la construction du récit. S'inscrivant souvent dans des pièces de structure plus conventionnelle, ils permettent de déguiser, sous des apparences de dialogues, une nouvelle forme de narration, offrant un pendant à la prolifération de monologues et de pièces monologuées. Tout en s'appropriant les modalités traditionnelles de la parole théâtrale, les auteurs en ont complètement transformé les paramètres pour en dessiner

une partition. Dès lors, le récit, si longtemps jugé « non théâtral », se « théâtralise » par la musicalité d'un texte qui redéfinit la narration en lui faisant adopter la forme par excellence du discours théâtral, le dialogue, et qui, d'autre part, cautionne la théâtralité de pièces par leur nécessaire passage de l'écrit à l'oralité de la scène.

Au terme de cette analyse, il appert que les nombreux échanges effectués, depuis vingt ans, entre la France et le Québec ont fait fructifier deux dramaturgies qui, si elles gardent parfois des caractéristiques spécifiques, ont en commun une passion pour le théâtre non plus seulement de la mémoire, mais de la parole. Ensemble, les dramaturges de ces deux pays ont redéfini le récit théâtral qui n'est plus une simple « narration d'un événement survenu hors-scène », mais une narration et/ou une suggestion et/ou une annonce, exprimée avec une totale liberté verbale, d'un événement et/ou d'une fabulation survenu(e), à survenir, ou à ne jamais survenir hors ou sur scène: par le fait même, ces dramaturges ont, aussi, redéfini le théâtre.

---

<sup>65</sup> Charette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, p. 68-69.

## CONCLUSION

Il nous paraîtrait profondément réducteur, au terme de cette analyse, de conclure avec Anne Ubersfeld que « l'époque contemporaine est plus pauvre [que les précédentes] en genres différents : duos conflictuels ou affectifs, grands monologues autoréflexifs et récits, à quoi s'ajoutent souvent des contrepoints parlés, formant l'essentiel des modes d'échange<sup>1</sup> ». Au contraire, il appert que la dramaturgie contemporaine, française comme québécoise, a fait éclater la parole théâtrale, en la libérant de toutes les conventions héritées des doctrines fondatrices du genre et en consacrant le récit comme mode, parfois exclusif, d'énonciation. Depuis Aristote, la notion de récit n'avait jamais véritablement été révisée. Les classiques l'ont mise au service de la bienséance et ont réduit la narration à une micro-séquence dans des paramètres étroits que ni le XVIII<sup>e</sup>, ni le XIX<sup>e</sup> siècle ne sont parvenus à ébranler. Ce n'est qu'après l'arrivée du metteur en scène que la dramaturgie, peut-être justement en partie parce qu'elle n'était plus seule maîtresse de la scène, a éclaté en une multitude de registres. Claudel, déjà, annonçait la contamination des genres dans des pièces où l'action s'amenuisait au profit d'une parole poétique revivifiée par de multiples influences étrangères. C'est toutefois Brecht, dans sa tentative de déconstruction des principes aristotéliens, qui fut le premier à redéfinir le récit et à l'investir d'une fonction idéologique et dramaturgique, ouvrant ainsi la voie à un

---

<sup>1</sup> Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, p. 19.

nouveau théâtre de la parole. Libérée du devoir de créer l'illusion de *la* réalité, cette parole portait le témoignage d'une réalité et, surtout, celle de la terrible histoire de l'humanité.

Samuel Beckett a ensuite bouleversé la parole théâtrale, allant parfois jusqu'à la déshumaniser. Mais surtout, il a renversé le principe aristotélicien selon lequel une intrigue était nécessaire à l'exercice théâtral. Croyant annoncer la mort du théâtre et du sujet, il annonçait en fait les répliques-fleuves de *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès et la pénurie d'action des pièces de Daniel Danis, ainsi que la perte de sens des monologues de Valère Novarina ou les entités de parole de Bernard Chartreux. Plus tard, Marguerite Duras a affirmé, par une dramaturgie de la mémoire, que le temps du théâtre n'était pas nécessairement le présent, et que la scène pouvait profiter de l'emprunt à d'autres genres. La temporalité du théâtre, à son tour, se libérait du présent de la représentation.

Tout en éclatement et en juxtaposition, l'imbrication des temps se fit de plus en plus complexe, alors que la narration venait donner une voix aux rancunes et à la nostalgie. Par contre, les outils d'analyse devenaient inadéquats à témoigner de cette effervescence de la pratique. Il fallait donc revenir sur la définition du récit théâtral pour la rendre apte à l'analyse de dramaturgies qui, quoique diversifiées, partageaient plusieurs tendances communes. L'éventail de ces tendances commande des analyses qui ne se satisfont pas d'une définition aussi sommaire que la « narration d'un événement survenu hors-scène ». La multiplication des juxtapositions temporelles — parfois à l'intérieur du récit lui-même — tissent des liens complexes entre structure, contenu, et récit, réfutant souvent toute logique chronologique ou linéaire. Mais comme le remarque si judicieusement Bernard Dort : « [...] l'essentiel est bien là : dans cette imbrication de plusieurs temporalités. Dans le jeu que le théâtre institue entre celles-ci : un jeu auquel il doit, peut-être, d'être théâtre<sup>2</sup> ». L'étude des nouvelles tendances du récit a ensuite nécessité un retour sur le concept de

---

<sup>2</sup> Dort, *La Représentation émancipée*, p. 43.

personnage. que la parole pléthorique transforme maintenant souvent en narrateur. ainsi que sur les fonctions de cette parole. qui n'est plus nécessairement source d'action.

Car il est vrai que la communication. dans la dramaturgie contemporaine. se trouve parfois sacrifiée à une parole sans destinataire direct. L'échange se fait de plus en plus entre l'auteur et le public. sans que le premier se sente obligé de passer par un personnage pour justifier son écriture : entités non-identifiées. répliques qui ne sont attribuées à personne. passages destinés à la seule lecture sont autant de preuves que les auteurs contemporains ne se sentent aucunement restreints par les frontières traditionnelles du genre. La relation avec le spectateur s'en trouve redéfinie. puisqu'elle ne repose plus principalement sur la transmission du sens. mais bien sur le plaisir d'une tradition orale et scénique réinventée. L'hyper-médiatisation. la vulgarisation et la contamination des genres contribuent toutes à faire du récit théâtral une véritable partition qui appelle un lecteur vigilant. un spectateur attentif et un acteur solide. Le combat demeure donc. ultimement. le même que celui qui régissait les théâtres antiques et classiques : interpeller le spectateur. le surprendre. et garder son attention par tous les moyens possibles. dans des textes qui requièrent le corps et la voix pour se réaliser pleinement.

Pourtant. depuis ses origines. la théâtralité s'est définie d'après Aristote comme la représentation en gestes et en actions d'une intrigue. principalement dans le mode du dialogue. qui permettait une parole « active ». À l'époque classique. le récit et le monologue faisaient figures de « pis-aller » nécessaires; cependant. comme le dit Peter Szondi.

Les doctrines antérieures du drame se croient autorisées. par leur conception particulière de la forme. à demander que l'on observe les lois de la forme dramatique : or cette conception ne connaît ni l'histoire. ni la dialectique de la forme et du contenu.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Szondi. *op. cit.*, p. 7.

En effet, le contenu ne peut qu'influencer la façon de dire; les dramaturges, en se tournant vers la mémoire et le souvenir, ont adopté une parole confessionnelle, qui se dévide souvent en un flot torrentiel. Par ailleurs, la tendance à dévoiler l'intime, puis à investir l'intime de l'universel en exacerbant le fait divers, a elle aussi contribué à la recherche de formes adéquates à dire l'individu, avec son poids de malheur, sa nécessité d'être entendu, bref, son besoin de se sentir exister. Ces préoccupations ont mené à la révision complète des paramètres du récit qui, dans sa définition traditionnelle, était considéré comme une faiblesse dramaturgique, une mise en péril de la théâtralité.

Si la théâtralité se définit toujours par l'utilisation du dialogue, il n'est pas aisé de la reconnaître aujourd'hui dans des textes où la parole semble se moquer de l'échange et s'étaler comme elle le ferait dans un roman, sans même, parfois, que soit identifié un personnage énonciateur. La réponse se trouve peut-être dans la définition la plus minimale de la théâtralité, telle que nous la rappelle Jean-Pierre Ryngaert : « [...] ce qui se déroule dans un espace donné sous le regard de l'Autre<sup>4</sup> ». Le problème de cette définition, c'est qu'elle peut s'appliquer à tous les arts de la scène, voire même à une lecture de poésie, ou encore à une conférence: Ryngaert précise donc plus loin sa définition :

Cependant, la notion de théâtralité évolue aussi dans la mesure où le dialogue alterné n'est plus une obligation de l'écriture; la théâtralité se repère aussi dans l'usage particulier de la langue; l'affaiblissement des genres et les essais de mise en scène ont fait reculer les limites de ce que l'on entendait par « texte théâtral » au point que l'on peut aujourd'hui envisager le passage à la scène de n'importe quel texte. [...] Michel Corvin souligne dans son *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* que la notion, aussi abstraite qu'elle soit, est inscrite dans l'histoire et qu'« il n'y a peut-être qu'une différence de degré, non de nature, entre les manifestations divergentes de la théâtralité ».<sup>5</sup>

En effet, si on ne peut plus définir la théâtralité ni par la forme de l'écriture, ni même par la mise en scène, il devient difficile de tracer des frontières claires entre ce qui est

---

<sup>4</sup> Ryngaert, *op. cit.*, p. 24.

théâtre et ce qui ne l'est pas. Les productions de *Carbone 14*, qui allient souvent un minimum de texte et beaucoup de danse, sont-elles du théâtre? Les longues parenthèses de Bernard-Marie Koltès enlèvent-elles à *Quai Ouest* son statut de pièce? À l'opposé, les *Carnets de Combat de nègre et de chiens*, puisqu'ils rassemblent des monologues, sont-ils « théâtraux »?

Dans les années cinquante, Eugène Ionesco signait une « anti-pièce » qui est aujourd'hui étudiée comme un classique du vingtième siècle. Samuel Beckett, de son côté, prédisait que le sujet, comme l'intrigue et, somme toute, le théâtre tout entier, était voué à l'extinction. Si la dramaturgie contemporaine lui donne parfois raison sur les deux premiers points, elle ne semble certainement pas près de s'éteindre, bien au contraire. Le théâtre subsiste... mais il se transforme. Il est donc peut-être temps de réviser aussi le concept de *mimesis*, qui est à l'origine de l'opposition entre « action » et « narration ». Cette opposition aristotélicienne est fondée sur le principe qui veut que « raconter » ne soit pas « agir »; pourtant, lorsque la parole prend toute la place, « raconter » est la seule action possible. Alors que les dramaturges témoignent de plus en plus de la solitude inhérente à notre société et de l'incommunicabilité qui la caractérise, il est somme toute naturel que la *mimesis* ne vise plus la représentation d'une collectivité, mais bien de diverses individualités.

La mutation de l'écriture dramaturgique est donc le reflet d'une mutation de la vision du monde. Par ailleurs, il semble que l'abolition de l'interaction entre personnages participe de l'évolution de la pratique théâtrale, qui avait déjà renoncé au chœur, représentant par excellence de la collectivité. Dans le théâtre contemporain, les chœurs sont remplacés par des effets choraux, c'est-à-dire par la juxtaposition de voix individuelles ou par la création d'entités de parole anonymes... comme si l'individu était lui aussi menacé. Dès lors, la *mimesis* doit maintenant se définir aussi comme l'acte de raconter, puisque ce dernier est parfois le recours *in extremis* du personnage et de l'humanité qu'il représente.

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 179.

Le récit déborde donc les paramètres de la narration pour devenir un acte de prise de parole revendiquée par des auteurs en quête de messages. De fait, la surabondance de la parole est, peut-être, le moyen qu'a adopté la dramaturgie contemporaine pour dissimuler l'angoisse de n'avoir plus rien à dire comme le sentiment d'une radicale solitude, peurs que les dramaturges, on l'a vu, projettent sur leurs personnages. Le monologue intérieur, l'appel à un interlocuteur absent, la fragmentation de l'énoncé et la modulation d'une énonciation mélodique sont autant de procédés emblématiques de l'angoisse profonde des auteurs face à l'incohérence du monde. Le recours à la mise en abyme participe aussi de cette angoisse, puisqu'elle permet d'afficher le processus par lequel un être, le personnage mais aussi l'auteur dramatique qui se devine derrière lui, prend la parole pour se raconter. C'est ce que semble confirmer la multiplication d'« auteurs » ou de « narrateurs » dont la caractérisation cautionne la mise en abyme comme pour prouver que la prise de parole est bel et bien source de création. De façon détournée, les auteurs affichent donc aussi leurs affres de créateurs, comme pour témoigner de la dure bataille qu'ils ont dû mener contre ce monde en détresse pour parvenir à la production d'un texte à son image. Paradoxalement, donc, dans la crainte que le théâtre ne soit plus le lieu privilégié de l'expression, la dramaturgie contemporaine l'investit d'une expression débordante, pléthorique, qui n'a de cesse de se déclarer telle et de souligner l'importance de son récit... alors que le contenu de ce dernier s'efface souvent devant la force brute de son énonciation.

Le fait que ces craintes se manifestent également au Québec et en France est fort révélateur, puisqu'il témoigne d'une remise en question du théâtre qui déborde les frontières culturelles. Les concordances historiques semblent avoir scellé le destin parallèle de ces deux dramaturgies, qui s'inscrivent explicitement sous le signe de la désillusion, désillusion dont le théâtre se fait l'écho. C'est peut-être pour cela que le récit se réclame constamment de la théâtralité, que ce soit par l'inscription de son oralité à même le texte, dans ses jeux de rythmiques et de sonorités ou dans une perte de sens que seule la scène peut combler. En effet, la contamination des genres n'est

pas, dans la dramaturgie contemporaine, une simple transposition de procédés, mais bien leur adaptation, leur « théâtralisation ». Les emprunts à d'autres esthétiques ont tout simplement permis aux dramaturges des vingt dernières années de moduler et de nuancer la parole théâtrale, alors que celle-ci prend de plus en plus d'ampleur. Mais qu'il s'agisse de monologue intérieur, de versification ou d'effets choraux, on ne peut nier que l'appropriation de procédés traditionnellement étrangers au théâtre ait enrichi la dramaturgie, en lui donnant notamment une nouvelle musicalité, que celle-ci se manifeste dans des dissonances ou, au contraire, dans des arrangements harmonieux. Il revient alors à la critique, encore une fois, de trouver des outils opératoires qui puissent rendre compte de l'évolution d'une dramaturgie qui oscille entre l'intime et l'universel par le biais d'une parole qui, plus que jamais, a le pouvoir de faire exister à la fois le « hors-scène » et le « sur scène ».

C'est ce que nous avons tenté de faire pour le récit, en nous attardant sur ses différentes formes et fonctions, et en créant des liens avec l'éclatement des structures, la contamination des genres et l'affaiblissement du personnage. Jamais, auparavant, les critiques ne s'étaient penchés avec autant de minutie sur un procédé dont la définition remontait à la période classique. Il faut cependant admettre que jamais, auparavant, la dramaturgie n'avait réclamé avec autant d'urgence que les critiques révisent cette définition pour l'accommoder à la pratique. Cette révision s'imposait donc, puisqu'aucun des paramètres classiques, ni l'intrigue, ni parfois le personnage, ne suffisait à l'analyse de la production contemporaine. Le fait d'appliquer ces nouveaux outils à deux dramaturgies distinctes mais intimement liées dans leurs préoccupations comme dans leur exploration des nouvelles formes du récit a permis d'en mesurer la valeur. Celle-ci s'est révélée particulièrement utile dans l'analyse minutieuse d'une parole théâtrale qui peut parfois sembler rébarbative, mais qui s'avère aussi extrêmement riche dans son apport au genre théâtral.

C'est avec beaucoup d'humour et d'ironie que Luigi Pirandello, en 1921, faisait dire au personnage de Directeur de *Six Personnages en quête d'auteur* :

Il est inadmissible qu'un personnage vienne ainsi se mettre au premier plan et qu'il occupe toute la scène au détriment des autres. Il faut les faire entrer tous dans un cadre harmonieux et représenter ce qui est représentable! Je sais bien, moi aussi, que chacun d'entre nous a en lui toute une vie qui lui est propre et qu'il voudrait l'étaler au grand jour. Mais le difficile, c'est précisément de ne faire apparaître de cette vie que ce qui est nécessaire par rapport aux autres, et cependant, de faire comprendre par le peu qu'on laisse voir toute la vie demeurée secrète! Ah, ce serait trop commode si chaque personnage pouvait dans un beau monologue ou... carrément... dans une conférence venir déballer devant le public tout ce qui mijote en lui!<sup>6</sup>

Et pourtant... c'est bien ce que ce permet la dramaturgie contemporaine, sans remords, dans une revendication du récit théâtral. Ce procédé dénigré, banni ou à peine toléré pendant des siècles, brimé par des règles implacables, explose aujourd'hui en une multitude de modalités et s'impose sur la page comme sur la scène avec une telle force qu'il est difficile de prévoir où il mènera l'art qui lui donne vie. Mais c'est là, justement, la beauté du théâtre. Mille fois on a annoncé la mort de cet art que des technologies de pointe menaçaient de rendre désuet: et pourtant les auteurs continuent d'écrire et de renouveler cet art « en péril ». Plus que jamais, peut-être, la parole, aussi débridée soit-elle, s'inspire de la relation acteur/spectateur pour offrir une dramaturgie profondément ancrée dans la pratique. Et si celle-ci s'éloigne des principes qui l'ont fondée, elle en garde l'essentiel : le théâtre, c'est encore, et toujours, la rencontre d'une parole, celle du texte et de l'acteur, et d'un spectateur. Tout le reste relève du domaine des théoriciens qui, après tout, ne peuvent qu'accompagner une pratique qui promet de continuer à les dérouter, à les surprendre, mais peut-être surtout, à les séduire.

---

<sup>6</sup> Luigi, Pirandello, *Six Personnages en quête d'auteur*, cité dans Szondi, *op. cit.*, p. 111.

## **BIBLIOGRAPHIE**

### **CORPUS QUÉBÉCOIS – PIÈCES CITÉES**

BOUCHARD, Michel Marc. *Le Chemin des passes-dangereuses — Tragédie routière*. Ottawa, Leméac Éditeur, 1998, 71 p.

BOUCHARD, Michel Marc. *Les Feluettes ou la Répétition d'un drame romantique*. Canada, Leméac Éditeur, 1988, 124 p.

BOUCHARD, Michel Marc. *L'Histoire de l'oie*. Ottawa, Leméac Éditeur, collection « Théâtre Jeunesse », 1991, 55 p.

BOUCHARD, Michel Marc. *Les Muses orphelines*. Ottawa, Leméac Éditeur, 1989, 117 p.

BOUCHARD, Michel Marc. *La Poupée de Pélopie*. Ottawa, Les Éditions Leméac, 1984, xviii-83 p.

BOUCHARD, Michel Marc. *Le Voyage du couronnement*. Ottawa, Leméac Éditeur, 1995, 118 p.

BOURGET, Elizabeth. *Bonne Fête maman*. Montréal, VLB Éditeur, 1982, 168 p.

CANAC-MARQUIS, Normand. *Le Syndrome de Cézanne*. Montréal, Éditions Les Herbes Rouges, collection « Théâtre », 1988, 101 p.

- CARON, Jean-François. *Aux Hommes de bonne volonté*. Ottawa. Leméac Éditeur. 1994. 78 p.
- CARON, Jean-François. *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres...* Montréal. Éditions Les Herbes rouges. collection « Théâtre ». 1990. 131 p.
- CARON, Jean-François. *Saganash*. Montréal/Arles. Actes Sud/Leméac. collection « Papiers ». 1995. 118 p.
- CHAMPAGNE, Dominic. *La Cité interdite*. Montréal. VLB Éditeur. 1992. 167 p.
- CHAMPAGNE, Dominic. *La Répétition*. Outremont. VLB Éditeur. 1990. 149 p.
- CHAURETTE, Normand. *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*. Ottawa. Les Éditions Leméac. 1986. 105 p.
- CHAURETTE, Normand. *Le Passage de l'Indiana*. Arles. Leméac/Actes Sud. collection « Papiers ». 1996. 88 p.
- CHAURETTE, Normand. *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*. Ottawa. Les Éditions Leméac. 1981. 132 p.
- CHAURETTE, Normand. *Les Reines*. Paris. Leméac/Actes Sud. collection « Papiers ». 1991. 92 p.
- CHAURETTE, Normand. *Stabat Mater II*. Arles. Leméac/Actes Sud. collection « Papiers ». 1999. 53 p.
- COLLECTIF [Luce GUILBEAULT, Marthe BLACKBURN, France THÉORET, Odette GAGNON, Marie-Claire BLAIS, Pol PELLETIER et Nicole BROSSARD], *La Nef des sorcières*. Ottawa. Les Écrivains coopérative d'édition/Quinze, 1976. 80 p.
- COLLECTIF [Luce GUILBEAULT, Marthe BLACKBURN, France THÉORET, Odette GAGNON, Marie-Claire BLAIS, Pol PELLETIER et Nicole BROSSARD], *La Nef des sorcières*. Montréal. Éditions de l'Hexagone. collection « Typo », 1992. 139 p.
- DANIS, Daniel. *Celle-là*, Montréal. Leméac Éditeur. 1993. 89 p.

- DANIS, Daniel. *Cendres de cailloux*, Paris. Leméac Éditeur/Actes Sud, collection « Papiers », 1992, 125 p.
- DANIS, Daniel. *Le Chant du Dire-Dire*, Paris. Théâtre Ouvert, collection « Tapuscrit », n° 83.1996, 88 p.
- DANIS, Daniel. *La Langue des chiens de roche*, Paris. Théâtre Ouvert, collection « Tapuscrit », n° 92, 1998, 101 p.
- DANIS, Daniel. *Le Pont de pierres et la Peau d'images*, Paris. L'École des loisirs, 1996, 94 p.
- DUBOIS, René-Daniel. *26bis, impasse du Colonel Foisy — Texte sournois en un acte (et de nombreuses digressions [sic]) pour un auteur, une princesse russe et un valet*, Ottawa. Les Éditions Leméac, 1982, xxvi-80 p.
- DUBOIS, René-Daniel. *Adieu, docteur Münch... ou Et personne... Sonate pour un acteur*, Ottawa. Les Éditions Leméac, 1982, xxv-80 p.
- DUBOIS, René-Daniel. *Being at home with Claude*, Ottawa. Les Éditions Leméac, 1986, 125 p.
- DUBOIS, René-Daniel. ... *Et Laura ne répondait rien*, Ottawa. Leméac Éditeur, 1991, 60 p.
- DUBOIS, René-Daniel. *Ne blâmez jamais les Bédouins*, Ottawa. Les Éditions Leméac, 1984, 199 p.
- DUBOIS, René-Daniel. *Le Printemps, monsieur Deslauriers*, Montréal. Guérin Littérature, collection « Tragédies et Quêtes », 1987, 125 p.
- FARHOUD, Abla. *Quand le vautour danse*, Carnières-Morlanwelz. Éditions Lansman, 1997, 42 p.
- FRÉCHETTE, Carole. *Les Sept Jours de Simon Labrosse — Si sa vie vous intéresse*, Arles. Leméac/Actes Sud, collection « Actes Sud — Papiers », 1999, 61 p.

- FRÉCHETTE, Carole, *La Peau d'Élisa*, Arles, Leméac/Actes Sud — Papiers. 1998, 31p.
- GARNEAU, Michel, *Héliotropes*, Montréal, VLB Éditeur. 1994, 88 p.
- LABERGE, Marie, *Aurélie, ma soeur*, Outremont, VLB Éditeur. 1988, 150 p.
- LABERGE, Marie, *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles*, Outremont, VLB Éditeur. 1981, 119 p.
- LABERGE, Marie, *Le Faucon*, [Montréal], Les Éditions du Boréal. 1991, 147 p.
- LABERGE, Marie, *L'Homme gris [suivi de] Éva et Évelyne*, Montréal, VLB Éditeur. 1986, 78 p.
- LABERGE, Marie, *Le Night Cap Bar*, [Montréal], Les Éditions du Boréal. 1997, 191 p.
- LABERGE, Marie, *Oublier*, [Montréal], Les Éditions du Boréal. 1993, 168 p.
- LABERGE, Marie, *Pierre ou La Consolation — Poème dramatique*, [Montréal], Les Éditions du Boréal. 1992, 136 p.
- LEGAULT, Anne, *O'Neill*, Outremont, VLB Éditeur. 1990, 158 p.
- LEGAULT, Anne, *La Visite des sauvages ou L'Île en forme de tête de vache*, Montréal, VLB Éditeur. 1986, 143 p.
- MARCHESSAULT, Jovette, *Alice & Gertrude, Natalie & Renée et ce cher Ernest*, Montréal, Les éditions de la pleine lune. 1984, 139 p.
- MARCHESSAULT, Jovette, *Anais, dans la queue de la comète*, Montréal, Les éditions de la pleine lune. 1985, 182 p.
- MARCHESSAULT, Jovette, *Demande de travail sur les nébuleuses*, Ottawa, Leméac Éditeur, 1988, 114 p.

- MARCHESSAULT, Jovette. *Le Lion de Bangor*. Ottawa, Leméac Éditeur. 1993. 85 p.
- MOUAWAD, Wajdi. *Alphonse ou Les Aventures extraordinaires de Pierre-Paul-René, un enfant doux, monocorde et qui ne s'étonne jamais de rien*. Ottawa, Leméac. 1996. 61 p.
- MOUAWAD, Wajdi. *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*. Ottawa, Leméac Éditeur. 1999. 88 p.
- PEDNAULT, Hélène. *La Déposition*. Montréal, VLB Éditeur. 1988. 106 p.
- PEDNAULT, Hélène. *La Déposition*, nouvelle édition revue et corrigée. Outremont, Lanctôt Éditeur. 1997. 107 p.
- PELLETIER, Maryse. *Duo pour voix obstinées*. Montréal, VLB Éditeur. 1985. 114 p.
- RONFARD, Jean-Pierre. *Vie et mort du Roi Boiteux*, tome 1. Ottawa, Leméac Éditeur. 1981. 204 p.
- RONFARD, Jean-Pierre. *Vie et mort du Roi Boiteux*, tome 2. Ottawa, Leméac Éditeur. 1981. 304 p.
- TREMBLAY, Larry. *Le Déclat du destin*. Ottawa, Leméac Éditeur. 1989. 73 p.
- TREMBLAY, Larry. *Le Génie de la rue Drolet*. Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, collection « Nocturnes Théâtre », n° 26. 1997. 42 p.
- TREMBLAY, Larry. *Leçon d'anatomie*. Montréal, Lanterna magica. 1992. 92 p.
- TREMBLAY, Larry. *Ogre [suivi de] Cornemuse*. Carnières-Morlanwelz, Lansman. 66 p.
- TREMBLAY, Larry. *The Dragonfly of Chicoutimi*. Montréal, Éditions Les Herbes rouges, collection « Théâtre ». 1995. 65 p.
- TREMBLAY, Michel. *Les Belles-Sœurs*. Ottawa, Leméac Éditeur. 1972. 150 p.

TREMBLAY, Michel. *Hosanna suivi de La Duchesse de Langeais*. Ottawa. Leméac Éditeur, 1994 [1984], 99 p.

TREMBLAY, Michel. *La Maison suspendue*. Ottawa. Leméac Éditeur. 1990. 119 p.

TREMBLAY, Michel. *Marcel poursuivi par les chiens*. Ottawa. Leméac Éditeur. 1992. 69 p.

TREMBLAY, Michel. *Messe solennelle pour une pleine lune d'été*. Ottawa. Leméac Éditeur. 1996. 118 p.

TREMBLAY, Michel. *Théâtre I*. Arles. Leméac Éditeur/Actes Sud. 1991. 436 p.

TREMBLAY, Michel. *Le Vrai Monde?*. Ottawa. Leméac Éditeur. 1989. 106 p.

#### **CORPUS QUÉBÉCOIS – MANUSCRITS CITÉS**

BASTIEN, Suzie. *Le Désir de Gobi*. Bibliothèque de l'École nationale de théâtre du Canada. document FO DF B326de 1999. 9 septembre 1999. 66 p. Dactylographie. Photocopie reliée.

BIENVENUE, Yvan. *La Corruption du désir*. Bibliothèque de l'École nationale de théâtre du Canada. document FO DF B588co 1989. printemps-été 1989. 99 p. Dactylographie. Photocopie reliée.

BIENVENUE, Yvan. *Je suis un homme mort*. Bibliothèque de l'École nationale de théâtre du Canada. document FO DF B588je 1995. 1995. 34 p. Dactylographie. Photocopie reliée.

BOUCHARD, Michel Marc. *Soirée bénéfice pour tous ceux qui ne seront pas là en l'an 2000*, version de travail. Bibliothèque de l'École nationale de théâtre du Canada. document FO DF B7522so, 1991. 153 p. Dactylographie. Photocopie reliée.

DUBOIS, René-Daniel. *Anne est morte — Poème de temps de guerre*. Bibliothèque de l'École nationale de théâtre du Canada. document FO DF D8162an. 1991. 52 p. Dactylographie. Photocopie reliée.

DUBOIS, René-Daniel. *Garry Paxton [ou William Bill Brighton]*. Bibliothèque de l'École nationale de théâtre du Canada, document FO DF D816w, [s. d.], 69 p. Dactylographie. Photocopie reliée.

### **CORPUS FRANÇAIS – PIÈCES CITÉES**

AZAMA, Michel. *Croisades*. Paris, Éditions Théâtrales, 1992, 110 p.

AZAMA, Michel. *Le Sas, Bled [et] Vie et Mort de Pier Paolo Pasolini*. Paris, Éditions Théâtrales, 1993, 94 p.

BESNEHARD, Daniel. *L'Enfant d'Obock [suivi de] Le Petit Maroc*. Paris, Éditions Théâtrales, 1994, 111 p.

BESNEHARD, Daniel. *L'Étang gris, Les Mères grises [et] Les Eaux grises — Textes et Documents*. Caen, Comédie de Caen, 1982, 205 p.

BESNEHARD, Daniel. *Mala Strana — Un Exil discret, Neige et Sables — Passages [et] Arromanches — Une Mort simple*. Paris, Éditions Édilig, collection « Théâtrales », 1986, 92 p.

BESNEHARD, Daniel. *L'Ourse blanche*, dans *Internat [suivi de] L'Ourse blanche*. Paris, Éditions Édilig, collection « Théâtrales », 1989, 121 p.

BESNEHARD, Daniel. *Passagères — Actes, conversations et songes [suivi de] Épreuves — Impromptu*. Paris, Éditions Édilig, collection « Théâtrales », 1984, 75 p.

BRISVILLE, Jean-Claude. *Le Bonheur à Romorantin*. Arles, Actes Sud, collection « Papiers », 1997, 49 p.

BRISVILLE, Jean-Claude. *Le Rôdeur et Le Récital*, dans *Le Rôdeur. Nora. Le Récital*. [Paris], Éditions Gallimard/NRF, collection « Le manteau d'Arlequin », 1970, 92 p.

BRISVILLE, Jean-Claude. *La Villa bleue*. Paris, Papiers, 1986, 45 p.

- CHARTREUX, Bernard, *Dernières Nouvelles de la peste*, Paris, Éditions Édilig, collection « Théâtrales », 1983, 96 p.
- CHARTREUX, Bernard, *Hélène & Fred — tiré du spectacle Karl Marx Théâtre inédit*, Paris, Éditions Théâtrales, 1997, 41 p.
- CHARTREUX, Bernard, *Un Homme pressé — d'après le Livre de Job*, Paris, Éditions Édilig, collection « Théâtrales », 1987, 52 p.
- CHARTREUX, Bernard, *Rester Partir (Une Passion sous les tropiques)*, Paris, Éditions Édilig, collection « Théâtrales », 1982, 95 p.
- CHARTREUX, Bernard, *Violences à Vichy II*, Paris, Éditions Théâtrales, 1995, 94 p.
- CORMANN, Enzo, *Berlin ton danseur est la mort*, Paris, Éditions Édilig, collection « Théâtrales », 1983, 103 p.
- CORMANN, Enzo, *Berlin ton danseur est la mort*, nouvelle édition revue et corrigée par l'auteur, Paris, Éditions Théâtrales, 1994, 103 p.
- CORMANN, Enzo, *Credo [suivi de] Le Rôdeur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982, 77 p.
- CORMANN, Enzo, *Diktat*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1995, 84 p.
- CORMANN, Enzo, *Sang et Eau*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, 79 p.
- DEUTSCH, Michel, *Tel un Enfant à l'écart... suivi de Partage et MGC 148*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1982, 103 p.
- DURAS, Marguerite, *Agatha*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, 70 p.
- DURAS, Marguerite, *L'Éden Cinéma*, [Paris], Mercure de France, collection « Folio », 1986, 157 p.
- DURAS, Marguerite, *La Musica deuxième*, [Paris], Gallimard, collection « NRF », 1985, 96 p.

- DURAS, Marguerite. *Savannah Bay*, nouvelle édition augmentée, Paris. Les Éditions de Minuit, 1983, 137 p.
- DURAS, Marguerite. *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, [Paris]. Éditions Gallimard, collection « L'Imaginaire », 1991, 108 p.
- DURAS, Marguerite. *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, [Paris], Librairie Gallimard/NRF, collection « Le Manteau d'Arlequin », 1960, 145 p.
- FICHET, Roland. *Suzanne*. Paris. Éditions Théâtrales, 1993, 77 p.
- FICHET, Roland. *Terres promises*, Paris. Éditions Théâtrales, 1989, 63 p.
- GRUMBERG, Jean-Claude. *Zone libre*. Paris. Actes Sud, collection « Papiers », 1990, 77 p.
- KOLTÈS, Bernard-Marie. *Combat de nègre et de chiens suivi des Carnets*, Paris. Les Éditions de Minuit, 1989, 125 p.
- KOLTÈS, Bernard-Marie. *Dans la solitude des champs de coton*. Paris. Les Éditions de Minuit, 1990, 60 p.
- KOLTÈS, Bernard-Marie. *La nuit juste avant les forêts*, dans *Combat de nègre et de chiens [suivi de] La nuit juste avant les forêts*, Paris. Stock, collection « Théâtre Ouvert », 1980, 194 p.
- KOLTÈS, Bernard-Marie. *Quai ouest*, Paris. Les Éditions de Minuit, 1985, 107 p.
- LASSALLE, Jacques. *Jonathan des années 30*, Paris. Pierre Jean Oswald, 1974, 90 p.
- LEMAHIEU, Daniel. *L'Idéal*, Paris. Éditions des Quatre-Vents, collection « Répertoire thématique contemporain 6. L'Art », 1990, 46 p.
- LEMAHIEU, Daniel. *Usinage — Amours de familles*, Paris. RATO Diffusion, collection « Théâtre Ouvert/Enjeux », 1984, 141 p.
- LEMAHIEU, Daniel. *Viols*, dans *Entre chien et loup [suivi de] Viols*, Paris. Éditions Édilig, collection « Théâtrales », 1982, 88 p.

- MINYANA, Philippe. *Chambres, Inventaires, [et] André*, tome 1. Paris. Éditions Théâtrales, 1993, 75 p.
- MINYANA, Philippe. *Drames brefs (1)*. Paris. Éditions Théâtrales/Le Sorano, 1995, 77 p.
- MINYAYA, Philippe. *Drames brefs (2)*. Paris. Éditions Théâtrales, 1997, 69 p.
- MINYANA, Philippe. *Les Guerriers et Où vas-tu Jérémie?*, dans *Les Guerriers. Volcan [et] Où vas-tu Jérémie?*, tome 2, Paris. Éditions Théâtrales, 1993, 104 p.
- NOVARINA, Valère. *L'Animal du temps*, version pour la scène du *Discours aux animaux*. Paris. P.O.L Éditeur, 1993, 56 p.
- NOVARINA, Valère. *L'Avant-dernier des hommes*. Paris. P.O.L Éditeur, 1997, 84 p.
- NOVARINA, Valère. *L'Inquiétude*, version pour la scène du *Discours aux animaux*. Paris. P.O.L Éditeur, 1993, 50 p.
- RENAUDE, Noëlle. *Der Fucks des Nordens/Le Renard du nord*. texte allemand de Frank Herbert. Paris. Éditions Théâtrales, 1991, 101 p.
- RENAUDE, Noëlle. *Divertissements touristiques. L'Entre-deux [et] Rose, la nuit australienne*. Paris. Éditions Théâtrales, 1993, 87 p.
- RENAUDE, Noëlle. *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux (1)*. Paris. Éditions Théâtrales, 1996, 127 p.
- RENAUDE, Noëlle. *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux (2)*. Paris. Éditions Théâtrales, 1997, 127 p.
- RENAUDE, Noëlle. *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux (3)*. Paris. Éditions Théâtrales, 1997, 127 p.
- REZA, Yasmina. *L'Homme du hasard*, Arles, Actes Sud — Papiers, 1995, 37 p.

REZA, Yasmina, *Théâtre — Conversations après un enterrement, La Traversée de l'hiver [et] « Art »*, Paris, Éditions Albin Michel, 1998, 283 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *La Fugitive*, Rouen, Éditions Médiannes, collection « Villégiatures », [1996], 111 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Les Inséparables [suivi de] La Passion du Jardinier*, Paris, Éditions Édilig, collection « Théâtrales », 1989, 96 p.

SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Golden Joe*, Paris, Éditions Albin Michel, 1995, 178 p.

SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Milarepa*, Paris, Éditions Albin Michel, 1997, 63 p.

SCHMITT, Éric-Emmanuel, *La Nuit de Valognes*, Paris, Actes Sud, collection « Papiers », 1991, 87 p.

SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Variations énigmatiques*, Paris, Éditions Albin Michel, 1996, 134 p.

SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Le Visiteur*, Arles, Actes Sud, collection « Papiers », 1994, 63 p.

WENZEL, Jean-Paul, *Marianne attend le mariage*, dans *Loin d'Hagondange [suivi de] Marianne attend le Mariage* de Jean-Paul Wenzel et Claudine Fiévet, Paris, Stock, collection « Théâtre ouvert », 1975, 91 p.

WENZEL, Jean-Paul, *Doublages*, Paris, Éditions Albin Michel, collection « Théâtre », 1981, 59 p.

### **CORPUS FRANÇAIS – PIÈCES CITÉES PUBLIÉES DANS DES REVUES**

CORMANN, Enzo, *Corps perdus*, dans *L'Avant-Scène Théâtre*, n° 770, 15 mai 1985, 50 p. [Texte intégral p. 4-28.]

CORMANN, Enzo, *Exils*, dans *L'Avant-Scène Théâtre*, n° 755, 1<sup>er</sup> octobre 1984, 50 p. [Texte intégral p. 42-46.]

GRUMBERG, Jean-Claude, *Dreyfus*, dans *L'Avant-Scène*, n° 543, 15 juin 1974, p. 11-36. [Texte intégral p. 11-36.]

## OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

CORVIN, Michel (directeur), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, volumes 1 et 2, Paris, Bordas, 1995, 1013 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Les Termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Mémo », n° 20, 1996, 93 p.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, 447 p.

## LIVRES

ABIRACHED, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, [Paris], Éditions Gallimard, 1994 [1978], collection « Tel », 503 p.

ARISTOTE, *Art rhétorique et Art poétique*, traduction de Jean Voilquin et Jean Capelle, Paris, Librairie Garnier Frères, 1944, xiii-572 p.

ARISTOTE, *Poétique*, traduction de J. Hardy, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1969, 99 p. [dont 75 pages doubles].

ARISTOTE, *La Poétique*, traduction de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 465 p.

ARISTOTE, *Poétique et Rhétorique*, traduction de Ch.-Émile Ruelle, Paris, Librairie Garnier Frères, 1944 [1882], xxiv-371 p.

BAKHTINE, Mikhail, *Esthétique et Théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, [Paris], Éditions Gallimard, collection « NRF », 1978, 488 p.

BAL, Mieke, *Narratologie – Les Instances du récit (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*, Paris, Éditions Klincksieck, 1977, 199 p.

- BANU, Georges. *Mémoires du théâtre*, Arles. Actes Sud. collection « Le Temps du théâtre », 1987, 141 p.
- BEDNARSKI, Betty et Irène OORE (directrices). *Nouveaux Regards sur le théâtre québécois*. Montréal/Halifax. XYZ éditeur/Dalhousie French Studies. 1997. 203 p.
- BOILEAU. [Nicolas], *Œuvres II. Épîtres, Art poétique, Œuvres diverses*. Paris. Garnier-Flammarion. 1969. 253 p. [Surtout pour *Art poétique*, p. 85-115.]
- BRECHT, Bertolt. *Écrits sur le théâtre*. Paris. L'Arche. 1963. 363 p.
- BRECHT, Bertolt. *Écrits sur le théâtre*, tome 1. Paris. L'Arche. 1972. 659 p.
- CLAUDEL, Paul. *Mes Idées sur le théâtre*. [Paris]. Gallimard. 1966. 254 p.
- COLLAS, Georges. *Les Sentimens de l'Académie françoise sur la tragi-comédie du Cid d'après le manuscrit de la main de Chapelain conservé à la Bibliothèque nationale avec les corrections, une introduction et des notes*. Genève. Slatkine Reprints. 1968. xi-91 p. Réimpression de l'édition de Paris. 1912. de *Les Sentimens de l'Académie Françoise touchant les observations faites sur la tragi-comédie du Cid*.
- DACIER, André. *La Poétique d'Aristote. Traduite en françois avec Des Remarques Critiques sur tout l'Ouvrage*. Hildersheim/New York. Georg Olms Verlag. 1976. [n.p. 44-]527 p. Reproduction de l'édition originale intitulée : *La Poétique d'Aristote, contenant Les Règles les plus exactes pour juger du Poëme Heroïque, & des Pieces de Theatre, la Tragedie & la Comedie. Traduite en françois, avec Des Remarques Critiques sur tout l'Ouvrage*. Paris, Claude Barbin, 1692.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit spéculaire — Essai sur la mise en abyme*. Paris. Éditions du Seuil. collection « Poétique ». 1977. 247 p.
- DANAN, Joseph. *Le Théâtre de la pensée*. Rouen. Éditions Médiannes. collection « Villégiatures/Essais », 1995. 394 p.

- DANAN, Joseph, et Jean-Pierre RYNGAERT. *Éléments pour une histoire du texte de théâtre*. Paris, Dunod, collection « Lettres Sup », 1997, 186 p.
- DIDEROT, [Denis]. *Œuvres, Tome IV Esthétique — Théâtre*, édition établie par Laurent Versini. Paris, Éditions Robert Laffont, collection « Bouquins », 1996, XV-1663 p. et 16 p. de hors-texte.
- DORT, Bernard. *Lecture de Brecht*. Paris, Éditions du Seuil, 1967 [1960], 220 p. Seconde édition revue et corrigée augmentée de *Pédagogie et forme épique*.
- DORT, Bernard. *La Représentation émancipée*. [Arles], Actes Sud, 1988, 183 p.
- DURAS, Marguerite. *L'Amante anglaise*. [Paris], Éditions Gallimard, collection « Blanche », 1967, 69 p.
- ESSLIN, Martin. *Bertolt Brecht ou les Pièges de l'engagement*, traduit de l'anglais par Renée Villoteau. Paris, Union générale d'éditions/Christian Bourgeois/Dominique de Roux, collection « 10/18 », 1971, 438 p. [Surtout pour le chapitre VI « Le Théâtre brechtien — Théorie et pratique », p. 180-126.]
- FUMAROLI, Marc. *Héros et Orateurs. Rhétorique et Dramaturgie cornéliennes*. Genève, Librairie Droz, 1990, 532 p.
- GALLÈPE, Thierry. *Didascalies – Les Mots de la mise en scène*. Paris/Montréal, L'Harmattan, collection « Sémantiques », 1997, 479 p.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil, collection « Poétique », 1972, 285 p.
- GENETTE, Gérard. *Nouveau Discours du récit*. Paris, Éditions du Seuil, collection « Poétique », 1983, 118 p.
- GODIN, Jean Cléo et Dominique LAFON. *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*. Ottawa/Montréal, Leméac Éditeur, collection « Théâtre Essai », 1999, 263 p.

- GRIMAREST, Jean-Léonor Le Gallois de. *Traité du récitatif*. New York. AMS Press, collection « Music and Theatre in France in the 17th and 18th Centuries », [s.d.], xxxvi-142 p. Réimpression de l'édition de 1760 de *Traité du Récitatif. Dans La Lecture, Dans L'Action publique, Dans La Déclamation, Et Dans le Chant. Avec un Traité des Accens, de la Quantité. & de la Ponctuation. Nouvelle Edition. Corrigé [sic] et augmentée de plusieurs remarques nécessaires*, chez Pierre Gosse, Junior. La Haye. [Édition originale 1707.]
- HELBO, André. *L'Adaptation du théâtre au cinéma*. Masson, Paris, Armand Colin. 1997. 136 p.
- ISSACHAROFF, Michael. *Le Spectacle du discours*. Paris, Librairie José Corti. 1985. 175 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *Les Interactions verbales*, tome 1. Paris. Armand Colin Éditeur, collection « Linguistique », 1990, 318 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *Les Interactions verbales*, tome 2. Paris. Armand Colin Éditeur, collection « Linguistique », 1992, 368 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *Les Interactions verbales*, tome 3. Paris. Armand Colin Éditeur, collection « Linguistique », 1994, 347 p.
- KIBÉDI VARGA, Aron. *Les Poétiques du classicisme*. Paris, Aux Amateurs de Livres. 1990, 246 p.
- LA MESNARDIÈRE, H[ippolyte]-J[ules] Pilet de. *La Poétique (1640)*. Genève. Slatkine Reprints. 1972. BBBB-444 p. Réimpression de l'édition de Paris. Antoine de Sommaville, 1640.
- LÉVESQUE, Robert, avec la collaboration de Stéphane Lépine. *La Liberté de blâmer — Carnets et Dialogue sur le théâtre*. [Montréal], Les Éditions du Boréal, collection « Papiers collés », 1997. 192 p.
- NOVARINA, Valère. *Le Théâtre des paroles*. Paris. P.O.L Éditeur/Actes Sud. 1989. 173 p.
- RICOEUR, Paul. *Temps et Récit*, tome I, Paris. Éditions du Seuil, 1983. 319 p.

- RIENDEAU, Pascal. *La Cohérence fautive — L'Hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*. [s.l.], Nuit blanche éditeur, collection « Études », 1997, 163 p.
- ROHOU, Jean. *La Tragédie classique (1550-1793)*, [s.l.], Éditions SEDES, collection « Anthologies SEDES », 1996, 418 p.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris, Bordas, 1990, 205 p.
- ROUGEMONT, Martine de et Jacques SCHERER. *Textes d'esthétique théâtrale*. Fascicule I. Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1973, iii-134 p.
- RYKNER, Arnaud. *Nathalie Sarraute*. [Paris], Éditions du Seuil, collection « Les Contemporains », 1991, 205 p.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Lire le Théâtre contemporain*. Paris, Dunod, 1993, 199 p.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'Avenir du drame — Écritures dramatiques contemporaines*. Lausanne, Éditions de l'Aire, 1981, 198 p.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Théâtres intimes*. Arles, Actes Sud, collection « Le Temps du théâtre », 1989, 166 p.
- SCHERER, Jacques. *La Dramaturgie classique en France*. Paris, Librairie Nizet, 1983, 488 p.
- SCHERER, Jacques. *Racine et/ou la cérémonie*. Paris, Presses universitaires de France, 1982, 236 p.
- SCHMELING, Manfred. *Métathéâtre et Intertexte — Aspects du théâtre dans le théâtre*. Paris, Lettres modernes, collection « Archives des lettres modernes » n° 204, 1982, 107 p.
- SZONDI, Peter. *Théorie du drame moderne 1880-1950*, traduit de l'allemand par Patrice Pavis avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack. Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, collection « Théâtre/Recherche », 1983 [1956], 144 p.

UBERSFELD, Anne, *Le Drame romantique*, Paris, Belin, collection « Lettres Sup », 1993, 191 p.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, collection « Essentiel », 1982 [1977], 302 p.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III — Le Dialogue de théâtre*, Paris, Éditions BELIN, collection « Lettres BELIN Sup », 1996, 217 p.

## ARTICLES

BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *Poétique du récit — Communications*, 8, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points », 1977, p. [7]-33.

BELZIL, Patricia, « Le Rituel de la vie », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 70, mars 1994, p. 98-104.

BÉRARD, Sylvie, « La Didascalie comme discours signifiant. Pour une (autre) approche du texte théâtral », dans *Essays in Theatre/Études théâtrales*, vol. 11, 1992-1993, p. 69-84.

CARLSON, Marvin, « The Status of Stage Directions », dans *Studies in the Literary Imagination*, vol. XXIV, n° 2, automne 1991, p. 37-48.

DUMAS, Danielle, « Autour de Philippe Minyana — Paroles serves et plume libre », dans *L'Avant-Scène*, n° 972, 15 juin 1995, p. 33-36.

GENETTE, Gérard, « Frontières du récit », dans *Poétique du récit — Communications*, 8, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points », 1977, p. [158]-169.

GODIN, Jean Cléo, « *Le Voyage du couronnement* », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 77, décembre 1995, p. 199-203.

GUAY, Christian, « La Mise en espace de " Celle-là " », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 70, mars 1994, p. 110-119.

- HUFFMAN, Shawn. « Mettre la scène en cage : *Provincetown Playhouse* et *Le Syndrome de Cézanne* », dans *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. 17, n° 1, printemps 1996, p. 3-23.
- LAILLOU SAVONA, Jeannette. « Narration et Actes de parole dans le texte dramatique », dans *Études littéraires*, volume 13, n° 3, Laval, Presses de l'Université Laval, décembre 1980, p. 471-491.
- LAVOIE, Bernard. « Daniel Danis et William Shakespeare au Saguenay », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 70, mars 1994, p. 105-109.
- LESAGE, Marie-Christine. « Archipels de mémoire — L'Œuvre de Daniel Danis », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 78, mars 1996, p. 79-89.
- MAREST, Étienne. « Le Théâtre contaminé par la narration », dans *Théâtre/Public*, n° 74, mars-avril 1987. « L'Art de la précarité », p. 32-33.
- MOSS, Jane. « Larry Tremblay et la Dramaturgie de la parole », dans *L'Annuaire théâtral*, n° 21, « Dramaturgie(s) », printemps 1997, p. 62-83.
- MOSS, Jane. « Still Crazy After All These Years », dans *Canadian Literature/Littérature canadienne*, n° 118, automne 1988, p. 35-45.
- NUTTING, Stéphanie. « L'Écologie du tragique : *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* de Normand Chaurette », dans *The French Review*, vol. 71, n° 6, mai 1998, p. 949-960.
- PAVIS, Patrice. « Remarques sur le discours théâtral », dans *Degrés*, n° 13, printemps 1978, p. h-h10.
- RIENDEAU, Pascal. « Sens et Science à la dérive dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* », dans *L'Annuaire théâtral*, n° 21, « Dramaturgie(s) », printemps 1997, p. 84-101.
- ROBERT, Lucie. « (D)écrire le corps », dans *L'Annuaire théâtral*, n° 21, « Dramaturgie(s) », printemps 1997, p. 28-42.

- ROBERT. Lucie, « Présentation », dans *L'Annuaire théâtral*, n° 21.  
« Dramaturgie(s) », printemps 1997, p. 13-16.
- ROBERT. Lucie, « Les Revenants », dans *Voix et Images — Littérature québécoise*,  
vol. XXII, n° 1, automne 1996, p. 159-167.
- SCHERER. Colette et Jacques SCHERER, « Le métier d'auteur dramatique », dans  
JOMARON. Jacqueline de (directrice), *Le Théâtre en France*, tome I, Paris,  
Armand Colin, 1988, p. [187]-233.
- SCHLOCKER. Georges, « La Parole affolée — La Propension au monologue du  
théâtre français contemporain », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 72, septembre  
1994, p. 104-108.
- VIGEANT. Louise, « Le Théâtre avec ou sans drame », dans *Cahiers de théâtre Jeu*,  
n° 53, décembre 1989, p. 27-31.
- WIRTH. Andrzej, « Du Dialogue au discours », dans *Théâtre/Public*, n° 40-41, 1981,  
p. 10-14.