



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES



FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES

Sarah Migneron

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

M.A. (lettres françaises)

GRADE / DEGREE

Département de français

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

ADA, les voix du monodrame

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

Dominique Lafon

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS (EXAMINATRICES) DE LA THÈSE / THESIS EXAMINERS

Joël Beddows

Marie-Laure Girou Swiderski

Gary W. Slater

Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

ADA, LES VOIX DU MONODRAME

Sarah Migneron

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de maîtrise ès arts en lettres françaises

Département de français
Faculté des arts
Université d'Ottawa

© Sarah Migneron, Ottawa, Canada, 2008



Library and
Archives Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-52356-8
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-52356-8

NOTICE:

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

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

AVIS:

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

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

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

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

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

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


Canada

Sarah Migneron
Ada, les voix du monodrame
M.A. Français

Résumé

Dans le but de permettre à son auteure de poursuivre son exploration de la construction du personnage de théâtre en tant qu'entité habitée par des personnalités multiples plutôt que donnée psychologique, cette thèse part d'un examen du monodrame comme forme récurrente de la scène théâtrale contemporaine. Elle se penche ensuite sur une analyse de l'emploi de formes discursives – le monologue et le soliloque, l'aparté et l'adresse, et le récit – qui s'apparentent au monodrame dans un corpus de pièces représentatives de quatre grandes époques du théâtre. Elle présente finalement les stratégies discursives retenues pour la rédaction du monodrame *Ada*, qui en constitue la partie création. Dans cette pièce, Ada, jeune fille de seize ans, est clouée à un lit d'hôpital, enceinte. Avant d'accoucher, elle se remémore son passé afin de reconstruire sa personnalité mise à mal par son père et se mettre elle-même au monde dans son rôle de mère.

*Merci à Dominique Lafon,
pour ses conseils,
sa sagesse,
son expertise.*

*Merci à ma famille, mes amis, mon amour,
pour leur patience,
leur aide,
leurs encouragements.*

« Une personne est toujours faite de multiples personnages :
elle est ceci et aussi cela;
qui sait tout ce qu'elle peut être? »

Henri Gouhier,
L'Œuvre théâtrale

La décision de rédiger une thèse en création est le fruit d'une prise de conscience entraînée par les expériences menées autour de la construction du personnage de théâtre. Mon parcours commence avec la pièce *À tu et à moi*, rédigée en 2004, dans laquelle j'entamai mon exploration de la pluralité des voix du personnage comme reflet de la multiplicité des personnalités qui habitent en chacun de nous¹. Dans cette pièce, deux personnages féminins sans nom, tour à tour amies, parentes, collègues, etc., explorent leur relation dans des tableaux qui vacillent entre le réel et le symbolique. Le propos porte sur l'altérité, mais c'est surtout la forme que j'ai travaillée pour tenter de rendre l'instabilité des personnages dans la structure éclatée de la pièce. Le dialogue prime; toutefois, le texte contient aussi des monologues, des comptines, ainsi que des reprises d'images et de phrases constituant des leitmotifs. Le tout prend la forme d'un kaléidoscope stylistique qui renvoie différentes images de deux femmes pouvant représenter à la fois un seul ou une multitude de personnages. Le spectateur est donc constamment déstabilisé dans son interprétation des êtres qui lui sont présentés puisqu'il n'assiste ni à leur construction, ni à leur déconstruction, mais plutôt à une composition abstraite formée à coups de références au quotidien, au physique, à la fiction, aux rêves, etc.

¹ Cette pièce a été primée au concours d'écriture organisé par le Théâtre la Catapulte et le Théâtre français de Toronto (prix O'Neill-Karch 2004) et a fait l'objet d'une mise en lecture dans le cadre du *Rendez-vous francophone* du Carrefour international de théâtre de Québec 2008.

Ensuite, j'ai rédigé en 2007 deux versions d'un monologue d'abord intitulé *Ré-bus*, puis devenu *Rebut*². Mon but était de relater le monologue intérieur du personnage, ses observations sur ce qui l'entoure et son histoire. Je me suis donnée comme pari discursif de trouver une façon de justifier la prise de parole solitaire d'une protagoniste qui parle pour le public sans que les autres personnages l'entendent, mis à part quelques moments au cours desquels elle s'adresse directement à eux. *Rebut* joue donc sur le statut même de la fiction puisque le spectateur a davantage accès à la protagoniste que les autres personnages, ces derniers motivant pourtant sa présence à l'arrêt d'autobus où se situe l'action. Cette scène, d'une vingtaine de minutes, n'est toujours pas achevée car l'intégration des deux niveaux d'énonciation et la justification de la prise de parole laissent encore à désirer.

C'est en travaillant sur ce texte que m'est venue l'idée de la pièce qui fait l'objet de la présente thèse : une seule interprète, plusieurs voix. Le propos : raconter l'histoire d'un personnage qui tente de se recréer lui-même en revivant des moments clés de son passé et en essayant de les transformer de manière à ce qu'ils aient une influence positive sur la personne qu'il est devenu. Cette pièce me permettrait de poursuivre mon exploration de la construction du personnage en tant qu'entité habitée par des personnalités multiples plutôt que donnée psychologique, en intégrant cette notion même à l'intérieur de l'œuvre et en me concentrant sur la forme plutôt que sur le fond.

La contrainte initiale – le choix de me limiter à une seule interprète – semblait à première vue relever du monologue, pour répondre à une définition classique et générale du

² Ce texte était le produit d'une commande effectuée par le Théâtre la Catapulte, en collaboration avec le Magnetic North Theatre Festival et le Festival Zones Théâtrales, dans le cadre du *Projet Rideau*. La première version a été lue au MNTF 2007 et la deuxième, au FZT 2007. Le développement dramaturgique de ce texte continue, en vue d'une création éventuelle aux éditions 2009 de ces mêmes festivals.

terme telle que « Scène à un personnage qui parle seul³. » ou « discours que le personnage se tient à lui-même⁴. » Pourtant, la deuxième – les voix multiples – venait immédiatement changer la perspective. Car l'intention n'était pas que le personnage, bien que physiquement seul en scène, se parle strictement à lui-même ou ne fasse que raconter sa vie au public, comme c'est souvent le cas dans les *one-woman-shows*⁵. L'objectif était plutôt de faire éclater la formule et d'explorer la possibilité d'incorporer dans le monodrame de nombreuses formes discursives. Toutefois, mon travail sur *Rebut* m'avait aussi permis de constater que je ne possédais pas tout le bagage théorique nécessaire au projet envisagé. La forme et le style ont toujours passé en premier dans mon écriture, mais sans connaître ni les fondements du monodrame ni sa pratique, comment pouvais-je penser créer une œuvre originale de qualité ou employer les formes discursives appropriées pour que la structure de mon texte serve mon propos? Je me suis donc donné pour premier objectif l'étude du monodrame tel qu'il est pratiqué dans le théâtre contemporain. Je me pencherais ensuite sur l'utilisation des formes discursives apparentées au monodrame et leurs fonctions dans des pièces issues des grandes époques de la dramaturgie. Finalement, je déterminerais la meilleure manière d'intégrer ces formes discursives à mon monodrame. Un projet ambitieux peut-être, mais nécessaire à ma pratique dramaturgique.

³ Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), *Le Nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2002 [1967], p. 1663.

⁴ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006 [1996], p. 216. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *DT*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁵ « Le one-man (ou one-woman) show est un spectacle interprété par une seule personne jouant un ou plusieurs personnages. C'est aussi un spectacle d'une longueur limitée, centré souvent sur un personnage. » (*DT*, p. 235)

LES FORMES DISCURSIVES ET LEURS FONCTIONS

Les stratégies du monodrame

La représentation d'une « vision unique »

Étant donné la structure envisagée pour le texte de création, il importait d'explorer les formes et les fonctions du genre auquel il s'apparente, le monodrame. Dans la première partie de sa définition du terme, Patrice Pavis écrit : « Au sens banal, c'est une pièce à un personnage, ou du moins à un seul 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. » (*DT*, p. 215) Il poursuit en précisant qu'il « devient au début du XX^e siècle un genre qui s'efforce de tout réduire à la vision unique d'un personnage, même à l'intérieur d'une pièce à nombreux personnages. » (*DT*, p. 215) Monodrame n'est donc pas toujours synonyme de *one-man-show*. Sur la scène québécoise, on assiste, depuis les trente dernières années environ, à un retour en force du monodrame dans sa conception originale (c'est-à-dire avec un seul interprète). La prochaine section servira à présenter la naissance du concept dans les années 1900, pour ensuite examiner l'emploi qui en est fait de nos jours dans le but de déterminer comment le renouveler.

Les débuts du genre

P. Pavis cite Nicolas Evreinov comme le théoricien qui « donnera à ce genre ses lettres de noblesse » (*DT*, p. 215); Jean-Pierre Sarrazac, pour sa part, déclare : « il faudra attendre Evreinov pour que le monodrame à la fois trouve son théoricien et devienne le lieu de l'élaboration d'un langage plus spécifiquement dramatique⁶, ». N. Evreinov publie en 1909 un ouvrage intitulé *Introduction au monodrame* qui décrit la grande importance qu'il

⁶ Joseph Danan, « Monodrame (polyphonique) », *Études théâtrales*, vol. 22, 2001, p. 71.

accorde au « principe de l'identification du spectateur au personnage⁷ ». Il se consacre donc au monodrame, forme privilégiée pour atteindre cet objectif puisque « [d]ans le monodrame, il n'est qu'un seul héros avec lequel il faille s'identifier. [...] Le spectateur peut alors appréhender la vision unifiée qui lui est présentée, à savoir, le monde vu à travers le prisme de la conscience du héros⁸. » Sa pièce *Les Coulisses de l'âme* constitue l'œuvre exemplaire de sa théorie. Elle a pour décor l'intérieur de la cage thoracique d'un homme, la partie où, selon l'auteur, siège l'âme, comme l'explique le Professeur dans le prologue :

the author of the present work believes – with no small justification – that the soul happens to be located in our body near the very spot on our chest that we strike instinctively when we wish to emphasize our good faith or when we say things like “my soul is filled with joy... My heart bleeds for you... My soul burns with indignation!” and so forth.⁹

La pièce présente un débat entre « [l]e ‘Moi’ Rationnel et le ‘Moi’ Émotionnel¹⁰ » de la personne peinte par le décor, protagoniste symbolique du monodrame puisque chaque personnage, joué par un acteur différent, représente une partie de lui et sert à exposer sa vision du monde.

Cette pièce vérifie donc la définition du monodrame de N. Evreinov : « “un type de représentation dramatique dans lequel le monde qui entoure le personnage apparaît tel que le perçoit le personnage à tout moment de son existence scénique”. » (cité dans *DT*, p. 215-216) Ainsi, le monodrame peut avoir recours à plusieurs acteurs, en autant que le rôle de chacun contribue à peindre le tableau de la conscience d'un seul héros. Le côté « monodramatique »

⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁸ Spencer Golub, « Le monodrame, structure de base pour l'étude de Nicolas Evreinov », *Revue des Études slaves*, Paris, tome LIII, fascicule 1, 1981, p. 18.

⁹ Nikolai Evreinov, *The Theater of the Soul* dans *Life as Theater: Five Modern Plays by Nikolai Evreinov*, Christopher Collins (trad.), Ann Arbor, Ardis, 1973, p. 25. « l'auteur de la présente œuvre croit – sans manque de raisons – que notre âme s'adonne à être située, dans notre corps, près de la partie même de notre poitrine que nous frappons instinctivement lorsque nous souhaitons accentuer notre bonne foi ou lorsque nous émettons des déclarations comme “mon âme déborde de joie... Mon cœur saigne pour toi... Mon âme brûle d'indignation!”, etc. » C'est moi qui traduis.

¹⁰ Spencer Golub, *loc. cit.*, p. 21.

d'une œuvre théâtrale peut donc être créée non seulement par la dramaturgie, mais aussi par la mise en scène. L'exemple le plus célèbre en est sans doute la mise en scène d'*Hamlet* par Craig, d'après une suggestion de Stanislavski : « “Essayons par tous les moyens de faire comprendre au public qu'il regarde la pièce avec les yeux d'Hamlet; que le roi, la reine et la cour ne sont pas montrés sur la scène tels qu'ils sont en réalité, mais tels qu'ils apparaissent à Hamlet¹¹.” » Dans le monodrame, c'est donc le « je » qui prime, et étant donné « la tendance dans les écritures actuelles à verser dans une plus grande subjectivité¹². », il n'est pas étonnant que « nombreuses [soient] les pièces qui peuvent être regardées sous l'angle du monodrame¹³ », comme le note Joseph Danan dans le numéro de la revue *Études théâtrales* intitulé : « Poétique du drame moderne et contemporain : Lexique d'une recherche ».

Du monodrame au solo

Toutefois, le fait que plusieurs acteurs puissent participer à la création d'un monodrame n'annule pas la possibilité d'établir des rapprochements étroits entre cette forme et le monologue. En effet, tous deux, comme nous le verrons¹⁴, permettent aux voix opposées d'un même personnage de s'exprimer; tous deux peignent les sentiments profonds qui habitent une seule conscience; tous deux visent à rétablir un certain ordre à l'intérieur même de cette conscience. Pas surprenant, alors, que le monodrame prenne assez souvent la forme du monologue pour que P. Pavis choisisse de débiter sa définition comme il l'a fait. J. Danan écrit aussi : « Poussé à l'extrême, ce croisement aboutit à la résorption du monodrame dans

¹¹ Cité dans Joseph Danan, *loc. cit.*, p. 72; voir aussi Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 215.

¹² Marie-Christine Lesage et Adeline Gendron, « Récit de vie et soliloque dans *Leçon d'anatomie* et *The Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec : Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Laval, Les Presses de l'Université Laval, vol. 2, 2004, p. 181.

¹³ J. Danan donne les pièces suivantes comme exemples pour appuyer cette affirmation : *Le Mariage* de Gombrowicz, *Mort d'un commis voyageur* d'Arthur Miller, *La Demande d'emploi* de Michel Vinaver et *Éden cinéma* de Marguerite Duras. Joseph Danan, *loc. cit.* p. 71.

¹⁴ Voir la partie « Le monologue et le soliloque, ou deux façons de dire la même chose » de la présente thèse, p. 17.

la pièce non plus à un personnage, mais à un acteur, comme dans *Ma Solange, comment te dire mon désastre*. Alex Roux de Noëlle Renaude¹⁵ ».

Le monologue a toujours occupé une place importante dans le théâtre québécois. Comme nous le rappelle Jean Cléo Godin : « notre théâtre a pris la relève du conte populaire : nos dramaturges avaient pour modèle le conteur qui, assis à califourchon dans la grande cuisine d'hiver, livrait son long monologue devant l'auditoire des voisins et amis rassemblés¹⁶. » Laurent Mailhot et Doris-Michel Montpetit vont jusqu'à ouvrir leur anthologie, *Monologues québécois 1890-1980*, sur la déclaration suivante : « Le monologue est la forme la plus ancienne et la plus moderne du théâtre québécois¹⁷. » Il n'est donc pas étonnant que le théâtre d'aujourd'hui conserve des traces de cet héritage relativement récent, ni qu'il le transforme en une prédilection pour les pièces à un seul interprète. Ces pièces ne portent pas toujours le nom de monodrame ou monologue – J. C. Godin parle de « 'spectacles solos¹⁸' »; Marie-Andrée Brault, de « la pièce monologuée, la pièce soliloque, la pièce pour un seul acteur ou le solo¹⁹. » Pourtant, le concept en est souvent le même : faire découvrir l'univers d'un personnage central, que d'autres personnages participent à la construction (ou à la déconstruction) ou non.

Le théâtre des femmes procure de nombreux exemples de l'importance non seulement du monologue (on pense à la pièce phare du mouvement, *La Nef des sorcières*²⁰), mais aussi du monodrame en solo sur la scène québécoise contemporaine. De nombreuses interprètes ont choisi de créer des pièces qui leur permettraient de dépasser les rôles qui leur

¹⁵ Joseph Danan, *loc. cit.*, p. 71.

¹⁶ Jean Cléo Godin, « Seul et avec d'autres », *Cahiers de théâtre Jeu*, vol. 127, fév. 2008, p. 80-81.

¹⁷ Laurent Mailhot et Doris-Michel Montpetit (dir.), *Monologues québécois 1890-1980*, Ottawa, Leméac, 1980, p. 11.

¹⁸ Jean Cléo Godin, *loc. cit.*, p. 83.

¹⁹ Marie-Andrée Brault, « Le presque absent, l'ombre, le témoin », *Cahiers de théâtre Jeu*, vol. 127, fév. 2008, p. 85.

²⁰ Luce Guilbeault et collab., *Nef des sorcières*, Montréal, l'Hexagone, coll. « TYPO Théâtre », 1992.

étaient traditionnellement réservés dans le répertoire du théâtre de tous les siècles, pour, du même coup, faire passer un message sur la condition féminine. C'est le cas, par exemple, de la pièce *Moman*²¹ de Louise Dussault, que J. C. Godin donne comme exemple d'« œuvres qui, sans être des monologues, sont centrés sur un récit autofictionnel d'un comédien-dramaturge²². » Dans son *Itinéraire pour une Moman*, l'auteure écrit :

Ça m'a pris dix ans pour arriver à l'écriture et, tout ce temps-là, je me disais que je finirais bien par jouer des textes qui seraient plus proches de moi, de ce que je vivais. Bien sûr, les hommes ont fait parler des femmes au théâtre, mais ce n'est pas un succès non plus! (*MO*, p. 22)

Dans cette pièce, la reconstruction de l'événement central ainsi que toutes les voix employées pour le rapporter passent très clairement par le filtre subjectif du personnage de la mère. Puisque l'anecdote s'inspire en fait de la réalité, le monodrame va jusqu'à rendre non seulement la subjectivité du personnage, mais aussi celle de l'auteure et de l'interprète même (ces trois entités ne faisant qu'une à la création de la pièce). Comme le note David Whiteley : « *Dussault's auto-performance, then, is not just a matter of telling her own story. It is also a projection of her personality, her ideas, and the stereotypes she sees in the other characters she plays*²³. » Il s'agit donc bel et bien d'un monodrame malgré la profusion des personnages puisque l'univers dans lequel est plongé le spectateur appartient à une conscience unique, celle de Moman (pour ne pas dire celle de Louise Dussault).

Toutefois, le théâtre des femmes n'est certes pas le seul à privilégier la forme de la pièce de théâtre à un interprète. Si c'était le cas, la revue *Cahiers de théâtre Jeu* n'eut pas eu

²¹ Louise Dussault, *Moman*, Montréal, Boréal Express, 1981. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MO*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

²² Jean Cléo Godin, *loc. cit.*, p. 83. On pourrait aussi mentionner *Noir de monde* de Julie Vincent, la trilogie de Pol Pelletier composée de *Joie*, *Océan* et *Or*, etc.

²³ David Whiteley, « Of Mothers and Dragonflies: Two Montreal Solo Performances », *Canadian Theatre Review*, n° 92, automne 1997, p. 35. « dans cette auto-représentation, il n'est pas uniquement question pour Dussault de raconter sa propre histoire. Il s'agit aussi d'une projection de sa personnalité, de ses idées et des stéréotypes qu'elle voit dans les autres personnages joués ». C'est moi qui traduit.

l'idée de consacrer le dossier de son dernier numéro au « solo²⁴ ». Les articles inclus dans ce dossier témoignent tous de l'importance de la forme depuis les dernières années. Par exemple, Gilbert Turp écrit : « Une importante et indéniable vague de soliloques et de pièces chorales narratives rassemblant des monologues parallèles déferle sur les scènes de l'Occident depuis déjà quelques décennies²⁵. »; Edwige Perrot affirme : « Depuis les années 70 – décennie du “moi” pour certains –, le solo est un phénomène en pleine expansion et se présente comme un genre concomitant de la modernité²⁶. » Les noms de René-Daniel Dubois et Larry Tremblay, entre autres, y reviennent à plusieurs reprises. Chacun de ces dramaturges, en effet, privilégie le monologue comme forme d'expression, et chacun est l'auteur d'au moins une pièce solo ou un monodrame qui a fortement marqué la scène contemporaine.

Un exemple de monodrame tiré de l'œuvre de René-Daniel Dubois est la pièce *Ne blâmez jamais les Bédouins*²⁷. Dans cette dernière, il n'est pas aussi évident de cerner la conscience centrale que ce l'est, par exemple, dans une pièce comme *Moman*. Toutefois, le fait qu'il existe deux versions de ce texte, une solo²⁸ et une pleine distribution, facilite quelque peu la tâche. Dans la seconde version, les trois personnages principaux, à savoir Flip, Michaela et Weulf, finissent par s'unir pour former la Bête, un « [ê]tre mythique, à six bras et six jambes²⁹ », qui émet les conclusions finales de la pièce. Or, puisqu'un seul interprète porte déjà chacune de ces voix dans la version solo, il devient impossible (ou du moins extrêmement difficile) d'y créer le même effet de choralité. Pour surmonter cet

²⁴ *Cahiers de théâtre Jeu*, vol. 127, fév. 2008, p. 66-148.

²⁵ Gilbert Turp, « L'impasse du soliloque », *Cahiers de théâtre Jeu*, vol. 127, fév. 2008, p. 108.

²⁶ Edwige Perrot, « L'identité autrement : Pol Pelletier et Robert Lepage », *Cahiers de théâtre Jeu*, vol. 127, fév. 2008, p. 129.

²⁷ René-Daniel Dubois, *Ne blâmez jamais les Bédouins*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre Leméac », 1984.

²⁸ G. Turp l'appelle une des « œuvres-soliloques » de René-Daniel Dubois (l'autre étant *Being at home with Claude*; Gilbert Turp, *loc. cit.*, p. 111.)

²⁹ René-Daniel Dubois, *op. cit.*, p. 104.

obstacle, R.-D. Dubois a donc, « sans modifier la structure du texte, réun[i] les différentes voix du texte initial en une seule, celle du narrateur, rhapsode mais aussi acteur³⁰. » Il lui confie la tâche de présenter la légende qui constitue la conclusion de la version pleine distribution, mais l'introduction de la version solo. Ainsi, cette dernière donne l'impression que le narrateur connaît déjà le dénouement de la pièce avant même qu'elle ait commencé. Il est donc possible de déclarer, à l'instar de Jean-Marie Lelièvre, que le narrateur est « celui à qui tout arrive³¹. », c'est-à-dire le héros à travers des yeux duquel le spectateur découvre le monde, faisant ainsi de cette œuvre un véritable monodrame.

Dans *Moman* comme dans *Ne blâmez jamais les Bédouins*, le monodrame passe donc par le jeu de personnages multiples que l'interprète présente comme des entités distinctes participant toutes à la représentation d'une vision unique. Pour qu'il y ait monodrame, toutefois, il n'est pas nécessaire d'avoir recours à plusieurs voix, comme le montre *The Dragonfly of Chicoutimi*³² de Larry Tremblay, pièce solo apparentée par certains critiques au soliloque³³. Gaston Talbot se présente pour raconter l'histoire d'un traumatisme vécu à l'adolescence et qui l'a rendu aphasique pour la majeure partie de sa vie. Son monologue, provoqué par un rêve qui lui redonne soudainement la parole, procède par associations d'idées, par retours en arrière, par redites : il suit le cours de la pensée de Gaston, qui ne cherche qu'à s'exprimer, mais qui ne sait pas trop comment le faire (d'autant plus qu'il communique dans une langue qui n'est pas la sienne : l'anglais). L'interprète est seul en

³⁰ Dominique Lafon, « René-Daniel Dubois : La solitude du dramaturge des profondeurs » dans Jean Cléo Godin et Dominique Lafon, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Ottawa, Leméac, coll. « Théâtre Essai », 1999, p. 155.

³¹ Jean-Marie Lelièvre, « La tragique histoire des enfants de panique » dans René-Daniel Dubois, *op. cit.*, p. 19.

³² Larry Tremblay, *The Dragonfly of Chicoutimi*, Montréal, Les Herbes Rouges, coll. « Théâtre », 1995.

³³ Par exemple, Marcel Pomerlo dans « J'attendrai debout (Réflexion en quatre tableaux) », *Cahiers de théâtre Jeu*, vol. 127, fév. 2008, p. 69. M.-C. Lesage et A. Gendron l'appellent « un récit de vie soliloqué » (Marie-Christine Lesage et Adeline Gendron, *op. cit.*, p. 188). L. Tremblay l'appelle lui-même un « *one body show* », par opposition à un *one man show* (Larry Tremblay, « One Body Show » dans Irène ROY (dir.), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Convergences », 2007, p. 13.)

scène et a une voix principale à rendre, mais cette voix est celle de toutes les oppositions qui se trouvent en son personnage, de toutes les versions intériorisées de son « moi », alors qu'elles étaient extériorisées dans une pièce comme *Les Coulisses de l'âme*. Tel que le note Adeline Gendron : « Gaston Talbot est condamné à cohabiter, dans son enveloppe corporelle, avec le Gaston-Picasso, le Gaston-enfant, le Gaston-francophone et les multiples images qu'il donne de lui-même³⁴. » Certes, l'auteur permet aux voix de deux autres personnages d'exister (celle de la mère de Gaston entendue en rêve et celle de Pierre Gagnon-Connally, source du traumatisme d'enfance qui a poussé Gaston au silence), mais elles ne tendent aucunement vers l'autonomie ou une reconstruction réaliste. Par exemple, avec la mère, Gaston annonce sans artifice : « *Now I will play the part of mum*³⁵ », puis il rapporte des paroles qui tendent davantage vers la parodie que la recreation : « *I have a cotton dress / an awful but so secure polka dot dress / I have my hair tied in a horse tail / I wear no make-up / my skin is white / like a pint of milk / I'm big I'm fat / but I have beautiful brown eyes*³⁶ ». Les paroles de Pierre, de leur côté, servent à illustrer le jeu qui a mené à sa mort. Même si l'on peut croire que le dialogue s'est déroulé comme Gaston le rend, la brièveté des répliques contribue à donner l'impression que tout se passe dans la tête du héros : les paroles déferlent à un tel rythme qu'on sent qu'elles sont figées dans le souvenir de Gaston et non dans une réalité lointaine : « *Now you belong to me / you got my mark // Yes sir // Don't talk / a horse doesn't talk // I neigh // Eat now // I eat the grass // Good horse / come here now*³⁷ ». Le décalage linguistique contribue aussi à creuser le fossé qui sépare la réalité lointaine et la situation d'énonciation : « *I don't know English / but on that hot sunny day of July / every*

³⁴ Adeline Gendron, « Larry Tremblay : du corps en moins au corps en plus », *Cahiers de théâtre Jeu*, vol. 127, fév. 2008, p. 128.

³⁵ Larry Tremblay, *The Dragonfly of Chicoutimi*, p. 28.

³⁶ *Ibid.*, p. 28.

³⁷ *Ibid.*, p. 50.

*word which comes / from the mouth of Pierre Gagnon-Connally / is clearly understandable*³⁸ ». Ainsi, à aucun moment ne sent-on que la mère et Pierre sont censés être des personnages à part entière : ils font peut-être réellement partie du passé, mais ils n'existent plus que dans la conscience et la mémoire du héros. Comme le remarquent Marie-Christine Lesage et Adeline Gendron en liant *The Dragonfly of Chicoutimi* au « monodrame polyphonique » : « c'est par le filtre de la subjectivité et donc de la vision intérieure de Gaston Talbot que se font entendre ces voix³⁹. »

Les dangers et les bienfaits du monodrame

Ainsi, l'examen de cette forme du début du siècle à nos jours montre que la notion de monodrame n'exclut pas la possibilité d'avoir recours à des personnages multiples, en autant que tous servent à rendre la vision du monde d'un personnage central. Dans les cas où le monodrame devient monologue, l'acteur qui se trouve seul en scène peut avoir à trouver diverses stratégies pour différencier les nombreux personnages à interpréter lorsqu'il est important que ces derniers possèdent une certaine autonomie. Cependant, ces jeux ne sont pas nécessaires quand ce qui importe est de montrer comment le protagoniste perçoit ces personnages – le souvenir qu'il garde d'eux. Le spectateur découvre plusieurs personnages, mais la seule « réalité » qui compte est celle du héros. Ainsi, il est tout à fait possible d'envisager le projet visé sous l'optique du monodrame.

Toutefois, la question se pose : si les monodrames et les spectacles solos pullulent déjà sur la scène contemporaine, pourquoi en créer de nouveaux? Le titre de l'article rédigé par G. Turp pour le numéro des *Cahiers de théâtre Jeu* mentionné ci-dessus est révélateur :

³⁸ *Ibid.*, p. 49.

³⁹ Marie-Christine Lesage et Adelin Gendron, *op. cit.*, p. 193.

« L'impasse du soliloque⁴⁰ ». Le critique y présente les dangers d'une forme théâtrale fermée sur elle-même, qui évacue la fonction cathartique en transformant le spectateur en simple oreille : « Bref, si tout ce qu'il attend de moi, c'est mon oreille complaisante, faut-il se surprendre que je n'écoute plus⁴¹? » Florence Fix, dans son avant-propos à un recueil de textes critiques sur la parole solitaire, parle aussi de :

[l]a défiance vis-à-vis de ce type d'énonciation [...] : son contenu est suspect parce qu'il risque à tout instant de se faire "théâtre compassionnel", *pathos* sans autre objet que la complaisance dans le ressassement, sa structure est tout aussi douteuse : le verbiage interminable, le bavardage solipsiste, la fastidieuse tirade de celui qui parle tout seul et n'a sans doute pas toute sa tête [...] sont des idées reçues qui constituent l'horizon d'attente du spectateur;⁴².

Pourtant, d'autres y voient toujours un moyen privilégié d'aller à la rencontre du public et de peindre le rapport de la personne à la société dans laquelle elle évolue. Par exemple, Marcel Pomerlo déclare :

Entrer SEUL en scène, c'est [...] une urgence de dire et de créer, pour contrer le vide, l'insignifiance quotidienne dont nous sommes bombardés, à la télévision, à la radio, dans les journaux, aux informations-publicités (souvent montées comme des vidéoclips), PARTOUT. [...] C'est choisir la solitude et la nudité du théâtre pour réunir le monde.⁴³

Louise Vigeant, pour sa part, parle « des influences propres à notre époque » qui poussent la « "crise du drame" » à s'exprimer, « semble-t-il, à travers les différents types de monologues ou d'anti-dialogues qu'écrivent les Kroetz, Achternbusch, Novarina, Minyana, Koltès, Kane et, chez nous, les Tremblay (Michel et Larry), Danis, Brassard⁴⁴. » Selon certains, les

⁴⁰ Gilbert Turp, *loc. cit.*, p. 108-112.

⁴¹ *Ibid.*, p. 109.

⁴² Florence Fix, « Avant-propos » dans Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *Le monologue au théâtre (1950-2000) : La parole solitaire*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2006, p. 10.

⁴³ Marcel Pomerlo, *loc. cit.*, p. 68.

⁴⁴ Elle nomme les influences suivantes : « l'individualisme comme modèle de bonheur, l'explosion des outils de communication paradoxalement responsable d'isolement, la dépréciation de la langue et des discours, la faillite de ce qu'on a appelé les "grands récits" (qui avaient au moins l'avantage de fournir des repères explicatifs), la

spectacles solos et les monologues peuvent aussi servir à renouveler la dramaturgie et le théâtre : L. Mailhot et D.-M. Montpetit déclarent : « Le monologue est un ressourcement du langage aussi bien que du théâtre, et l'un par l'autre⁴⁵. »; J.-P. Sarrazac parle d'« élargir le théâtre en faisant *dialoguer les monologues*⁴⁶. »; Nadine Desrochers, en se penchant sur le théâtre des femmes, mentionne la possibilité de considérer « que le monologue faisait partie d'une recherche formelle et esthétique : celle de la non-linéarité au théâtre⁴⁷. »

Pour un monodrame riche et ouvert

La véritable question n'est donc pas « quel est l'intérêt de composer une nouvelle pièce conçue pour interprète unique? », mais plutôt, « comment arriver à renouveler la forme pour que la pièce créée soit à la fois originale et capable d'interpeller le public auquel elle s'adresse? ». Pour ce faire, il est essentiel de se pencher sur les différentes formes discursives susceptibles de venir enrichir la forme même du monodrame, puisqu'en comprenant leurs fonctions et l'utilisation qui peut en être faite, il devient possible de les assimiler et de les intégrer efficacement dans l'œuvre à venir. Car il ne va pas de soi qu'un interprète seul en scène ne fait que monologuer. En fait, de nombreuses autres formes sont souvent rattachées au monologue, comme le note Caroline Garand : « on peut d'abord considérer le monologue, et c'est là la pratique la plus commune, comme un concept globalisant qui comprendrait à peu près toutes les formes discursives n'impliquant pas d'interlocuteur direct dans l'univers

relativisation déconcertante des valeurs, les tragédies guerrières et la banalisation de la violence (etc.!) » Louise Vigeant, « Jamais seul en scène », *Cahiers de théâtre Jeu*, vol. 127, fév. 2008, p. 77-78.

⁴⁵ Laurent Mailhot et Doris-Michel Montpetit (dir.), *op. cit.*, p. 34.

⁴⁶ Jean-Pierre Sarrazac, « Le partage des voix » dans Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 2005, p. 16. C'est l'auteur qui souligne.

⁴⁷ Nadine Desrochers, « Le théâtre des femmes » dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Ottawa, Fides, tome 10, 2001, p. 113.

dramatique⁴⁸ ». Il importe donc de séparer ces formes, comme le fait C. Garand avant de se pencher sur les diverses théories rattachées au soliloque, à la tirade, au récit, au prologue et au chœur en tant que « formes apparentées de discours qui s'inscrivent elles aussi à travers une monopolisation de l'espace de la parole, que cela soit dans la solitude ou face à un interlocuteur⁴⁹. » Puisque la présente étude tend vers la création et non seulement la théorie, j'ai décidé, pour ma part, d'examiner comment les dramaturges des époques marquantes de la dramaturgie, des Grecs anciens aux Modernes, en passant par les Classiques et les Romantiques, ont utilisé certaines formes discursives qui se retrouvent souvent, de nos jours, dans les pièces solos, à savoir : le monologue et le soliloque, l'adresse et l'aparté, ainsi que le récit. Le personnage central de la pièce à venir étant une femme, j'ai cru important de me concentrer sur des pièces dans lesquelles les protagonistes sont des personnages féminins, sans toutefois m'y limiter. J'ai donc établi un corpus de pièces représentatives de ces quatre grandes époques en fonction de leurs personnages féminins, à savoir *Agamemnon*⁵⁰ d'Eschyle et *Antigone*⁵¹ de Sophocle; *Médée*⁵² de Corneille et *Phèdre*⁵³ de Racine; *Ruy Blas*⁵⁴ de Victor Hugo et *Antony*⁵⁵ d'Alexandre Dumas; et *Bonjour, là, bonjour*⁵⁶ de Michel

⁴⁸ Caroline Garand, « Le monologue et les formes discursives apparentées dans le théâtre de Jean-Pierre Ronfard », mémoire de doctorat, Québec, Université Laval, Faculté des lettres, Département des littératures, 2001, p. 11.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁰ Eschyle, *Agamemnon* dans *Tragiques grecs. Eschyle. Sophocle*, Jean Grosjean (trad.), Paris, Gallimard, 1982 [1967], p. 261-321. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AG*, suivi du vers, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁵¹ Sophocle, *Antigone* dans *Ibid.*, p. 549-620. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *ANTI*, suivi du vers, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁵² Pierre Corneille, *Médée* dans *Théâtre complet*, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1993, tome premier, p. 555-618. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MÉ*, suivi du vers ou de la scène, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁵³ Jean Racine, *Phèdre*, Paris, Larousse, coll. « Classiques Larousse », 1990. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *P*, suivi du vers ou de la scène, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁵⁴ Victor Hugo, *Ruy Blas*, Paris, Bordas, coll. « Les Petits Classiques Bordas », 1964. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *RB*, suivi du folio ou de la scène, et placées entre parenthèses dans le texte.

Tremblay et *Les fées ont soif*⁵⁷ de Denise Boucher. Bien que mon but fût d'approfondir les exemples et non de les multiplier, je n'excluais pas la possibilité d'aller puiser dans d'autres pièces lorsque celles du corpus ne suffisaient pas à l'analyse complète de la forme étudiée. Les prochaines sections de la partie théorique de la présente thèse comportent donc trois parties. La première donne une définition sommaire de la forme discursive à l'étude; la deuxième examine la fonction et l'utilisation de la forme discursive dans diverses pièces de théâtre; la troisième tire les enseignements de cette analyse afin de guider les choix d'écriture de la création. Ces choix sont ensuite expliqués dans une partie portant sur la rédaction de mon monodrame, intitulé *Ada*. En somme, c'est en se concentrant sur la forme et le style que la présente thèse tente de renouveler la pratique dramaturgique du monodrame.

Le monologue et le soliloque, ou deux façons de dire la même chose

Parler seul

Le monologue et le soliloque constituent deux formes discursives difficiles à différencier, comme en témoigne le nombre de théoriciens qui se sont penchés sur le sujet. Les définitions donnent presque toutes cependant le critère que le personnage doit être seul pour qu'il y ait monologue ou soliloque⁵⁸. P. Pavis présente les deux termes comme étant presque synonymes. Il précise toutefois, sous l'entrée « soliloque » de son *Dictionnaire du théâtre* : « Le *soliloque*, plus encore que [le] *monologue*, réfère à une situation où le

⁵⁵ Alexandre Dumas, *Antony*, Paris, La Table Ronde, 1994. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *ANTO*, suivi du folio ou de la scène, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁵⁶ Michel Tremblay, *Bonjour, là, bonjour*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre canadien », 1974. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *BB*, suivi du folio ou de la scène, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁵⁷ Denise Boucher, *Les fées ont soif*, Montréal, Leméac, 1979. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *FS*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁵⁸ C'est le cas, par exemple, de P. Pavis dans *DT*, p. 216 et 332; d'Anne Uberseld dans *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, coll. « Mémo », 1996, p. 56; de C. Garand dans « Le monologue et les formes discursives apparentées dans le théâtre de Jean-Pierre Ronfard », *op. cit.*, p. 123 et 217, etc.

personnage médite sur sa situation psychologique et morale, dévoilant ainsi, grâce à une convention théâtrale, ce qui resterait simple monologue intérieur⁵⁹. » (*DT*, p. 232-233) Il mentionne que l'existence d'un « *dilemme* » est souvent ce qui pousse le personnage à monologuer ou soliloquer⁶⁰. Anne Ubersfeld, de son côté, différencie ainsi les deux notions dans sa définition du terme « monologue » : « On parlera de soliloque quand le discours solitaire paraît être la pure expansion du moi en état de non-possession ou de faible possession de soi (angoisse, espérance, rêve, ivresse, folie), sans destinataire, même imaginé⁶¹. » De façon générale, le soliloque semble servir à présenter le personnage dans un état de désarroi, tandis que dans le cas du monologue, le personnage est renfermé sur lui-même, mais possède encore la volonté de tenter d'améliorer son sort. Pour employer les mots d'Isabelle Tremblay :

En plus d'exprimer une brisure de l'unité personnelle, le soliloque marque l'isolement et la solitude profonde du protagoniste qui en use. Si le locuteur qui monologue combat un manque d'unité à l'intérieur de lui-même, le locuteur qui soliloque combat plutôt un manque d'interlocuteur⁶²

Les critères suivants semblent donc différencier le monologue du soliloque : l'adresse à un interlocuteur absent ou symbolique, la logique dans la présentation des idées et la volonté d'agir. Or, l'examen des pièces montre que malgré ces tentatives de délimitation des deux concepts, dans la pratique, les deux finissent souvent par se fondre l'un dans l'autre.

La fonction dramaturgique

La fonction dramaturgique de la tirade présentée par le personnage seul en scène peut servir de premier indice pour différencier les deux formes. P. Pavis en établit trois dans son

⁵⁹ C'est l'auteur qui souligne.

⁶⁰ Cf. *DT*, p. 333 pour le soliloque et p. 216 pour le monologue. C'est l'auteur qui souligne.

⁶¹ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 57. C'est l'auteure qui souligne.

⁶² Isabelle Tremblay, « La narrativité dans la dramaturgie québécoise des années quatre-vingt-dix : aperçu du phénomène à travers des textes de Daniel Danis, de René-Daniel Dubois et de Larry Tremblay », mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, Faculté des lettres, Département des littératures, 2002, p. 51.

Dictionnaire. Le premier, le « monologue technique » (*DT*, p. 216), est synonyme de récit et sera donc étudié plus loin. Le deuxième est le « [m]onologue lyrique », c'est-à-dire un « [m]oment de réflexion et d'émotion d'un personnage qui se laisse aller à des confidences. » (*DT*, p. 216) Le troisième, le « [m]onologue de réflexion ou de décision », est défini ainsi : « Placé devant un choix délicat, le personnage s'expose à lui-même les arguments et les contre-arguments d'une conduite ». (*DT*, p. 216) Si cette dernière semble satisfaire assez pleinement les critères du monologue, nous verrons que la deuxième peut facilement mener au soliloque.

Dans le monologue de réflexion ou de décision, le personnage doit obéir à une certaine logique dans son discours afin d'aboutir à une conclusion qui motivera les gestes à venir. Les dramaturges classiques utilisent beaucoup le monologue de réflexion dans leurs pièces. Par exemple, les discours prononcés par Médée lorsqu'elle est seule en scène, dans la pièce éponyme de Corneille, en sont exemplaires, d'autant plus qu'elle s'adresse toujours à des instances précises imaginées (ce qui éloigne du coup sa prise de parole de la forme du soliloque). Dans son premier, par exemple (*MÉ*, acte 1, scène 4), Médée demande aux « Souverains protecteurs des lois de l'hyménée, » (*MÉ*, v. 201) ainsi qu'à la « [...] troupe savante en noires barbaries, / Filles de l'Achéron, pestes, larves, Furies, / Fières sœurs, [...] » (*MÉ*, v. 209-211) de l'aider à se venger de son mari infidèle. La résolution de Médée de punir Jason étant prise avant même qu'elle ne commence à parler, sa pensée suit un ordre tout à fait structuré pour trouver la meilleure façon de procéder. Dans son deuxième monologue (*MÉ*, acte 4, scène 1), Médée s'adresse indirectement à Créuse; encore une fois, son plan d'action est déjà établi : « Tu l'auras; mon refus serait un nouveau crime : » (*MÉ*, v. 971). Le monologue ne sert donc qu'à renforcer pour le public le caractère vengeur et déterminé du personnage. Le dernier, pour sa part, est un peu différent puisque Médée

affiche pour la première fois de l'incertitude face au geste à poser : « Mais quoi! j'ai beau contre eux animer mon audace, / La pitié la combat, et se met en sa place : » (*MÉ*, v. 1341-1342). Elle profite donc du fait qu'elle soit seule sur la scène pour tenter de se convaincre elle-même de mener à terme ses projets de vengeance; on peut donc dire qu'elle cherche toujours, par le biais du monologue, à prendre une décision.

La *Phèdre* de Racine prononce elle aussi des discours qui satisfont aux critères du monologue de réflexion ou de décision. D'abord, à la scène deux de l'acte trois, elle implore Vénus, déesse qu'elle blâme pourtant pour tous ses malheurs, de faire fléchir Hippolyte en sa faveur : « Ton triomphe est parfait; tous tes traits ont porté. » (*P*, v. 816) Phèdre sait donc exactement ce qu'elle désire et ce monologue sert à montrer qu'elle est même prête à supplier son ennemie pour l'obtenir. Ensuite, à la scène cinq de l'acte quatre, elle se trouve seule après le départ de Thésée, qui vient de lui apprendre qu'Hippolyte aime Aricie. Sa prise de parole est justifiée par le fait que cette nouvelle la plonge encore plus profondément dans le désespoir qu'elle ne l'était déjà, elle qui croyait que l'objet de ses feux dédaignait toutes les femmes : « Je pensais qu'à l'amour son cœur toujours fermé / Fût contre tout mon sexe également armé : / Une autre cependant a fléchi son audace; » (*P*, v. 1207-1209). Ployée pour un moment sous le poids de la jalousie, Phèdre décide donc de se venger en gardant sous silence le fait qu'elle est la véritable coupable, et non Hippolyte : « Et je me chargerais du soin de le défendre! » (*P*, v. 1213), décision qu'elle adresse au ciel (*P*, v. 1195) et aux dieux (*P*, v. 1205).

Médée et Phèdre, personnages classiques, prononcent donc toutes deux des tirades qui s'inscrivent bien dans la catégorie du monologue de réflexion ou de décision. Or, la frontière entre monologue lyrique et monologue de réflexion ou de décision chez certains personnages romantiques est parfois si mince qu'elle tend à brouiller les limites entre

monologue et soliloque. C'est le cas, par exemple, d'Adèle dans la pièce *Antony* d'Alexandre Dumas. Toutefois, si l'on maintient que la présence de destinataires imaginés et de logique dans les propos émis fait de la tirade solitaire un monologue, force est de placer, malgré leur émotivité, celles d'Adèle dans cette catégorie. En effet, ce personnage adresse son premier discours à Dieu et à Antony (*ANTO*, acte 1, scène 4). Au cours de cette scène, Adèle fouille dans le portefeuille d'Antony pour s'assurer qu'il s'agit bien de lui. En même temps, ses découvertes viennent confirmer ce qu'elle croit depuis le début : qu'il est toujours amoureux d'elle : « Dieu! que j'ai bien fait!... mon portrait! Si un autre que moi avait ouvert ce portefeuille!... Mon portrait qu'il a fait de souvenir... Pauvre Antony, je ne suis plus si jolie que ça, va!... » (*ANTO*, p. 28-29) Elle se demande ensuite si elle devrait reprendre ou non la lettre qu'elle trouve, écrite par elle trois ans plus tôt. Finalement, elle se résout à aller le voir en personne : « Antony!... Je n'y puis résister,... il faut que j'aille... que je voie moi-même... » (*ANTO*, p. 29) Ce monologue pousse donc le personnage à prendre une décision, c'est-à-dire à céder au besoin de revoir cet homme avec qui elle a partagé des sentiments si intenses. Or, il sert aussi à montrer l'étendue de ces sentiments et l'état d'âme dans lequel ils placent le personnage. Le monologue suivant d'Adèle passe par l'entremise d'une lettre qu'elle écrit à son ancien amant (*ANTO*, acte 2, scène 2). Adèle se trouve seule en scène; elle prononce à voix haute le contenu de la lettre au fur et à mesure qu'elle l'écrit. Ce discours ne fait que quelques lignes, mais elles suffisent à remplir leur double fonction dramaturgique : montrer la résolution d'Adèle de partir, tout en faisant part de la crainte qu'elle ressent de succomber, comme en témoigne la phrase dite une fois la lettre achevée : « Oh! mon Dieu! que ce soit le dernier sacrifice; j'ai encore assez de force... mais qui sait?... » (*ANTO*, p. 47) Adèle s'adresse encore une fois à Dieu à la scène deux de l'acte cinq, cette fois-ci pour essayer de comprendre comment Il peut consentir à ce que la femme vertueuse qu'elle est en

viennaise à être « vue des mêmes yeux, poursuivie des mêmes injures que celles qui se sont fait un jeu de leur déshonneur... » (*ANTO*, p. 138) Toutefois, le discours n'est plus monologue de réflexion ou de décision puisqu'il ne vise plus à partager une intention précise ou à s'interroger sur l'attitude à prendre : Adèle ne prend la parole que pour exprimer le désespoir dans lequel la pousse sa situation, à laquelle elle ne sait résister et dont elle ne peut se sortir. Elle confie ses émotions à Dieu, ce qui en fait un monologue lyrique. Toutefois, Dumas se rapproche ici du soliloque puisque l'émotion qui prime, de pair avec la honte, est la solitude, sentiment à la base de cette forme discursive.

L'expression de la solitude

Sous sa forme lyrique, le monologue se confond donc avec le soliloque puisque tous deux visent à révéler la solitude du personnage qui prend la parole, comme l'observe A. Ubersfeld : « De là le caractère pathétique du monologue, puisqu'il est aveu d'une solitude – surtout sous sa forme soliloque⁶³ ». L'analyse du discours de la Reine dans *Ruy Blas* de Victor Hugo (*RB*, acte 2, scène 2) exemplifie bien ce constat. D'abord, les premiers vers évoquent le sentiment de solitude que le personnage ressent, comme le ferait un soliloque : « [...] Seule! Ils m'ont tous laissée. » (*RB*, v. 754) Ensuite, la pensée de la Reine divague d'une idée à l'autre : l'homme mystérieux qui risque sa vie pour laisser des fleurs dans son jardin, la crainte de don Salluste, la lettre trouvée, le besoin d'aimer... Pourtant, il ne s'agit pas strictement d'un soliloque puisque la Reine ne s'adresse pas uniquement à elle-même, bien que cela lui arrive par moments; elle s'adresse aussi à Dieu (*RB*, v. 757, 765 et 787), au « jeune homme inconnu » (*RB*, v. 768) et à la Vierge Marie (*RB*, v. 786, 789 et 791). De plus, sans nécessairement chercher à le faire, la Reine tire une certaine conclusion à la fin de son discours : « Mais enfin il faut bien que j'aime quelqu'un, moi! / Oh! s'il avait voulu,

⁶³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre*, Paris, BELIN, coll. « Lettres Sup », 1996, p. 22.

j'aurais aimé le roi. / Mais il me laisse ainsi – seule – d'amour privée. » (*RB*, v. 803-805) Ces quelques vers laissent entendre qu'elle est prête à succomber, si l'occasion se présente. Ainsi, il est possible d'affirmer que ce discours correspond aux deux formes puisqu'il sert à peindre la solitude du personnage, sans toutefois que ce dernier se laisse emporter complètement par le désespoir.

Le côté lyrique du deuxième discours de Phèdre cité plus haut a pour résultat de faire osciller ici aussi entre soliloque et monologue. En effet, les adresses au ciel et aux dieux n'enlèvent pas l'impression qu'elle se parle avant tout à elle-même. Ses idées s'enchaînent librement puisque tout son discours n'est que réaction à ce qu'elle vient d'apprendre. Ainsi, si elle parvient à une conclusion, cela ne se fait pas tant parce qu'il s'agit du but initial de sa prise de parole que parce que ses pensées divaguent librement dans cette direction. D'ailleurs, Phèdre se repentira de sa décision, qui participera à son suicide. En incorporant des émotions dans les monologues de réflexion ou de décision et en brouillant les limites entre monologue et soliloque, les auteurs classiques comme romantiques parviennent à créer des textes plus riches parce que plus révélateurs de l'état d'âme du personnage qui prononce la tirade.

Des limites de plus en plus floues

La scène moderne rend la tâche d'identifier et de classer les monologues de plus en plus difficile. D'une part, un même discours peut être classé comme étant à la fois non seulement monologue lyrique, monologue de réflexion ou de décision et soliloque, mais aussi monologue technique, aussi appelé récit et défini par P. Pavis comme étant un « [e]xposé par un personnage d'événements passés ou ne pouvant être présentés directement. » (*DT*, p. 216) D'autre part, le personnage n'a plus à être seul ou à se croire seul en scène pour monologuer ou soliloquer puisque la solitude fait maintenant partie intégrante

de son être : « il se retrouve seul, enfermé en lui-même, toujours à la recherche de sa vérité⁶⁴. »

La pièce *Bonjour, là, bonjour* de Michel Tremblay donne un bon exemple de ces deux affirmations. D'abord, la division des scènes en « solos », « duos », « trios », etc., n'est pas révélatrice du nombre de personnages qui se trouvent en scène à ce moment-là, mais plutôt du nombre de voix qui participent directement au tableau. Ainsi, le personnage qui prend la parole dans un solo n'est pas nécessairement seul en scène. De plus, puisque la plupart s'adressent à Serge, personnage central de la pièce comme de l'univers familial représenté, il ne peut s'agir de « soliloques traditionnels ». Pourtant, le fait que chaque discours concourt à afficher le manque de communication qui règne entre les membres de la famille, c'est-à-dire la solitude d'une multitude de « personnages de "tu-seuls"⁶⁵ », permet de leur donner malgré tout le nom de monologue ou soliloque. Le N° 15 exemplifie ces affirmations. Monique y fait en quelque sorte l'exposé de sa situation en rapportant des faits passés ignorés du spectateur (monologue technique) : « Aie, ça fait cinq ans, cinq ans, mon p'tit gars, que j'me tiens sur les pelules pour les nerfs pour v'nir à boutte de toute endurer ça! » (*BB*, p. 71) En même temps, par le biais de questions posées à son frère Serge, elle transmet les sentiments qu'elle ressent face à sa situation (monologue lyrique) : « Penses-tu que c't'une vie, que j'mène? » (*BB*, p. 71) Finalement, elle choisit l'attitude à adopter désormais pour survivre (monologue de réflexion ou de décision) : « Mais j'pense que chus t'aussi ben de pus rien demander à parsonne. C'est la première chose qu'on devrait apprendre, ça, dans la vie, jamais rien demander à parsonne! » (*BB*, p. 71) Ainsi, le récit et

⁶⁴ Irène Roy, « Du texte en 'soi' au texte 'soi' » dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *op. cit.*, p. 40.

⁶⁵ Jean Cléo Godin, *loc. cit.*, p. 84. J. C. Godin utilise l'expression pour parler des personnages d'*À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, mais peut-être est-elle applicable à l'ensemble des personnages de Michel Tremblay...

l'examen des émotions plongent encore plus profondément le personnage dans la solitude causée par le manque de communication, c'est-à-dire vers une situation propice au soliloque.

Une autre pièce plus connue de Michel Tremblay illustre aussi bien ces propos. Dans *Les Belles-Sœurs*⁶⁶, les personnages sont aussi entourés de leurs consœurs au moment de prononcer leurs tirades solitaires. Or, ici, des didascalies indiquent un changement d'éclairage dont le but est d'isoler physiquement la locutrice des autres personnages : « (*Noir, Projecteur sur Des-Neiges Verrette.*) » (BS, p. 52) Ce jeu d'éclairage a pour résultat d'intensifier la solitude de chacune des femmes, qui partagent toutes avec le public un secret qu'elles ne sauraient dévoiler à celles qu'elles côtoient quotidiennement. Par exemple, c'est seulement grâce à un monologue que l'on apprend que Des-Neiges Verrette est amoureuse d'un commis voyageur, fait qu'elle nie ardemment quand les autres la taquent : « Mais j'vous assure qu'y'a rien entre moé pis lui, par exemple! » (BS, p. 51) Une fois la scène plongée dans l'obscurité, Des-Neiges s'adresse au public pour lui raconter comment elle en est venue à s'éprendre de lui : « La première fois que j'l'ai vu, j'l'ai trouvé ben laid... » (BS, p. 52) Tout au long de son récit, elle fait des commentaires sur l'effet de la présence de cet homme dans sa vie : « Chus tellement heureuse quand y est là! C'est la première fois que ça m'arrive! » (BS, p. 53) Puis, elle conclut en exprimant sa peur de se retrouver seule : « J'veux pas le pardre! J'veux pas le pardre! Si y s'en va, j'vas rester encore tu-seule, pis j'ai besoin... d'aimer... [...] J'ai besoin d'un homme. » (BS, p. 53-54) Son monologue ne mène donc pas à une prise de décision consciente, mais il répond toutefois aux critères des autres formes discursives décrites ci-dessus par la situation de la prise de parole et par les propos émis. D'autres monologues de la même pièce aboutiront à des décisions,

⁶⁶ Tremblay, Michel, *Les Belles-Sœurs*, Montréal, Leméac, 1972. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle BS, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

mais le plus souvent, il s'agira pour les personnages de continuer à subir leur malheur : « Les femmes, sont poignées à'gorge, pis y vont rester de même jusqu'au bout! » (Rose Ouimet, *BS*, p. 102)

Dans *Les fées ont soif* de Denise Boucher, la conclusion tirée à la fin du monologue est en fait diamétralement opposée à celle des *Belles-Sœurs* : les femmes se libèrent et bouleversent le *statu quo*. Cette pièce, comme *Bonjour, là, bonjour*, ne respecte pas le critère du « discours prononcé sans interruption par un personnage seul, ou croyant l'être⁶⁷ » puisque les trois personnages féminins se trouvent sur la scène en tout temps. Pourtant, elles ne s'adressent que très rarement l'une à l'autre. En fait, l'espace physique est divisé de façon à ce que chacune ait son « lieu respectif », à partir duquel elles parlent seules ou au public. À l'intérieur de ces lieux, chacune se fait la représentante des « archétypes féminins : la Statue-Vierge, Marie-la Mère et Madeleine-la putain⁶⁸. », comme le note N. Desrochers. Elles parlent l'une après l'autre, sans nécessairement se répondre :

Chacune dans son lieu respectif.

LA STATUE

Il était une fois, un jour. C'est aujourd'hui et je commence à déchanter tout l'Angélus.

MARIE

Ma maison est propre propre propre. Je m'appelle Marie. Je fais des commissions. Tu m'as rencontrée dans les centres d'achat.

MADELEINE

Je jette les spermatozoïdes par les fenêtres. (*Silence*)

Je regrette, vos trois minutes sont écoulées. (*Silence*)

Dans mon sang de pleine lune dégoutte tout le temps chacun de vos enfants.

Pauvre patrie. (*FS*, p. 24-25)

La parole ici se fait soliloque pour montrer la solitude de chaque femme; pourtant, elle se transforme en monologue puisqu'en unissant petit à petit leurs voix, les trois femmes finissent par choisir de ne devenir qu'une seule : la représentante de toutes les femmes.

⁶⁷ Caroline Garand, *op. cit.*, p. 207. C'est l'auteure qui souligne.

⁶⁸ Nadine Desrochers, *op. cit.*, p. 120.

D'ailleurs, tout au long de la pièce, en se rendant dans le lieu neutre de la scène, chaque personnage perd déjà volontairement une partie de son individualité, ce qui mène à l'émancipation finale, à la conclusion du monologue qu'est la pièce : « Nous voici debout devant toi, nouvelles, » (*FS*, p. 107). De « monologues croisés » ou « faux dialogue⁶⁹ », on passe à un véritable « monologue à trois voix » (*MO*, p. 26), comme l'affirme L. Dussault. Au début du théâtre des femmes, le monologue occupe une place de choix puisqu'il vise à être le « reflet de la réalité des femmes⁷⁰. » et qu'il est si apte à rendre compte des « effets néfastes de l'isolement, du silence, de la solitude⁷¹. » dont est victime cette partie de la société. Encore une fois, exposé de la situation, émotions, réflexion et solitude se trouvent au cœur des tirades prononcées peut-être devant autrui, mais toujours comme si les personnages étaient seuls.

Seul avec les autres

La question de la présence des autres personnages sur scène permet aussi de retourner dans le temps pour aborder celle du théâtre grec. Si cette époque n'a pas été étudiée plus tôt dans la présente partie, c'est que la présence incontournable du chœur dans cette forme de théâtre ôte la possibilité de faire discourir un personnage seul. Les tirades remplissent donc rarement la caractéristique de base du monologue ou du soliloque traditionnel : la parole solitaire. Eschyle donne bien un monologue technique au Veilleur dans le prologue d'*Agamemnon* pour faire l'exposition de la pièce, mais, dès sa sortie, le chœur de vieillards entre en scène et y reste jusqu'à la fin. Il devient donc ainsi témoin de tout ce qui se passe sur la scène et entend tout ce qui y est dit. Pourtant, il arrive que certains personnages, dans

⁶⁹ « Il y a faux dialogue lorsque deux individus semblent se parler – leurs répliques se présentant en alternance comme dans toute conversation théâtrale –, alors qu'en réalité, le contenu de leurs propos ne parvient jamais à se recouper, faisant ainsi la preuve que les êtres ne s'écoutent pas. » Isabelle Tremblay, *op. cit.*, p. 59. Le terme « monologues croisés » est aussi tiré de cette page.

⁷⁰ Nadine Desrochers, *op. cit.*, p. 119.

⁷¹ *Ibid.*, p. 119.

l'élan de la passion, oublie la présence du chœur et se mettent à parler comme s'ils étaient seuls. C'est le cas, par exemple, d'Égisthe lors de son entrée en scène à la suite du meurtre commis par Clytemnestre. Raphaël Dreyfus le note : « Cette tirade d'Égisthe est, en fait, un monologue : mais le chœur, qui ne peut pas ne pas l'entendre, la considère comme une bravade à son égard⁷² ». Le monologue prononcé devant autrui ne sert donc pas ici à montrer l'impossibilité de communiquer, comme c'est souvent le cas dans le théâtre contemporain, puisque l'autre répond directement : « Égisthe, je n'aime guère l'insolence dans le crime. » (*AG*, v. 1612); au contraire, il permet d'entamer un dialogue ou débat moral entre les représentants du peuple et celui du pouvoir.

Sophocle, de son côté, fait monologuer Antigone en présence non seulement du chœur, mais aussi de Créon. Au quatrième épisode, en effet, l'héroïne entre en scène et interpelle, sans égard pour ceux qui l'entourent, la « prison perpétuelle [...] » (*ANTI*, v. 892) dans laquelle Créon la condamne à vivre : « O tombe, ô chambre nuptiale, ô caveau, » (*ANTI*, v. 891). Elle s'adresse ensuite à sa mère, avant de parler plus longuement à son frère Polynice. Dans cette tirade, elle explique les raisons qui l'ont poussée à rendre honneur au corps défunt de son frère et, du même coup, à désobéir aux lois de Créon, de qui elle parle comme s'il n'était pas là : « [...] bien qu'à Créon ce semble / une faute et une terrible audace. » (*ANTI*, v. 914-915). Du point de vue dramaturgique, le monologue d'Antigone est justifié par le fait que son esprit vacille quelque peu au moment où elle le prononce : la protagoniste est dépassée par l'injustice de son sort et désespérée par la solitude qui l'attend : « C'est dans la solitude et le malheur / que je m'en vais vivante à la fosse des morts. » (*ANTI*, v. 916-920) Pourtant, ses pensées suivent quand même un ordre logique, elles sont

⁷² Raphaël Dreyfus, « Notes » dans *Tragiques grecs. Eschyle. Sophocle*, Jean Grosjean (trad.), Paris, Gallimard, 1982 [1967], p. 1168.

adressées à des instances précises et elles mènent à une conclusion; il s'agit donc bien d'un monologue de réflexion ou de décision. Les répliques suivantes du chœur et de Créon ramènent Antigone, et avec elle les spectateurs, à la « réalité » de la situation, enrichie et rendue plus profondément pathétique par le monologue de la jeune femme, qui vient de réaffirmer sa bravoure et son respect pour les dieux : « Ah! si les dieux approuvent ce traitement, / je le subirai, je reconnâtrai ma faute; » (*ANTI*, v. 925-926).

Une synonymie étroite

Ainsi, les tirades prononcées seules par les personnages féminins des pièces étudiées mènent à la conclusion que les théories qui tentent de différencier le monologue du soliloque ne reflètent pas toujours la pratique. En effet, nombreux sont les cas où un même discours remplit du même coup les fonctions du monologue technique, lyrique et de réflexion ou de décision telles que définies par P. Pavis, ainsi que du soliloque. Toute la détresse, l'angoisse, la remise en question d'un personnage peut en effet être rendue par un monologue lyrique. Si la seule véritable distinction qui existe donc entre monologue et soliloque est celle de l'interlocuteur, et qu'en théorie tout discours prononcé au théâtre s'adresse à au moins un destinataire – le public –, ne pourrait-on pas affirmer, à l'instar d'A. Ubersfeld, que « peut-être n'y a-t-il jamais de vrai soliloque au théâtre⁷³. »? De plus, même la présence d'autres personnages n'exclut pas la possibilité de monologuer, comme le montrent le théâtre grec et les pièces contemporaines. Le fait que des voix multiples habitent ma protagoniste ne l'empêcherait donc pas nécessairement de discourir comme si elle était seule en scène. Or, comment faire pour que le personnage ne soit pas replié sur lui-même à un point tel que le public se sente tout à fait exclu de l'action, problème posé, comme nous l'avons vu, par

⁷³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre*, p. 22.

certaines théoriciens⁷⁴? Cette question nous mène aux formes discursives de l'adresse et de l'aparté, employées justement pour établir un lien entre la scène et la salle.

L'aparté et l'adresse, ou l'entrée du spectateur

Parler à soi et au public

La question de l'adresse est de première importance dans la classification des formes discursives au théâtre. Françoise Heulot et Catherine Naugrette en distinguent deux types, qu'elles définissent ainsi :

L'adresse interne désigne le ou les personnages entre lesquels fonctionne le dialogue sur scène, à l'intérieur de la fiction. L'adresse externe apparaît lorsque le personnage dirige son discours vers le public, soit dans le cadre d'un dialogue (par exemple en aparté), soit dans le cas d'un monologue. Dans ce dernier cas, on parlera de monologue adressé.⁷⁵

Puisque la présente étude porte sur les formes discursives monologiques, nous ne nous arrêterons pas sur la question de l'adresse interne, liée au dialogue, mais bien sur celle de l'adresse externe. Dans son *Dictionnaire du théâtre*, P. Pavis ne définit que l'« adresse au public » (*DT*, p. 13), qui « désigne un sens particulier de l'adresse externe : la rupture délibérée de la fiction par un comédien s'adressant directement au public⁷⁶. » Il renvoie toutefois en fin de définition au terme « aparté », lié de près à la notion de l'adresse externe puisque lui aussi se rattache à une parole dite directement au public, comme l'explique la définition de ce même théoricien : « Discours du personnage qui n'est pas adressé à un interlocuteur, mais à soi-même (et, conséquemment, au public). » (*DT*, p. 23) A. Ubersfeld fait la même observation dans sa définition de l'aparté : « énoncé adressé selon la fiction à

⁷⁴ Cf. p. 13-14 de la présente thèse.

⁷⁵ Françoise Heulot et Catherine Naugrette, « Adresse », *Études théâtrales*, vol. 22, 2001, p. 20.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 20.

soi-même, mais bien entendu au spectateur,⁷⁷ ». P. Pavis ajoute : « Il se distingue du monologue par sa brièveté, son intégration au reste du dialogue. » (*DT*, p. 23) En effet, de manière générale, l'aparté est inséré au cœur même des dialogues, voire des répliques. Certaines de ses fonctions sont les mêmes que celles du monologue (d'ailleurs, P. Pavis précise que « [l']aparté est une forme de monologue ») (*DT*, p. 24) : « autoréflexivité, connivence avec le public, prise de conscience, décision, adresse au public, monologue intérieur, etc. » (*DT*, p. 24) Pourtant, leur usage diffère beaucoup : le personnage qui monologue a l'avantage de se trouver seul sur scène et profite d'un relâchement de la tension dramatique pour s'interroger et mettre ses idées au clair. Le personnage qui prononce un aparté, de son côté, n'a pas le temps d'attendre que tous soient sortis pour délibérer; il doit énoncer ses réflexions au fur et à mesure qu'elles lui viennent, dans le feu de l'action. L'intérêt de l'aparté et de l'adresse dans le cadre de la présente étude repose sur la relation créée par ces formes discursives entre le personnage et le spectateur. Car si le monologue (et, plus encore, le soliloque) est synonyme de repli sur soi-même par le personnage, l'aparté et l'adresse, pour leur part, sont tension directe vers le spectateur, comme en témoigne la mention du public dans leurs définitions. Malheureusement, comme nous le verrons, le prix de la connivence ainsi obtenue dépasse parfois ses bienfaits; paradoxalement, le résultat de l'exclusion du public créée par un manque de communication entre la salle et la scène n'est pas plus positif.

La particularité du théâtre grec

Il importe d'abord de s'arrêter sur le cas du théâtre grec, où, on l'a dit, la présence du chœur annule pour une part la possibilité pour les personnages d'avoir recours à l'aparté ou à l'adresse externe. P. Pavis définit le chœur comme « un groupe homogène de danseurs,

⁷⁷ Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, p. 12. C'est l'auteure qui souligne.

chanteurs et récitants prenant collectivement la parole pour commenter l'action à laquelle ils sont diversement intégrés. » (*DT*, p. 44) Il ajoute plus loin : « À partir du moment où les réponses au chœur sont faites par un, puis par plusieurs protagonistes, la forme dramatique (dialogue) devient la norme, et le chœur n'est plus qu'une instance commentatrice (avertissements, conseils, supplications). » (*DT*, p. 45) Ainsi, d'un côté, le chœur agit à titre « d'intermédiaire assurant le relai [*sic*] entre scène et salle⁷⁸. »; il n'est peut-être pas toujours le destinataire premier des paroles dites sur scène, mais il en est l'observateur et le commentateur. Pour susciter une réaction du public, les personnages n'ont donc qu'à s'adresser directement à lui puisqu'une adresse au chœur devient, par ricochet, une adresse au public. D'un autre côté, en conversant avec lui-même en l'absence des autres personnages, le chœur devient le seul personnage à prononcer un discours dont l'unique destinataire est le public. La longueur de ces discours, toutefois, les place davantage dans la catégorie du monologue que dans celle de l'aparté.

Les apartés dans les genres sérieux

Les apartés sérieux ou tragiques s'apparentent au monologue dans la mesure où les personnages s'adressent avant tout à eux-mêmes plutôt qu'au public. Par exemple, l'aparté prononcé par Adèle dans la scène cinq de l'acte un de la pièce *Antony* sert à rendre le plus concrètement possible toute la crainte que la seule présence d'Antony lui inspire étant donné leur passé, et ce, avant même qu'elle ait commis quelque faute morale que ce soit. C'est cette émotion qui la pousse à répondre de la façon suivante au médecin qui vient de lui apprendre qu'Antony a été mené chez elle pour qu'il puisse récupérer d'un accident subi pour elle : « Oui, certes. (Bas.) Et s'il allait parler, si mon nom prononcé par lui... (Haut.) Oui, oui, sans doute, vous avez bien fait... » (*ANTO*, p. 32) Ainsi le public devient-il témoin de la pensée

⁷⁸ Caroline Garand, *op. cit.*, p. 73.

de la protagoniste, sans nécessairement se sentir directement interpellé par ses paroles. Or, Dumas n'utilise pas toujours aussi ouvertement cette forme de répliques. Dans une autre scène, par exemple, il trouve un moyen détourné pour faire passer un dialogue prononcé « à demi voix » (*ANTO*, p. 55) par Adèle et la Vicomtesse en présence d'autres personnages. Adèle, en effet, a peur d'être entendue, mais la Vicomtesse la rassure : « Ne craignez rien, ils sont à cent lieues de la conversation, ils parlent littérature [...] » (*ANTO*, p. 56). Ainsi, l'aparté est présent chez Dumas, mais ne passe pas sans quelques précisions placées dans la bouche des personnages qui y ont recours pour expliciter la convention.

Victor Hugo, de son côté, considérait l'aparté indispensable à l'accomplissement du « but multiple de l'art, qui est d'ouvrir au spectateur un double horizon, d'illuminer à la fois l'intérieur et l'extérieur des hommes : l'extérieur, par leurs discours et leurs actions; l'intérieur, par les a parte et les monologues⁷⁹ ». Pas surprenant, alors, que ce procédé foisonne dans *Ruy Blas*. Par exemple, à la scène un de l'acte deux, Hugo l'emploie pour montrer la difficulté de la Reine de ne plus penser à l'homme qui laisse des fleurs dans son jardin : « [...] (*Elle rêve un instant, puis s'arrache vivement à sa rêverie. A part.*) Je ne veux pas penser! / Ce que j'ai dans l'esprit, je voudrais le chasser. » (*RB*, v. 639-640) Le spectateur comprend donc très bien pourquoi la Reine cherche si fort à se distraire. La scène trois de l'acte deux contient encore plus d'exemples. Ici, le procédé sert d'abord à montrer la gêne de Ruy Blas devant la Reine, l'objet de son admiration, ainsi que l'hésitation que cette dernière ressent devant lui, sans encore savoir pourquoi. Or, le point culminant a lieu au moment où la Reine comprend finalement que Ruy Blas est son admirateur secret et où lui voit qu'elle porte sur elle le bout de dentelle accidentellement laissé par lui dans le jardin. Le dialogue qui rend compte de ces découvertes n'en est donc pas vraiment un puisqu'il est

⁷⁹ Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, Paris, Larousse, coll. « Nouveaux Classiques Larousse », 1972, p. 83.

constitué strictement d'apartés : « LA REINE, à part : C'est lui! RUY BLAS, à part : Sur son cœur! » (RB, v. 864) Cette technique permet à Hugo de rendre tous les sentiments profonds qui habitent ses deux héros, sans que la présence des nombreux personnages sur la scène empêche le public d'avoir un accès direct à ces émotions. Toutefois, force est de se demander si un emploi aussi poussé de l'aparté dans une pièce de style réaliste ne remet pas en question la légitimité de ce procédé, qui nuit à l'illusion normalement visée par la forme dramatique du théâtre (par opposition à la forme épique). Hugo lui-même, qui était pourtant en faveur de l'aparté, sent le besoin de justifier dans une didascalie le jeu censé rendre possible cette scène sans nuire à la vraisemblance : « (*Dans le désordre de toutes les femmes s'empressant autour de Ruy Blas, ce qui se passe entre la reine et lui n'est remarqué de personne.*) » (RB, p. 100) Les exemples de Dumas et Hugo montrent donc qu'à la période romantique, même les auteurs qui utilisent l'aparté semblent douter quelque peu du bien-fondé de cette forme, qui dépend si fortement de la convention.

Cela est d'autant plus vrai au XVII^e siècle, époque à laquelle règnent les règles de vraisemblance et de bienséance. Il est intéressant de noter que les deux pièces classiques mentionnées plus tôt ne contiennent pas d'apartés, à moins que l'on puisse compter la prière adressée ouvertement aux dieux par Thésée, dans *Phèdre*, lors de son entrée à la scène deux de l'acte cinq : « Dieux! éclairez mon trouble, et daignez à mes yeux / Montrer la vérité, que je cherche en ces lieux! » (P, v. 1411) Comme le note Jacques Scherer dans *La Dramaturgie classique en France*, « [l]es critiques du XVII^e siècle, ces infatigables législateurs, sont [...] sévères pour l'aparté⁸⁰. », qui s'allie difficilement avec la règle de vraisemblance. Ce théoricien relève même trois textes dans lesquels Corneille parle ouvertement de son

⁸⁰ Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Librairie Nizet, 1983, p. 264.

« “aversion pour les *a parte*”⁸¹ », mais il continue en citant toutes les pièces dans lesquelles il a eu tout de même recours à ce procédé. Par exemple, Dorise, dans la scène un de l’acte quatre de la tragédie *Clitandre*, déclare en présence de Pymante, qui veut la tuer : « [...] Fuis, Dorise, et laisse-le crier⁸². » Impossible de douter de la véritable destinataire de ces paroles. Pour ce qui est de Racine, J. Scherer ne mentionne qu’une pièce qui contienne un aparté prononcé par un personnage féminin : *Mithridate*⁸³. Racine emploie encore une fois la technique de l’invocation pour que cette réplique ne semble pas s’adresser directement au public : « [...] Ô ciel! me serais-je abusée⁸⁴? ». Ainsi, malgré les critiques, même les auteurs classiques ont choisi d’employer l’aparté pour faire connaître au spectateur les sentiments profonds qui habitent leurs personnages, montrant ainsi l’importance d’ouvrir la scène vers la salle.

Les apartés dans les genres comiques

Pourtant, c’est surtout avec la comédie que les auteurs se permettent vraiment de franchir le quatrième mur et de s’adresser directement au public. Car l’aparté sert souvent de « procédé comique⁸⁵ », comme le note J. Scherer; P. Pavis parle lui aussi de son « pouvoir ludique » (*DT*, p. 24). Il suffit de considérer une pièce comme *L’Avaro* de Molière pour se rendre compte de la pertinence de cette affirmation. Dans ce texte, en effet, de nombreux personnages se parlent à eux-mêmes pour peindre jusqu’à l’excès et au ridicule le vice d’Harpagon, protagoniste, y compris – et surtout – ce dernier. La répétition de commentaires

⁸¹ *Ibid.*, p. 264.

⁸² Pierre Corneille, *Clitandre* dans *Théâtre complet*, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1993, tome premier, p. 212.

⁸³ *Ibid.*, p. 265. Il donne aussi des exemples d’apartés prononcés par des personnages masculins tirés de *Britannicus* (p. 262) et d’*Iphigénie* (p. 265).

⁸⁴ Jean Racine, *Mithridate* dans *Théâtre de Racine*, Paris, Éditions Richelieu, tome 3, 1951, p. 1116.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 262.

tels que « Je crois qu'ils se font signe l'un à l'autre de me voler ma bourse⁸⁶. » et « Il est à propos que je fasse un petit tour à mon argent⁸⁷. » ne sert plus uniquement à montrer les sentiments intimes du personnage, mais aussi à susciter le rire du public. Ainsi, chez Molière, l'emploi poussé de l'aparté ne comporte pas les mêmes risques que dans les pièces sérieuses puisque le ridicule en est le but premier.

Puisque le drame romantique vise « à mélanger les genres » (*DT*, p. 109), il n'est pas surprenant qu'Hugo emploie aussi l'aparté dans le but de faire rire. Dans *Ruy Blas*, c'est un personnage féminin qui ajoute de l'humour aux situations : Casilda, servante de la Reine, fait souvent des commentaires sur l'action ou sur les personnages, commentaires qui ont pour résultat de faire connaître son petit côté espiègle, mais, surtout, d'alléger la situation en faisant rire le public. Hugo va même jusqu'à lui donner cinq vers complets et ininterrompus au cours de la scène un de l'acte deux. Ce long aparté sert à montrer toute la solitude que ressent la Reine, forcée d'obéir à la « respectable aïeule » (*RB*, v. 661) qu'est la Duchesse d'Albuquerque, mais sa conclusion est aussi comique :

Pauvre femme! passer tous ses jours dans la gêne,
Au fond de cette cour insipide! et n'avoir
D'autre distraction que le plaisir de voir,
Au bord de ce marais à l'eau dormante et plate,
(regardant don Guritan, toujours immobile et debout au fond de la
chambre)
Un vieux comte amoureux rêvant sur une patte! (*RB*, v. 666-670)

Ainsi, d'une part, les apartés de Casilda permettent une ouverture vers le public et un relâchement de la tension dramatique; d'autre part, ils enrichissent le texte en juxtaposant comique et tragique.

⁸⁶ Molière, *L'Avare*, Paris, Bordas, coll. « Les Petits Classiques Bordas », 1968, p. 43.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 58.

Les genres principalement comiques de la même époque ont aussi recours à l'aparté comme moyen privilégié pour faire rire le public. Dans une pièce comme *Mon Isménie!* d'Eugène Labiche et Marc-Michel, par exemple, tous les personnages ont recours à ce procédé. L'histoire est simple : Vancouver trouve sa fille de 24 ans, Isménie, trop jeune pour se marier; il tente donc par tous les moyens possibles de décourager le nouveau prétendant, Dardenbœuf, que sa sœur Galathée a invité à la maison. Ici, les apartés servent parfois à faire des commentaires désobligeants sur les autres personnages présents, comme l'illustre cette réplique de Vancouver sur Dardenbœuf : « J'avais raison... Il a l'air d'un charcutier appauvri par les veilles⁸⁸. » Or, comme c'est souvent le cas dans les vaudevilles, les apartés sont surtout utilisés pour montrer les véritables intentions d'un personnage qui ruse pour en tromper un autre. Ainsi, à la scène sept, le dialogue entre Dardenbœuf et Vancouver est constitué de presque autant de répliques dites à voix haute qu'en apartés :

VANCOUVER : Ah! c'est possible... (*A part, reportant son panier et sa chandelle.*) Il est malin, mais je le repincerai.

DARDENBŒUF, *à part* : J'ai paré quarte... zing!

V., *à part, revenant* : Approfondissons l'animal... Grattons le salsifis!

D. *à part* : Je crois que nous allons faire assaut... C'est le moment de mettre les masques.⁸⁹

Encore une fois, le dialogue en tant que tel cède la place à l'aparté. En tentant de créer des situations comiques, les auteurs en viennent à frôler l'abus de cette forme discursive, ce qui n'aide certainement pas à en assurer la légitimité.

De l'aparté à l'adresse

En effet, c'est sans doute cette prolifération de l'aparté sur la scène du XIX^e siècle qui a mené au traitement qui lui est réservé sur la scène moderne. Des auteurs tels qu'Eugène

⁸⁸ Eugène Labiche et Marc-Michel, *Mon Isménie!* dans *Théâtre*, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, tome 2, p. 516.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 519-520.

Ionesco et Jean Tardieu se sont emparés du procédé pour le dénoncer ainsi qu'en montrer toute la faiblesse et, surtout, le ridicule. Comme le notent F. Heulot et C. Naugrette au sujet de « l'emploi de l'adresse au public » en général « [à] partir des années cinquante » : « Il s'agit le plus souvent d'une forme de dénonciation de la fiction, qui renvoie ironiquement le théâtre à lui-même⁹⁰, ». La scène deux de *La Cantatrice chauve*⁹¹ d'Ionesco le montre : Mary fait son entrée et se met à parler de son après-midi, sans égard pour M. et M^{me} Smith, qui se trouvent déjà en scène. Elle déclare : « Je suis la bonne. J'ai passé un après-midi agréable. J'ai été au cinéma avec un homme et j'ai vu un film avec des femmes. À la sortie du cinéma, nous sommes allés boire de l'eau-de-vie et du lait et puis on a lu le journal⁹². », ce à quoi répondent les deux autres, comme s'ils n'avaient rien entendu de ce qui venait d'être dit devant eux : « M^{ME} SMITH : J'espère que vous avez passé un après-midi agréable, que vous êtes allée au cinéma avec un homme et que vous avez bu de l'eau-de-vie et du lait. M. SMITH : Et le journal⁹³! » Leurs paroles ne servent donc plus qu'à illustrer l'absurdité d'un tel échange. Tardieu, pour sa part, va jusqu'à créer une pièce, *Oswald et Zénaïde ou Les apartés*, dont tout le propos est de démontrer la faiblesse de ce procédé, comme l'explique le Présentateur avant l'ouverture du rideau : « Exagérant à dessein un procédé théâtral autrefois en usage, cette petite pièce a pour objet d'établir un contraste comique entre la pauvreté des répliques échangées “à haute voix” et l'abondance des “apartés⁹⁴”. » Dans ce genre de pièces, la complicité établie avec le public grâce à l'aparté devient une façon de mettre à nu l'artifice de cette forme discursive. Le public est interpellé, mais seulement pour lui faire

⁹⁰ Françoise Heulot et Catherine Naugrette, *loc. cit.*, p. 21.

⁹¹ Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2000 [1993].

⁹² *Ibid.*, p. 51.

⁹³ *Ibid.*, p. 51.

⁹⁴ Jean Tardieu. *Oswald et Zénaïde ou Les apartés* dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2003, p. 655.

comprendre l'absurdité du spectacle auquel il assiste. L'aparté perd de sa richesse puisqu'il n'ajoute plus un niveau au jeu; en fait, il semble se trouver dans une impasse.

Le XX^e siècle est aussi une époque au cours de laquelle les nouvelles formes théâtrales viennent ébranler la notion du quatrième mur, ce qui transforme du coup la relation salle-scène. De plus en plus, on a à faire avec la forme d'adresse au public définie par P. Pavis : « Parties du texte (improvisées ou non) que le comédien, sortant de son rôle de personnage, adresse directement au public, rompant ainsi l'illusion et la fiction d'un quatrième mur séparant radicalement la salle et la scène. » (*DT*, p. 13) L'exemple le plus évident de cette affirmation est sans doute le théâtre épique de Brecht, dans lequel l'adresse au public « a lieu au moment clé de l'action, lorsque le personnage mûrit sa décision, lorsqu'il demande conseil au public ou lorsqu'il conclut la pièce grâce à un épilogue » (*DT*, p. 13). Or, le théâtre dans sa forme dramatique n'exclut pas non plus la possibilité de discourir directement avec le public. Par exemple, les femmes des *Belles-Sœurs* n'hésitent aucunement à interrompre les dialogues pour partager avec le public leurs secrets, la convention étant établie qu'une fois les lumières sur la scène éteintes et le projecteur braqué sur la locutrice, il n'existe plus qu'elle et les spectateurs. Il s'agit ici de monologues, mais la manière qu'ils ont de surgir au beau milieu du dialogue, de faire fi de la présence des autres personnages en scène et d'avoir le public pour destinataire les rapproche du même coup de l'aparté. Dans le cas de *Bonjour, là, bonjour*, le recours à l'aparté est rendu impossible par le fait que chaque réplique (ou presque) est adressée directement à Serge. Pourtant, puisqu'il n'existe malgré cela que très peu de véritables dialogues, les paroles de chacun perdent leur destinataire premier; l'adresse interne devient indirectement adresse externe, établissant ainsi un lien entre les personnages et les spectateurs.

Dans une pièce comme *Les fées ont soif*, tout ce qui n'est pas dialogue direct entre les trois personnages symboliques (par exemple, les scènes de la femme battue et du viol) devient aussi adresse externe. Toutefois, il ne s'agit plus d'apartés dans la mesure, entre autres, où les personnages ne craignent plus d'être entendus par les autres⁹⁵ puisqu'au moment de leur prise de parole, ils ignorent leur présence.

Le théâtre féministe québécois, auquel participe *Les fées ont soif*, utilise beaucoup ce genre de prise de parole au singulier et d'adresse externe pour donner une voix aux femmes. Dans *Joie*, un *one-woman-show* qui fait le bilan de ce mouvement de ses débuts jusqu'en 1995, Pol Pelletier parle en ces termes de *La Nef des sorcières* :

[...] Six femmes debout, et seules, s'adressent au monde; elles ne parlent pas encore entre elles. Le monologue était une caractéristique du théâtre des femmes à ses débuts. Quoique les gens moins gentils ne disaient même pas "monologue", ils disaient "témoignage". "Le théâtre de femmes, ce n'est pas de l'art, c'est du témoignage : un paquet de femmes qui racontent leur vie."⁹⁶

Plus besoin de remettre en question la présence du public puisque l'essence est là : impliquer les spectateurs – ici, surtout les spectatrices – afin de les « conscientiser ».

Cela ne signifie pas pour autant que l'aparté soit mort; seulement, d'autres procédés sont maintenant aussi employés pour créer de la complicité entre les interprètes et le public. Par exemple, L. Dussault, dans son monodrame *Moman*, réussit à mettre en scène plusieurs personnages et à interpeller les spectateurs de manière efficace, sans laisser tomber la forme monologuée et en y insérant même des adresses externes sous la forme d'apartés. La pièce raconte l'histoire d'une femme qui doit prendre l'autobus avec ses jumelles de trois ans pour

⁹⁵ C'est J. Scherer qui parle de la « crainte » ressentie par les personnages qui font des apartés : « Le héros qui monologue, avons-nous dit, ne craint pas d'être entendu par autrui. Inversement celui qui fait un aparté craint de l'être, ou tout au moins désire ne pas l'être et compte bien que ses paroles passeront inaperçues de ses partenaires. » Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 261.

⁹⁶ Pol Pelletier, *Joie*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 1995, p. 21-22.

les conduire chez leur père. L'événement s'est déjà produit; l'interprète entre en scène pour le recréer afin de partager avec le public l'épiphanie qu'il a inspirée chez elle : « (*Au public*) L'histoire que je vais raconter est presque toute vraie... presque! » (*MO*, p. 42) Elle s'adresse tour à tour au public et aux différents personnages qui y ont participé : « [...] (*Génée, au monsieur*) Il faut bien des règles, hein!? (*Au public*) Faut bien des règles!!! (*À Ève*) Donne-le à maman! » (*MO*, p. 74) Or, elle incarne aussi chacun d'entre eux; elle va même jusqu'à se lancer dans des retours en arrière inspirés par ce qu'elle est en train de revivre (sorte de doubles mises en abyme), comme l'indique la didascalie suivante : « Dans un autre lieu, MOMAN devient mère-femme-enfant. » (*MO*, p. 76) Dans ce cas, on s'approche donc de l'adresse au public comme l'entend P. Pavis; toutefois, le personnage de Moman demeure toujours à la base du propos, même si ce propos, comme le note l'auteure non seulement dans la pièce mais aussi dans son introduction, est inspiré d'un fait réel. Ainsi, le but ici n'est pas de convaincre le spectateur de la fiction à laquelle il est confronté, mais bien de faire passer le message, d'où le choix de s'éloigner en quelque sorte du théâtre et de se servir de « la technique de la conteuse » (*MO*, p. 32) : « L'autobus, c'est seulement l'anecdote qui, théâtralement parlant, justifie le fait que je me lève pour dire au monde entier qu'il faut tuer la mère » (*MO*, p. 32). Tel que nous l'avons vu, dans le cas de *Moman* comme dans celui de beaucoup de pièces de ce mouvement, les notions d'auteure, d'interprète et de protagoniste s'entremêlent et ne font qu'une, ce qui a pour effet de renforcer la connivence entre la scène et la salle, mais malheureusement souvent au prix de la fiction.

Une nouvelle complicité

Ainsi, l'examen du sort de l'aparté montre que tenter d'établir un lien trop étroit entre la scène et la salle sous le couvert de l'artifice risque souvent de mener au ridicule, que l'effet soit voulu (comme chez Tardieu) ou non (comme chez Hugo). Le théâtre des femmes

illustre aussi que d'adresser un monologue entier au public, même en créant une structure qui permet la création d'une fiction et l'insertion d'apartés, convient lorsque le mode visé est la confession ou le témoignage, formes appartenant à un théâtre d'identification idéal pour une prise de conscience collective. Or, puisque ce genre de pièce-témoignage est déjà connu et a été amplement exploité, il devient essentiel, dans l'optique du projet de création envisagé, de trouver une autre façon de raconter l'histoire d'une femme physiquement seule en scène qui cherche à se réinventer en revivant des moments de son passé pour en expulser les influences négatives. Mettre une femme seule en scène ne doit pas vouloir dire créer un personnage en lequel toutes les femmes peuvent se reconnaître. Pour arriver à créer une fiction, il ne faut donc pas abolir complètement la notion du quatrième mur. Du même coup, il est impératif de créer un rapport entre la salle et la scène pour que la pièce passe les feux de la rampe. G.

Turp déclare :

Si [la] solitude est bien l'ultime tragédie d'un Occident sans écoute, hors d'atteinte, il est donc cohérent que le théâtre soit le lieu de la représentation de l'être seul parlant tout seul. Cependant, il est tout aussi cohérent que le spectateur se demande ce qu'il fait là, et ne trouve pas sa place.⁹⁷

Si le spectateur ne se sent pas interpellé, en effet, pourquoi chercherait-il à découvrir l'histoire que lui raconte le personnage? L'adresse et l'aparté ne doivent donc pas être exclus; ce qu'il faut est trouver une façon de les intégrer efficacement à la fiction sans que cette dernière en souffre. Car sans l'écoute du spectateur, à qui le personnage racontera-t-il son histoire ou son récit?

⁹⁷ Gilbert Turp, *loc. cit.*, p. 109.

Le récit, ou l'influence de la subjectivité

Parler pour renseigner

Dans sa définition la plus générale, le récit est « le discours d'un personnage narrant un événement qui s'est produit *hors-scène*⁹⁸. » (DT, p. 294) Comme nous l'avons vu, il correspond en fait au monologue technique tel que défini par P. Pavis. Pour employer les termes de Roman Jakobson, sa fonction est avant tout référentielle, c'est-à-dire que « la tâche dominante » du message est « l'orientation vers le contexte⁹⁹ » : un personnage entre en scène dans le but de relater objectivement des événements pour encadrer l'action et établir des repères fictifs pour le spectateur. Puisque le théâtre est avant tout action et que, comme Aristote l'a écrit, « la représentation est mise en œuvre par les personnages du drame et n'a pas recours à la narration¹⁰⁰ », on pourrait croire que cette forme discursive n'a pas sa place sur la scène. Pourtant, un examen de pièces tirées de toutes les grandes époques du théâtre montre la difficulté de s'en passer et qu'en fait, chaque auteur semble se l'approprier afin qu'elle serve le mieux possible son propos et donne les informations nécessaires à la compréhension de la pièce. Or, ces informations ne sont pas toujours uniquement référentielles. Comme le dit encore R. Jakobson, « il serait difficile de trouver des messages qui rempliraient seulement une seule fonction¹⁰¹. » Dans le cas du récit, nous verrons que la fonction émotive, c'est-à-dire celle, « centrée sur le destinataire, [qui] vise à une expression directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle¹⁰². », se juxtapose souvent à la fonction référentielle, ajoutant à la richesse des renseignements transmis par cette forme de discours.

⁹⁸ C'est l'auteur qui souligne.

⁹⁹ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Nicolas Ruwet (trad.), Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 214.

¹⁰⁰ Aristote, *La Poétique* (trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot), Paris, Éd. du Seuil, 1980, p. 45.

¹⁰¹ Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 214.

¹⁰² *Ibid.*, p. 214.

La primauté de la fonction référentielle

Le fait que certains auteurs aillent jusqu'à concevoir des personnages dont l'unique tâche est de porter un récit sur la scène montre bien la valeur de cette forme discursive au théâtre. Yves Jubinville les appelle les :

narrateur[s]-personnage[s] traditionnel[s], dont le cas limite serait celui du messager de la tragédie, qui n'apparaît souvent qu'une seule fois sur scène pour raconter au maître la défaite de son armée et qui se voit condamné à la potence ou alors renvoyé en esclavage.¹⁰³

Par exemple, la seule raison d'être du Garde dans *Antigone* de Sophocle est de raconter d'abord le traitement qu'a reçu le corps défunt de Polynice malgré l'interdiction du roi Créon (*ANTI*, v. 249-277), puis dans quelles circonstances il a appris qu'Antigone était la coupable du crime (*ANTI*, v. 409-440). Ces deux tirades servent, comme c'est souvent le cas traditionnellement, à relater des événements qui n'auraient pu se produire sur scène, pour des raisons diverses.

Très souvent, toutefois, le récit est employé dans des parties précises du schéma narratif, comme au début de la pièce, tel que le note A. Ubersfeld : « ainsi y a-t-il dans le théâtre classique des récits au cours de l'exposition, chargés de faire connaître les événements qui ont précédé et préparé la situation actuelle¹⁰⁴ ». Cette affirmation est aussi valable pour les pièces d'autres époques. Par exemple, toujours dans la même pièce de Sophocle, le prologue sert à poser la situation initiale en faisant dialoguer deux sœurs, Antigone et Ismène. Les deux personnages racontent tour à tour l'ordre donné par Créon (Antigone, *ANTI*, v. 21-38) et tous les malheurs qui frappent la famille depuis Œdipe (Ismène, *ANTI*, v. 49-68). Les récits servent donc principalement à jeter les fondements de

¹⁰³ Yves Jubinville, « La vie en reste. Sur quelques cas de témoignages dans la dramaturgie québécoise actuelle (Danis, Charette, Tremblay) » dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *op. cit.*, p. 48.

¹⁰⁴ Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, p. 70.

l'action à venir. Au tout début, leur emploi est justifié par la fiction puisque Ismène ignore le nouvel ordre donné par Créon au sujet de leur frère Polynice : « Je ne sais aucune rumeur sur nos aimés, / Antigone, ni en bien ni en mal, / depuis que nous avons toutes deux perdu nos deux frères / en un seul jour par leur double coup mortel. » (*ANTI*, v. 11-14) Ensuite, toutefois, le récit ne sert que de rappel, employé par Ismène pour tenter de décourager sa sœur de désobéir à l'ordre de Créon : « Hélas, ma sœur, songe que notre père / a péri, honni, déchu, [...] / Et maintenant que nous restons seules, regarde / comme affreusement nous périrons si, enfreignant la loi, / nous passons outre aux décrets des maîtres, à leur pouvoir. » (*ANTI*, v. 50-51, 59-61) Ainsi le spectateur apprend-il du même coup le contexte immédiat de la pièce, l'histoire des ancêtres d'Antigone et sa résolution face au geste à poser.

Phèdre ouvre sur une scène semblable : Hippolyte et Thémamène discutent de l'absence de Thésée, disparu depuis six mois. Hippolyte relate ensuite les exploits de son père, que Thémamène connaît pourtant puisque c'est lui qui les lui a racontés : « Tu sais bien combien mon âme, attentive à ta voix / S'échauffait aux récits de ses nobles exploits; » (*P*, v. 75-76). Ce discours mène finalement à la nouvelle qu'Hippolyte est coupable d'aimer Aricie, esclave de Thésée condamnée au célibat : « Il défend de donner des neveux à ses frères : » (*P*, v. 106), et c'est cet amour qui le pousse à vouloir fuir Trézène. Cette scène fournit donc plusieurs renseignements nécessaires au bon déroulement de la pièce. C'est également par un récit que *Phèdre* nous apprend la cause de son désespoir : son amour fatal pour Hippolyte, son beau-fils : « Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue; / Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue / [...] / Je reconnus Vénus et ses feux redoutables, » (*P*, v. 273-274, 277). Ainsi, chez ces deux personnages, le récit sert non seulement à transmettre des renseignements sur le passé, mais aussi la manière dont le cours des événements a mené à un amour interdit.

La formule est semblable dans *Antony* d'Alexandre Dumas, autre pièce centrée sur un amour interdit. Dans la deuxième scène du premier acte, deux personnages, Clara et Adèle, discutent tranquillement lorsque cette dernière reçoit une lettre de son ancien amant, Antony, lettre qui lui fait immédiatement croire qu'il l'aime encore et lui fait craindre un drame si elle devait le revoir. C'est grâce à une réplique de sa sœur, Clara, qu'on apprend les circonstances du départ d'Antony trois ans plus tôt. Comme dans *Antigone* et *Phèdre*, le récit ne sert donc pas, comme c'est théoriquement souvent le cas, à « relater des événements dont lui seul [le locuteur] a été témoin » (*DT*, p. 294) puisque le personnage de Clara n'apprend rien à son allocutaire. Il s'agit plutôt d'un rappel (elle débute d'ailleurs sa réplique ainsi : « Mais rappelle-toi, Adèle, la manière dont il est parti tout à coup, [...] ») (*ANTO*, p. 18) et sert surtout à informer le spectateur des événements antérieurs qui auront une incidence sur ceux à venir.

Victor Hugo utilise aussi le récit à sa manière pour présenter ses personnages et poser la situation initiale. Par exemple, pour faire connaître au spectateur le passé de don César et le type de vie qu'il mène, il crée une scène (*RB*, acte 1, scène 2) au cours de laquelle ce dernier discute avec don Salluste. Don Salluste est au courant des événements de la vie de don César. C'est donc lui qui les raconte, et don César ne fait que confirmer qu'il est bien le héros de chacune des situations décrites : « D. SALLUSTE : Vous en étiez! D. CÉSAR : Eh bien, – oui! s'il faut que je parle, / J'étais là. [...] » (*RB*, v. 77-78) Don César finit par résumer l'histoire de sa déchéance (*RB*, v. 141-168) pour que le spectateur sache bien à qui il a à faire. Dans la scène suivante (*RB*, acte 1, scène 3), Ruy Blas raconte aussi les événements qui l'ont fait passer de compagnon de don César à laquais de don Salluste. Or, ce qui influe davantage sur le sort du principal personnage féminin de la pièce et qui permettra à toute l'intrigue de se dérouler, c'est son récit des gestes posés envers la Reine : « Puis à minuit, au

parc royal, comme un voleur, / Je me glisse et je vais déposer cette fleur / Sur son banc favori. [...] » (*RB*, v. 403-405) Le spectateur apprend ainsi que Ruy Blas est amoureux de la Reine, d'où sa motivation d'obéir aveuglement aux ordres de son maître pour le restant de la pièce.

Le récit, source d'informations importante, sert donc très souvent à poser la situation initiale de la pièce, mais on le retrouve aussi ailleurs, comme l'indique encore une fois A. Ubersfeld : « Dans le théâtre classique on retrouve les récits au moment de la péripétie ou du dénouement ». Elle donne comme exemple « le fameux récit de Thérémène¹⁰⁵ », qui précède immédiatement, en effet, la fin tragique de la pièce : Phèdre entre en scène dès que Thérémène conclut son discours; elle apprend de la bouche de Thésée qu'Hippolyte est mort et, ne pouvant vivre avec le poids de sa culpabilité et de sa honte, elle avoue que c'est elle qui aimait Hippolyte et non le contraire; elle expire ensuite devant Thésée, qui déclare qu'il obéira aux dernières volontés de son fils, rapportées par Thérémène. Cependant, le fait le plus intéressant à noter est qu'il est très évident que ce récit de soixante-treize vers – qui constitue la plus longue tirade de la pièce – ne remplit pas uniquement la fonction référentielle. D'abord, la description détaillée et imagée des événements entourant la mort d'Hippolyte fait porter l'attention du spectateur sur le message, ce qui correspond à la fonction poétique de Jakobson : « La visée [...] du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage¹⁰⁶. » C'est le cas, par exemple, avec la personnification trouvée dans les vers suivants : « Le ciel avec horreur voit ce monstre sauvage; / La terre s'en émeut, l'air en est infecté; / Le flot qui l'apporta recule épouvanté. » (*P*, v. 1522-1524) Il remplit aussi la

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 70.

¹⁰⁶ Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 218.

fonction conative (« [l]’orientation vers le destinataire¹⁰⁷ ») puisque Théràmène, bien qu’emporté par son histoire tragique, n’en oublie pas pour autant les gens qui l’écotent : « Excusez ma douleur : cette image cruelle / Sera pour moi de pleurs une source éternelle. » (*P*, v. 1545-1546) Or, la fonction mise de l’avant par Racine dans ce discours qui est la plus révélatrice d’une tendance générale du récit est certainement la fonction émotive. Théràmène, en effet, qui connaît Hippolyte depuis « [...] l’âge le plus tendre. » (*P*, v. 1389), ne peut s’empêcher de s’interrompre lui-même pour afficher l’effet des événements sur lui. Par ce procédé, Racine vient renforcer tout le tragique de la situation puisque même la personne chargée de la décrire ne peut s’empêcher de plaindre le sort du jeune homme innocent. En même temps, il ajoute une richesse au texte et au personnage puisqu’il révèle ainsi l’intériorité du locuteur. Théràmène, en effet, est un personnage à part entière, qui partage un lien avec les autres et la situation présentée; il dépasse le rôle du simple messenger envoyé pour livrer un message dans la plus grande objectivité possible. Le récit de Théràmène remplit donc une fonction référentielle, certes, puisqu’il nous apprend comment Hippolyte est mort, mais il a aussi une fonction émotive puisqu’il exprime directement « l’attitude du sujet à l’égard de ce dont il parle¹⁰⁸. »

L’importance de la fonction émotive

P. Pavis déclare, à l’instar de R. Jakobson, que le récit ne sert pas uniquement à « résumer verbalement une action. », il « “filtre” aussi l’événement à travers la conscience du récitant qui interprète librement les faits et nous les livre avec l’éclairage adéquat. » (*DT*, p. 294) Le récit nous informe donc non seulement sur le déroulement de l’action ou de la situation, mais aussi sur son impact sur les personnages. Par exemple, pour reprendre un

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 216.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 215.

exemple tiré de l'œuvre de Racine, il est possible de dire que la déclaration d'amour de Phèdre pose non seulement la situation initiale, mais dévoile aussi plusieurs traits de caractère de la protagoniste. Entre autres, les vers suivants, dans leur description de la façon dont elle a tenté de ne pas succomber aux « feux redoutables » de Vénus (*P*, v. 277), c'est-à-dire à son amour incestueux, montrent sa passion, sa vertu et son raisonnement : « Par des vœux assidus je crus les détourner : / Je lui bâtis un temple, et pris soin de l'orner; / De victimes moi-même à toute heure entourée, / Je cherchais dans leurs flancs ma raison égarée : / D'un incurable amour remèdes impuissants! » (*P*, v. 279-283) Ainsi, on apprend non seulement à quel moment Phèdre est tombée amoureuse d'Hippolyte, mais aussi ses démarches infructueuses pour se libérer de lui.

Les récits d'exposition des personnages féminins d'*Antigone* aident eux aussi à caractériser celles qui les racontent. La conclusion d'Antigone, en effet, montre tout de suite son caractère rebelle puisqu'on sent qu'elle planifie de désobéir à l'injonction de son oncle : « Tu vois ce qui en est. Tu vas montrer / si tu es de bonne race ou si tu dégénères. » (*ANTI*, v. 37-38) La réaction d'Ismène, qui est tout à fait contraire à celle de sa sœur, intensifie encore la force de la protagoniste : « Il faut songer que nous sommes femmes, / que nous ne pouvons lutter contre les hommes. » (*ANTI*, v. 61-62) La fonction de ces récits est donc à la fois référentielle et émotive.

Il en est de même avec certains des récits de Clytemnestre dans la pièce *Agamemnon* d'Eschyle, en particulier celui au cours duquel elle raconte le meurtre d'Agamemnon et de Cassandre. Car Clytemnestre ne fait pas que rapporter ses actions; elle affiche aussi sa fierté d'avoir accompli ce geste et son insouciance de la réaction des citoyens : « C'est ainsi, vénérables Argiens, / et qu'il vous plaise ou non, moi je m'en glorifie. » (*AG*, v. 1393-1394). En outre, ses récits dévoilent sa façon d'interpréter les événements et le pouvoir de son

imagination. Par exemple, dans le premier récit de l'épisode un (*AG*, v. 281 à 316), elle raconte comment la nouvelle de la défaite de Troie s'est rendue aussi rapidement jusqu'à elle, sans pourtant avoir été témoin des événements : « Héphaïstos; il a lancé de l'Ida une flamme éclatante. / De torche en torche, il a dépêché son courrier de feu; » (*AG*, v. 281-282). Dans le second, Clytemnestre décrit, sans y avoir assisté, ce qui doit être en train de se passer dans la ville conquise ainsi que les actions des vainqueurs comparées à celles des vaincus, comme le montrent les trois premiers mots du deuxième vers de sa tirade : « Je crois entendre une clameur dissonante dans la ville. » (*AG*, v. 321) À une époque où les femmes n'ont pas à faire sur la place publique, Clytemnestre ne se gêne aucunement pour adresser à la foule ses pensées et ses appréhensions, marque de son caractère viril et de ses ambitions : « Voilà ce que, moi femme, j'appréhende. / Puisse le bonheur l'emporter sans ambages, / puissé-je avoir profit à tant de succès. » (*AG*, v. 349-351) Ses récits permettent ainsi de connaître l'impact des événements sur sa personne et de les partager avec le public.

Corneille, pour sa part, croyait fortement qu'il est impératif de considérer l'état affectif des personnages avant de les faire entrer dans un récit, comme il le note dans son

Examen de Médée :

Surtout, dans les narrations ornées et pathétiques, il faut très soigneusement prendre garde en quelle assiette est l'âme de celui qui parle et de celui qui écoute, et se passer de cet ornement, qui ne va guère sans quelque étalage ambitieux, s'il y a la moindre apparence que l'un des deux soit trop en péril, ou dans une passion trop violente pour avoir toute la patience nécessaire au récit qu'on se propose. (*MÉ*, p. 566)

C'est pour cette raison que Corneille se croit obligé, dans cette même pièce, de trouver un moyen détourné pour faire passer un discours qui n'aurait pas été vraisemblable autrement étant donné « l'assiette » de l'âme de celui qui le porte. En effet, à la scène un de l'acte cinq, Theudas, domestique de Créon, entre en scène dans un état de choc et de désespoir causé par

la scène dont il vient d'être témoin : les souffrances de Créon et de Créuse causées par la robe enchantée envoyée par Médée. Il n'aurait pas été plausible que Theudas, pressé d'aller chercher Jason pour qu'il vienne à la rescousse des deux victimes, s'arrête pour raconter à la responsable du malheur, Médée, ce qui vient de se passer à l'intérieur du palais. Pourtant, il est essentiel pour le bon déroulement de l'action que cette dernière apprenne si son plan a fonctionné ou non. Corneille se sert donc des pouvoirs magiques octroyés à Médée pour forcer le domestique à s'arrêter et faire le récit de ce qu'il a vu, comme l'indique une didascalie : « MÉDÉE, lui donnant un coup de baguette qui le fait demeurer immobile. » Theudas, enfermé « [...] dans les fers d'une invisible chaîne! » (*MÉ*, v. 1297), est donc contraint à tout raconter. Une fois son récit achevé, Médée, d'« un autre coup de baguette. », lui permet de partir, satisfaite de ce qu'elle vient d'apprendre. Corneille place donc la fonction émotive du récit sur le même plan que la fonction référentielle puisque c'est la première qui permet l'accès à la seconde et, donc, au partage de renseignements essentiels au déroulement de l'action.

Vers une nouvelle définition du récit

Dans le théâtre moderne, la fonction émotive du récit semble prendre de plus en plus le dessus sur la fonction référentielle. En fait, beaucoup de pièces ne contiennent même pas de récits, si l'on s'en tient à sa définition de « rapport événementiel¹⁰⁹ » essentiel au déroulement de l'action. Car bien que les personnages y racontent parfois des événements qui ont eu lieu hors scène, ces derniers ne semblent pas toujours avoir une influence directe sur l'action ou sur l'intrigue principale, d'autant plus que les pièces brouillent en quelque sorte la notion même d'action. Les récits existent, mais ils servent à exposer la psychologie ou l'univers de chacun des personnages pris en tant qu'être isolé. Par exemple, dans *Bonjour*,

¹⁰⁹ Caroline Garand, *op. cit.*, p. 162.

là, bonjour de Michel Tremblay, Monique raconte à Serge sa fugue chez leur sœur Nicole (*BB*, N° 17). Ce solo s'apparente à un récit dans la mesure où le personnage de Monique raconte au personnage de Serge un événement (sa fugue) qui n'est pas présenté sur la scène. Pourtant, ce discours n'a pas d'incidence directe sur le déroulement de l'action. Or, étant donné que la pièce tourne beaucoup autour de la solitude des personnages, il contribue tout de même à l'ensemble en s'ajoutant à la cacophonie des voix qui se racontent des histoires, sans avoir rien de nouveau à se dire. Puisque les personnages sont tous membres de la même famille, qu'ils vivent très près les uns des autres et que le drame est centré surtout sur leurs relations (bien qu'il y ait une certaine progression de la situation tout au long de la pièce), les récits ne peuvent plus répondre à l'obligation de faire connaître des renseignements nouveaux à des personnages qui ont besoin de les entendre pour que se déroule l'action. Ce qui n'empêche pas, par exemple, Lucienne de raconter à Serge comment a évolué la relation incestueuse entre lui et sa sœur Nicole (*BB*, N° 11). Bien sûr, Serge est déjà au courant, mais le récit de Lucienne permet au spectateur de découvrir ce qu'en pensent la famille et la locutrice : « J'leu's'ai-tu assez dit que j'trouvais ça malade! Au lieu de casser ça tu-suite, y vous encourageaient, tout le monde! Vous couchiez dans'même chambre, tou'es deux, pis on vous retrouvait toujours dans le même lit, le matin! » (*BB*, p. 66) Ici, le récit prend donc la forme d'une remémoration et cherche davantage à faire revivre le passé qu'à déclencher des événements nouveaux.

Avec *Les fées ont soif* de Denise Boucher, la scène devient avant tout le lieu d'une prise de parole plutôt que du déroulement d'une intrigue. Chaque personnage, bien qu'identifié par un nom et ayant sa propre histoire, « représente à la fois le concept d'une

femme et de plusieurs¹¹⁰. »; ainsi, l'intrigue n'existant pas sous sa forme traditionnelle de « suite détaillée des rebondissements de la fable » (*DT*, p. 179), il devient difficile d'y inclure des récits qui rempliraient leurs fonctions habituelles. Certes, les trois femmes rapportent des événements qui se sont passés hors scène et qui influent sur leur situation, mais elles ne le font pas de façon référentielle; à la place, elles emploient des chansons, des poèmes, des rengaines, comme Madeleine, qui parle de sa quête de la jouissance :

[...] J'ai fait l'amour tel lieu telle place telle
heure avec Fantômas
J'ai fait l'amour tel lieu telle place telle
heure avec le grand pan
J'ai fait l'amour tel lieu telle place telle
heure avec Tarzan
et si je ne suis plus pucelle, je suis encore
mordue du goût de la virginité. [...] (*FS*, p. 40)

C'est donc la fonction poétique qui prédomine. Les personnages racontent aussi des histoires sous la forme de contes, en suivant la formule du « Il était une fois ». Par exemple, aux pages soixante-cinq et soixante-six, Marie s'interrompt dans ses réflexions sur sa situation de mère pour s'adresser de façon imaginaire à son fils : « Il était une fois un petit garçon très très fort. Il jouait dehors. Le vent puissant voulait le jeter à terre. » (*FS*, p. 65) Madeleine suit son exemple à la réplique suivante : « Il était une fois une pâte à pizza légère comme une petite fille qui tournoyait au bout du bras d'un monsieur italien qui savait faire vire-volter la pâte. » (*FS*, p. 65) Les récits se transforment en contes ou en paraboles; les renseignements qu'ils contiennent sont déguisés en images et en métaphores que le spectateur doit déchiffrer pour atteindre le propos. Il n'est d'ailleurs pas très surprenant que l'univers irréel et métaphorique dans lequel les personnages évoluent déteigne sur leur façon de se raconter.

¹¹⁰ Jean-Luc Bastien, « Notes du metteur en scène » dans Denise Boucher, *op. cit.*, p. 14.

Une vaste fenêtre

On constate donc que dans la pratique, il est difficile pour un récit de remplir strictement une fonction référentielle. Les auteurs, en effet, profitent souvent des récits pour transmettre les impressions des personnages face aux événements qu'ils racontent, peignant ainsi leur portrait psychologique grâce à la fonction émotive de cette forme discursive. À ces deux dernières peut s'ajouter la fonction poétique, qui enrichit le récit en créant des images vivides qui permettent aux destinataires de s'imaginer la situation racontée. Sur la scène moderne, émotions et poésie tendent à l'emporter sur le contexte puisque l'accent est placé sur l'intériorité des personnages plutôt que sur l'intrigue. L'analyse montre aussi qu'afin que le récit soit digne d'intérêt, il importe qu'il soit bien encadré et ait une raison d'être. Il ne se fait pas gratuitement, mais doit répondre à un certain besoin des personnages ou de l'action, notamment celui de fournir des renseignements nouveaux sur la situation ou sur le personnage. Ainsi, pour que le récit passe, il est essentiel de créer un personnage pour qui la scène fait nécessairement partie d'un univers plus vaste que celui dans lequel il évolue, un univers dans lequel se passent ou se sont passés des événements qui ont une incidence sur son état actuel. Autrement dit, pour qu'il y ait récit, il doit y avoir histoire, et histoire sous-entend passé, présent et, si possible, avenir. Dans le cas de la création d'un personnage qui tente de recréer sa personnalité en revivant des moments de son passé, il devient essentiel d'avoir d'abord une idée précise de ce passé. L'invention de la fable du personnage doit donc précéder sa prise de parole, quitte à ce que cette fable se perde ensuite dans le flot des retours en arrière et des évocations. Il est aussi nécessaire de cerner la situation d'énonciation, l'urgence qui pousse la protagoniste à raconter son histoire en prêtant sa voix aux influences de sa vie.

POUR CRÉER *ADA*

L'analyse de l'emploi du monologue, du soliloque, de l'aparté, de l'adresse et du récit dans des pièces représentatives des époques du théâtre grec ancien, classique, romantique et moderne ainsi que l'examen du monodrame montrent à quel point, au théâtre, les frontières entre les formes discursives sont poreuses. En effet, non seulement le soliloque et le monologue, tout comme l'aparté et l'adresse, y remplissent-ils souvent les mêmes fonctions, mais un récit peut aussi parfois emprunter à l'adresse, l'aparté au soliloque, le monologue au récit, et ainsi de suite. À l'intérieur du même monodrame peuvent donc se côtoyer des formes employées pour rendre l'intention voulue, que cette intention soit liée principalement aux émotions, au contexte, au message... En d'autres termes, c'est la fonction qui prime sur les formes discursives, combinées de différentes façons. On peut donc jouer avec ces formes pour créer une pièce dans laquelle elles deviennent des *stratégies* discursives.

La section suivante présente le processus qui a mené à la création du monodrame intitulé *Ada*. Rappelons d'abord brièvement les contraintes imposées pour la rédaction de la pièce : une seule interprète, plusieurs voix, diverses formes discursives. La structure devait aussi permettre de faire passer le propos, à savoir la représentation d'un personnage qui prend conscience de son passé à un moment précis de sa vie pour tenter de recréer sa personnalité en expulsant les influences qui, selon lui, ont eu un effet néfaste sur ce qu'il est devenu.

L'univers de la fable

La création de la fable

La première leçon rendue évidente par l'analyse des formes discursives, en particulier du récit, est que pour raconter l'histoire d'un personnage, il faut d'abord la créer. Je devais donc établir la fable de ma protagoniste avant même de commencer à lui prêter des voix. Le terme « fable » est entendu ici dans le premier sens que lui accorde P. Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre*, c'est-à-dire : « matériau antérieur à la composition de la pièce; » (*DT*, p. 131). Il s'agit en fait de ce qu'Henri Gouhier appelle « action », définie comme « un schéma dynamique qui esquisse un jeu de silhouettes déjà individualisées par leurs mouvements et leurs positions réciproques¹¹¹. » Puisque l'action allait nourrir l'intrigue à venir, il me fallait créer une fable aussi riche que possible; comme le dit encore H. Gouhier : « Pour l'œuvre théâtrale la perfection consiste dans la création de personnages jouissant d'une existence complexe et mystérieuse comme celle d'une personne, dépassant chaque interprétation et provoquant toujours de nouvelles interprétations¹¹². » Ainsi, rédiger la fable de ma protagoniste, son action, me permettrait de la rattacher à un passé concret, le passé qu'elle s'acharnerait ensuite, tout au long de la pièce, à revivre et réinterpréter.

Il me fallait donc inventer une histoire assez réaliste pour ancrer mon personnage dans un monde précis, mais aussi assez excessive pour justifier sa prise de parole, son décrochage de la réalité et l'explosion de sa parole sur la scène. En outre, la création de la fable me permettrait de tracer le portrait non seulement de la protagoniste, mais aussi de tous les autres personnages. L'objectif était donc de créer à la fois une fondation solide sur

¹¹¹ Henri Gouhier, *L'Œuvre théâtrale*, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque d'Esthétique », 1958, p. 75.

¹¹² *Ibid.*, p. 57.

laquelle construire la pièce et un plan qui permettrait à cette construction de passer par la déconstruction même ainsi que par le brouillage des repères réalistes établis dans la fable.

Le résultat de l'exercice de la rédaction de la fable est un document de vingt-trois pages, un tableau chronologique qui rend compte du passé de la protagoniste (de la naissance de ses parents jusqu'au moment de la pièce), ainsi qu'une liste des personnages. Tout y est décrit : le passé de ses parents, leur première rencontre, sa naissance, son enfance, ses études, son premier amour... Certains épisodes sont très détaillés tandis que d'autres ne font l'objet que d'une mention, selon leur importance dans la vie de la protagoniste.

La fable en quelques phrases

Je présenterai ici un bref résumé de la fable pour les biens de l'analyse à venir¹¹³ : le docteur Frédéric Simon, professeur à l'Université d'Ottawa et spécialiste en développement de la personnalité, mène une étude sur des patientes qui ont tendance à souffrir de dépression. Parmi ses sujets se trouve Virginie Loupine, une femme silencieuse et timide qui l'intrigue au plus haut point et qu'il finit par épouser. Neuf mois plus tard, Virginie met au monde une fille nommée Ada. Le docteur Simon se fascine immédiatement pour son enfant, qu'il voit comme le cobaye idéal. Dès son plus jeune âge, Ada subit donc les expériences de son père, menées dans le but de déterminer leurs effets sur le développement de sa personnalité. Le docteur Simon contrôle absolument tous les aspects de la vie d'Ada. Plus le temps passe et plus Virginie se referme sur elle-même. Pourtant, elle tente un jour de fuir avec Ada, âgée de neuf ans, mais sans succès. Le docteur Simon décide de faire interner sa femme, puis part pour l'Europe avec sa fille. Lors de leur retour trois ans plus tard, Ada trouve une mère détruite par la solitude et se sent immédiatement coupable de l'avoir abandonnée pour satisfaire sa propre curiosité. Elle continue à subir les interrogatoires de son

¹¹³ Pour la fable complète, le tableau chronologique et la liste des personnages, voir l'Annexe, p. 111.

père et à tenter inutilement de comprendre ses attentes, jusqu'au jour où le docteur Simon dépasse les bornes en annonçant à Ada que sa mère est morte; puis, trois semaines plus tard, il lui dit que l'hôpital a commis une erreur : Virginia serait toujours en vie. Pourtant, lorsque Ada se rend finalement à l'hôpital, elle découvre que Virginia est bel et bien décédée; son père lui faisait simplement passer une autre épreuve pour vérifier ses hypothèses. Ada, treize ans, décide de s'enfuir. Elle travaille pendant trois ans dans une auberge de jeunesse à Montréal, puis fait la connaissance de Sergei, à qui elle raconte tout. Elle ne le connaît qu'un jour, mais tombe enceinte de lui. Désespérée, Ada revient à Ottawa la veille de son accouchement pour implorer l'aide de son père, mais elle apprend que ce dernier a vendu l'histoire de sa fille pour le bien de sa carrière et est parti vivre aux États-Unis. Le choc de cette nouvelle et le désespoir font craquer Ada, qui se retrouve à l'hôpital dans un état catatonique juste comme elle doit accoucher.

De la fable-matériau à la fable-structure

Le passage à l'intrigue

Une fois la fable dans sa première acception établie, il fallait trouver le moyen de passer à la deuxième acception selon P. Pavis, à savoir : « structure narrative de l'histoire. » (*DT*, p. 131) Car tout le travail de rédaction et d'intégration des stratégies discursives reposerait sur le passage de la fable-matériau à la fable-structure ou, pour emprunter les termes d'H. Gouhier, de l'« action » à l'« intrigue ». En effet, comme ce dernier précise, « il y a loin de ce jeu [celui de l'action] à celui qui est *représenté* sur la scène¹¹⁴. », ce dernier relevant de l'intrigue : « L'intrigue n'aurait-elle pas pour fonction d'assurer le passage du drame schématique au drame réel, c'est-à-dire *réalisé* et, par suite, *réalisable* dans la

¹¹⁴ Henri Gouhier, *op. cit.*, p. 75. C'est l'auteur qui souligne.

représentation¹¹⁵? » Il est de première importance de passer de l'action à l'intrigue puisque ce sont « les péripéties de l'intrigue [qui] permettent à l'action de se *réaliser* et de se dilater dans une durée théâtralement organisée¹¹⁶. »; autrement dit, c'est l'organisation de l'action en intrigue qui permet le passage du narratif au dramatique.

Le fait d'avoir rédigé une fable ordonnée et chronologique ne me condamnait pas à respecter cette structure dans la pièce à venir; cela me procurait simplement la matière de base à reconstruire sur scène, un substrat riche dans lequel puiser pour créer une intrigue qui ferait découvrir l'action de façon originale et complexe. Ainsi, la composition minutieuse de la fable devait me permettre de peindre la toile abstraite d'une protagoniste déjà construite – contrairement à celles d'*À tu et à moi* – portée sur la scène pour se reconstruire devant le public en faisant participer les voix d'autres personnages – contrairement à *Ré-bus* et *Rebut*, monologues dans lesquelles un seul personnage prend la parole. D'un travail de dilatation, je passais donc à un travail de sélection des moments et des événements à faire revivre à ma protagoniste sur scène, ainsi que des personnages à inclure dans ces remémorations. Une fois les éléments à représenter choisis, restait à établir la meilleure stratégie discursive à employer pour les rendre tout en créant un monodrame multidimensionnel.

Les fonctions du récit

La forme visée n'était ni le conte, ni la confession, ni le témoignage. Je voulais éviter de créer une pièce unidimensionnelle. La structure devait donc être établie à partir des émotions plutôt que de la chronologie; en d'autres termes, je tenais à faire passer la fonction émotive avant la fonction référentielle. Ada ne raconte pas sa vie : elle la revit, mais de façon éclatée. Les émotions liées aux souvenirs passent avant les souvenirs mêmes. Par exemple,

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 77. C'est l'auteur qui souligne.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 83. C'est l'auteur qui souligne.

une partie importante de la fable est qu'Ada s'est faite instruire à la maison par une éducatrice méchante, mademoiselle Tremblay, ce que le spectateur apprendra dans son dialogue avec Clara, une jeune fille qui la tourmente à l'école (p. 76-78). Une autre mention vient un peu plus tard, dans un monologue qui peint Virginie, la mère d'Ada (p. 94-95). Or, c'est surtout grâce à la remémoration d'une leçon donnée par mademoiselle Tremblay qu'on comprend le rôle qu'a joué cette femme dans la vie d'Ada (LA LEÇON, p. 96-98). Ainsi, plutôt que de communiquer ces éléments fictifs par le biais d'un monologue technique ou d'un récit dans lequel primerait la fonction référentielle, l'information est glissée dans des scènes portant sur un sujet relié ou dans la représentation des sentiments provoqués par les personnages qui participent à cette partie de la fable.

Toutefois, puisque le récit est une forme discursive privilégiée pour faire passer des informations importantes au théâtre, il ne convenait pas de l'exclure complètement de la pièce. Aussi n'ai-je pas hésité à y avoir recours à plusieurs reprises, par exemple, pour rapporter deux des événements les plus importants de la fable, à savoir : l'annonce de la mort de Virginie (L'ANNONCE, p. 90-93) et la visite à l'hôpital à la suite de l'annonce (LA GOUTTE, p. 101-103), étant donné leurs conséquences sur la vie d'Ada. En effet, sans eux, Ada ne se serait jamais enfuie; elle ne se serait donc pas rendue à l'auberge de Montréal, elle n'aurait pas rencontré Sergei et elle ne tenterait pas de se remettre au monde au moment de la pièce, juste avant d'accoucher de sa propre enfant. Dans ces deux scènes, donc, la remémoration du souvenir passe en partie par un récit au présent : Ada raconte l'événement au fur et à mesure qu'elle le revit, tout en y incorporant de faux dialogues et des réflexions. Ces récits remplissent plusieurs fonctions : d'abord, émotive puisqu'ils permettent d'entrer directement dans la conscience d'Ada et de découvrir ses sentiments, ses réactions; ensuite, référentielle puisque le spectateur apprend exactement comment se sont déroulés ces

événements importants qui ont mené Ada jusqu'à cet hôpital et qui expliquent en quelque sorte sa prise de parole.

L'apport des personnages multiples

Car l'intrigue devait aussi montrer à quel point tout son passé déchire et hante Ada. C'est ici que la deuxième contrainte – plusieurs personnages – devenait utile puisqu'elle me permettait de faire intervenir les voix de ce passé tout en créant une ouverture vers le public, c'est-à-dire en remplissant les fonctions de l'aparté et de l'adresse, afin d'éviter de présenter un personnage dont le repli sur lui-même va jusqu'à exclure la présence même des spectateurs. Pour emprunter les mots de G. Turp, il me fallait « rus[er] avec le soliloque en le détournant, renversant la solitude ou la dédoublant, pour reconstituer un espace triangulaire, véritablement tragique. » dans lequel évoluent « protagoniste, [...] antagoniste et [...] spectateur cathartique¹¹⁷. » L'ajout d'une dimension polyphonique au monologue devait m'aider à y parvenir. Élisabeth Plourde déclare :

le narrateur apparaît comme polyphonique, puisqu'il porte en lui une multitude de voix pour raconter, voix qui prennent corps et se déploient principalement dans l'espace. Le narrateur porte en lui toutes les voix du récit, tant et si bien qu'il peut se permettre de "prêter" sa voix afin de "donner vie" à un autre protagoniste.¹¹⁸

C'est ce qui arrive avec Ada lorsqu'elle dialogue avec les voix – antagonistes ou alliées – de son passé, chacune devenant une des nombreuses influences, souvent contradictoires, à l'avoir modelée. En outre, l'intégration de dialogues permet de dévoiler certaines parties de la fable. Par exemple, l'apparition du vendeur de drogues dans la première scène donne un aperçu du temps qu'Ada a passé dans les rues (LE RÉVEIL, p. 72-75); la rencontre d'un collègue de Frédéric Simon nous apprend que ce dernier garde secrètes les expériences qu'il

¹¹⁷ Gilbert Turp, *loc. cit.*, p. 110.

¹¹⁸ Élisabeth Plourde, « Récit polyphonique, récit protéiforme : la figure du narrateur dans *L'Odyssee* de Dominic Champagne » dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *op. cit.*, p. 136.

mène sur sa fille (LE COLLÈGUE, p. 99-100). Au fond, les voix sont toutes celles d'Ada puisque chacune passe par le biais de sa subjectivité. Or, elles permettent aussi de dépasser les limites de la scène en ajoutant un passé et un entourage à la protagoniste, ainsi que de créer une ouverture dans son univers pour que le public y trouve aussi sa place. Si le personnage est présenté comme acceptant la présence d'autrui, il devient plus facile pour le spectateur de croire en l'importance de sa propre présence et, ainsi, d'accepter la fiction.

L'ajout de deux niveaux

J'ai aussi profité de l'importance de deux autres parties de la fable pour tenter de faire intervenir une nouvelle sorte d'adresse à la fois interne et externe inspirée en quelque sorte de l'aparté. Ces deux parties sont le séjour d'Ada à l'hôpital pour accoucher et la soirée passée avec Sergei. Pour les rendre, j'ai ajouté deux niveaux à celui, central, dans lequel Ada se remémore sa vie. Je voulais qu'il soit clair qu'Ada recrée *dans le présent* des événements vécus *dans le passé*. Le premier niveau peint donc l'urgence de la situation « réelle » dans laquelle Ada se trouve : le fait qu'elle soit à l'hôpital pour accoucher, mais que ses contractions aient cessé et que le bébé ne donne plus signe de vie. Ada croit s'adresser aux gens qui l'entourent (infirmiers et médecins), mais en fait, ces derniers ne l'entendent pas étant donné son état catatonique. Ce niveau permet de cadrer le temps « réel » de la fiction, tout en faisant progresser l'intrigue vers la scène finale, la double mise au monde d'Ada et de son enfant.

Le deuxième niveau, pour sa part, sert à donner toute son importance à la conversation d'Ada et Sergei, moment qui a mené à la conception de l'enfant à naître. Cet événement est primordial puisque sans ce premier moment d'ouverture totale, Ada n'aurait peut-être jamais tenté de revoir son père et, surtout, elle ne se trouverait pas à l'hôpital, en train de se préparer à accoucher tout en cherchant à se recréer. La rencontre de Sergei est un

moment-charnière dans la fable d'Ada. J'ai donc cru bon de l'employer pour rendre le deuxième niveau, qui devait permettre d'établir des repères pour le spectateur en cadrant la fable et en explicitant un moment précis du passé.

Du même coup, en sortant de la fiction qu'elle crée dans sa tête pour parler aux infirmiers et aux médecins ainsi que pour s'adresser à Sergei, Ada tend une main vers son entourage et, indirectement, vers le public. Ces répliques sont peut-être des adresses internes puisqu'elles interviennent au niveau des personnages et non des spectateurs, mais elles montrent aussi que la protagoniste est consciente de ne pas exister en vase clos. De plus, elles affichent sa volonté de partager avec ceux qui l'entourent, même si, au fond, elle demeure physiquement seule sur la scène. Dans une éventuelle mise en scène, il serait très important que ces répliques soient rapportées différemment de celles du niveau central afin que le spectateur perçoive la différence et sente l'ouverture ainsi créée.

Seule malgré tout

En transposant les voix de différents personnages de l'action à l'intrigue, j'ai craint un instant de ne plus pouvoir associer mon texte à la forme du monologue. Néanmoins, la pièce envisagée cadre bien avec la notion du « soliloque polyphonique » puisqu'elle donne « une image du sujet comme un carrefour de voix, un composite de tous les sujets qui ont traversé son existence¹¹⁹. » En effet, il ne faut pas oublier que toutes ces voix que l'on entend ne sont pas *vraiment* celles d'autres personnages : elles appartiennent absolument toutes à Ada. Il était essentiel pour moi que cela soit évident tout au long de la pièce, que l'on sente que « le personnage subit plus ou moins le flot de sa mémoire¹²⁰ » et non que l'on croie véritablement à la présence de tous ces personnages. La pièce procède avant tout par

¹¹⁹ Marie-Christine Lesage et Adeline Gendron, *op. cit.*, p. 195.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 194.

anamnèse, c'est-à-dire qu'elle « transform[e] le présent, mais en regardant en arrière pour reconstruire la trame d'une histoire *déjà vécue*¹²¹. » Dans l'établissement de l'intrigue, j'ai donc choisi de ne pas identifier les interlocuteurs des parties dialoguées pour faire ressortir le fait que c'est Ada qui dit tout. De plus, pour rendre l'instabilité émotionnelle d'Ada et, en même temps, pour que ces passages rappellent toujours le monologue, j'ai choisi de mêler les voix à l'intérieur même des répliques. Cette technique est employée, par exemple, dans la scène au cours de laquelle le spectateur rencontre Jake, l'ami d'enfance d'Ada :

Mon premier ami. Je sais déjà que ça ne durera pas. Je veux quand même que ça arrive.

Pourquoi?

Parce qu'il faut en profiter! (p. 104)

Ici, le « Pourquoi? » joue sur trois niveaux : il pourrait s'agir d'une question qu'Ada se pose à elle-même, ou que Jake lui a posée il y a treize ans, ou qu'il lui pose dans le présent de la remémoration. Ainsi, le flou qui règne autour de l'origine des voix rappelle que tout se passe dans la conscience d'Ada, malgré les interventions des autres.

Pour rendre les renseignements relatifs aux expérimentations du père et à la première visite d'Ada à l'hôpital après son retour d'Europe, j'ai choisi d'inclure des monologues malgré la présence manifeste d'autres personnages. Pour ce faire, j'ai imbriqué plusieurs moments à l'intérieur d'une même scène (ADA ET SA MÈRE, p. 81-84). Les deux personnages qui y participent sont Virginie et Ada. Dans le texte rapporté, chacune s'adresse à l'autre; pourtant, ces monologues renvoient à des événements de la fable qui, en réalité, se sont déroulés dans le silence. En effet, les deux femmes se seraient tuées puisque parler aurait voulu dire qu'elles s'opposaient aux tactiques de Frédéric Simon, chose que ni l'une ni

¹²¹ Lucie Robert, « Le grand récit féminin ou de quelques usages de la narrativité dans les textes dramatiques de femmes » dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *op. cit.*, p. 79. C'est l'auteure qui souligne.

l'autre n'aurait osé faire. J'ai donc cru qu'il serait intéressant de rendre leur monologue intérieur pour montrer qu'il se passait, malgré les apparences, beaucoup de choses dans leur conscience. Je voulais aussi tenter de donner l'impression qu'elles se répondent parfois afin d'établir des liens entre elles, même si l'incidence des paroles de l'une sur celles de l'autre n'est en fait pas liée à la réalité du moment de l'énonciation.

La peinture de la solitude

Mentionnons aussi que ce faisant, j'ai cru possible de rendre une des fonctions premières du soliloque : la peinture de la solitude. Car Ada est bel et bien seule sur la scène. En outre, tous les souvenirs recréés montrent que malgré les gens qui participent à la fable, elle s'est presque toujours sentie seule. Un soliloque aurait sans doute bien rendu tout cela. Or, il ne faut pas oublier qu'au moment de la pièce et malgré les apparences, Ada choisit de rester seule avec elle-même et le bébé à naître. D'ailleurs, l'existence de ce dernier lui garantit aussi au moins un allocutaire, si elle sent le besoin de s'adresser à quelqu'un. Sa situation a beau être des plus instables et sembler des plus désespérées, une chose est claire dès le début : c'est qu'Ada n'est pas là pour se plaindre, elle est là pour se recréer.

L'aspect délibératif

En lui attribuant cette quête, je procurais à ma protagoniste la possibilité de prononcer des monologues de réflexion et de décision. Cela me permettait donc d'inclure dans l'intrigue des décisions liées à la classification des souvenirs revécus. C'est le cas, par exemple, avec les influences négatives que sont Clara Saint-Pierre et mademoiselle Tremblay, et les influences positives de Virginie Simon et Jake Potvin : « Je te garde, toi. Tu es un bon souvenir. » (p. 104), dit Ada à Jake avant la scène finale de la pièce. La participation de divers personnages permet donc de représenter de façon distincte et originale les instances présentes dans les monologues de réflexion ou de décision. Ainsi, bien qu'Ada

se sente hantée par son passé et visitée par des êtres dans le présent, rien ne l'empêche d'agir comme si elle était seule en scène.

Les fruits de l'expérimentation

En somme, le fait d'établir d'abord une fable-matériau ou une action riche et détaillée de laquelle puiser pour ensuite créer la fable-structure ou l'intrigue d'*Ada* m'a permis de mettre en œuvre toutes les formes discursives précédemment étudiées. En inventant diverses situations ayant marqué la vie d'Ada, j'ouvrais la porte sur différentes façons de rendre les fonctions du récit et de rapporter ces événements. En incorporant plusieurs personnages à l'action, je me donnais la possibilité de trouver des façons originales et variées de lutter contre le repli du personnage du monodrame sur lui-même et l'exclusion du public. De plus, en ajoutant à la polyphonie un objectif précis pour ma protagoniste centré sur la reconstruction de soi, je me permettais de jouer avec de nouvelles manières de monologuer. Ces expérimentations devaient mener à la création d'une pièce multidimensionnelle et originale qui implique le spectateur dans la construction du sens.

CONCLUSION

L'examen de certaines formes discursives qui sont utilisées dans le monodrame –le monologue et le soliloque, l'aparté et l'adresse, ainsi que le récit – a permis d'en cerner les fonctions et de créer une nouvelle œuvre originale qui les réunisse. Les exemples de monodrames contemporains tels que *Moman* et *Ne blâmez jamais les Bédouins* montrent que cette forme théâtrale, qui présente une histoire à travers les yeux d'un personnage central, ne limite nullement le dramaturge dans ses choix narratifs. La comparaison des définitions du monologue et du soliloque ainsi que l'étude de leur emploi à travers le temps ont mis au jour leur parenté à la fois sur le plan de la situation du personnage, la solitude, et sur la nécessaire présence d'un interlocuteur. Si le sort réservé à l'aparté à différentes époques du théâtre et l'emploi de l'adresse au public dans le théâtre contemporain permettent de comprendre la nécessité d'en limiter l'usage, il n'en demeure pas moins que l'importance de la dimension qu'ils supposent, la présence active du public, est soulignée par nombre de textes théoriques ou critiques concernant le monologue contemporain. Finalement, l'examen du récit a permis de constater que les renseignements transmis par cette forme de discours ne sont pas strictement référentiels, mais aussi très souvent liés aux émotions du locuteur.

Ada repose sur la mise en application de ces constats. Au-delà de la forme, elle se devait de mettre en scène un personnage riche, une structure significative issue d'une fable détaillée qui mélange les voix à l'intérieur des scènes et qui inclut différents niveaux au texte. La pièce fonctionne par anamnèse, qui n'est pas un procédé nouveau¹²², mais par la façon d'évoquer les souvenirs, d'enchaîner les scènes, de créer une ouverture vers le public et de mêler les temporalités, elle tente d'innover pour en renouveler l'utilisation et ne pas la

¹²² Lucie Robert déclare même qu'il constitue la « structure fondamentale » du théâtre des femmes. *Ibid.*, p. 80.

réduire « à *observer* le présent sans le transformer¹²³. » Il fallait éviter que dans ce monodrame, « [l]e conflit s'intériorise en une souffrance figée¹²⁴. » Dans *Ada*, l'anamnèse et le monologue devaient servir à transformer le personnage pour lui permettre de continuer à vivre dans sa fiction, tout en insufflant de l'originalité à ce procédé et cette forme. Car le monologue, quoique très exploité :

permet aux dramaturges de procéder à une incursion à même la part d'ombre que recèle chaque individu, de faire jaillir un discours de l'intime tout en proposant des œuvres ouvertes qui ne disent pas tout, mais qui ménagent des parcelles d'inconnu et embrouillent les certitudes.¹²⁵

Un lecteur ou un spectateur qui découvre *Ada* ne saura pas nécessairement tout le processus qui a mené à sa création, et cela fait partie de l'objectif. Car une pièce qui fournit toutes les réponses sur la fable ou le personnage est, pour le spectateur contemporain surtout, habitué aux ellipses de la narration cinématographique entre autres, d'intérêt limité comparativement à une œuvre qui ouvre sur des interprétations multiples. En outre, un texte fondé sur des recherches théoriques risque de perdre une partie de la spontanéité et de la liberté nécessaires à la création d'une œuvre d'art de qualité. Avec cette thèse, on a tenté d'allier théorie et création dans un mariage où les parties s'enrichissent l'une et l'autre, tout en conservant chacune leur part d'autonomie.

¹²³ *Ibid.*, p. 81. C'est l'auteure qui souligne.

¹²⁴ Gilbert Turp, *loc. cit.*, p. 111.

¹²⁵ Élisabeth Plourde, « Explorer les territoires de l'intime. Le monologue dans la nouvelle dramaturgie québécoise » dans Irène Roy (dir.), *op. cit.*, p. 355-356.

ADA

Une scène neutre et dépouillée. Ada, très enceinte, repose sur un lit d'hôpital. Elle est branchée à de nombreux moniteurs et machines. Elle est seule. De temps en temps, une infirmière ou un médecin passe pour vérifier son état ainsi que les données sur les appareils médicaux qui l'entourent. Pourtant, ces personnages n'apparaissent pas aux spectateurs : ils sont présents uniquement pour Ada.

LE RÉVEIL

Ça fait drôle à dire, mais j'ai toujours eu l'impression que ma vie ne servait qu'à remplir une grille d'observation. Avant d'aboutir ici, tout ce que je faisais, c'était répondre à des questions. Tous les jours. (temps) Ça, et essayer d'anticiper ce que devaient être mes réponses. Parce que bonnes ou mauvaises, ça dépendait de bien des facteurs. (temps) J'ai essayé pendant si longtemps de comprendre... Jusqu'au jour où j'ai saisi que ça ne servait à rien. Il ne s'en rendait peut-être pas compte mais... il ne cherchait pas à me connaître, il cherchait à me créer.

(Long silence. Ada regarde tout autour d'elle.)

La patiente à nouveau; la cobaye; l'observée. Même cette retraite dans un décor familier, entourée d'étrangers que je connais, n'obstrue pas la vue du monde... Une présence près de mon lit...

Merci, ça va mieux, maintenant. Je n'ai vraiment pas besoin de tous ces appareils. Je suis certaine que tout va bien se passer. (pause) Vous pouvez me laisser. (temps) Vraiment!

(Silence.)

T'es qui toé? (pause) Je t'ai jamais vue par icitte. (pause) Tu dois venir d'arriver.

Vrai.

Tu viens d'où? Ça doit pas être de mes affaires.

Vrai.

T'as l'air de t'emmerder.

Faux. De me reposer. Et de réfléchir.

À quoi?

...

Tu te prends pour qui, au juste?

(*Silence.*)

Ma vie a commencé dans l'hôpital où a fini la sienne. Je suis née le 12 novembre. Le lendemain du jour du Souvenir – impossible à oublier. Ma mère a accouché en silence. Ce n'était pas son genre de déranger les gens.

« C'est une fille, madame. »

Elle ne l'entend pas.

« Une fille. »

Elle lève les yeux, regarde l'infirmière, puis le petit poupon qu'elle tient dans ses bras. S'apprête à lever les siens. Interception.

(*Silence.*)

Je ne sais pas. Les cordes dansent dans la main d'un autre : je suis un pantin. Les couleurs naissent dans les yeux d'un autre : je suis une peinture. Les notes vibrent dans l'oreille d'un autre : je suis une chanson.

Pas mal philosophique! Je sais ce qui aide à philosopher, moi. Une coup' de ces p'tites pilules magiques. Des vraies capsules de songes, ma fille. P'tite comme t'es, ça va sûrement t'en prendre rien qu'une. Je te fais un prix spécial, si tu veux. Tu dois être cassée. Si t'as abouti ici. T'as quel âge?

« Félicitations, monsieur. Une jolie petite fille. »

Elle le regarde tenir son enfant. Elle ne dit rien. Elle se prépare à en avoir l'habitude. (*temps*) En fait, elle l'a déjà. L'enfant ne pleure pas. Elle ne se rend pas encore compte de ce qui est en train de lui arriver.

T'as l'air juste assez vieille et juste assez jeune... Tu peux venir avec moi, si tu veux. Accès illimité à toutes les capsules de songes que tu veux.

Ma mère est épuisée. J'ai sapé le peu d'énergie qu'elle avait. Elle ne m'en veut pas. Moi aussi, pourtant, je suis épuisée. Déjà. Son énergie n'était pas suffisante. Pourtant, elle m'a donné tout ce qu'elle avait. Je ne lui en veux pas non plus, (*temps*) je ne lui en voudrai jamais. (*temps*) Si j'avais pu, je la lui aurais redonnée, mais j'en avais besoin. Pour moi aussi, ce sera dur d'en avoir assez. Sauf qu'il ne m'aura pas, moi. Non, il m'a déjà assez eue. Plus jamais, c'est fini maintenant, plus jamais il ne m'aura...

Et accès illimité à moi, si le cœur t'en dit...

Que fait-il ici, lui? Il me demande de le suivre. Je ne peux pas bouger. Je refuse. Je n'en veux pas, de ces pilules, ni des leurs. Je n'en ai pas besoin, je rêve déjà. Passer d'un joug à un autre. Non merci! Ce n'est pas pour ça que je suis partie. Pour me perdre dans les dédales créés par les substances toxiques, pour être comme une de ces âmes perdues qui hantaient les couloirs de son aile... Les odeurs me font penser à elle. Les couleurs, les sons, ces gens qui rôdent autour de moi... Ma tête est pleine de souvenirs que j'ai peine à replacer.

(Ada réfléchit, le regard triste. Au bout d'un moment, elle lève les yeux, déterminée.)

Non.

Comment survivre, d'abord?

N'importe. Je me suis bien rendue jusqu'ici.

Comment?

Comme j'ai pu. *(temps)* Mais pourquoi encore toutes ces questions? Pourquoi répondre, comme je répondais à celui qui avait tendu les bras... Il est trop tôt, je n'ai pas encore compris...

(Ada pose sa main sur son ventre.)

Elle bouge en moi.

L'avez-vous sentie? Je vous ai entendus, vous disiez qu'elle ne bougeait plus, mais ce n'est pas vrai, je viens de la sentir. Je sais que vous cherchez seulement à m'aider, mais vous vous inquiétez pour rien. *(temps)*
Vous m'entendez? *(silence)*

Je dois me concentrer, rester ici, me préparer à libérer cette étrangère dans ma peau. *(À son ventre :)* Pour que toi aussi, tu deviennes ce que tu as à devenir. Après moi. Mais pas moi.

Laisse donc faire...

...qu'il dit en s'éloignant. *(pause)* Je me sens faible. Comme une autre. Elle. Ou lui, qui m'a créée, modelée, ciselée; qui m'a manipulée pour voir ce que ça donnerait.

(Elle regarde autour d'elle, pose son regard sur les machines qui l'entourent, sur les moniteurs, sur son ventre. Elle essaie de bouger, mais ses mouvements sont inhibés par l'intraveineuse et les autres liens qui l'attachent au décor. Elle s'adresse au personnel qui s'affaire autour d'elle.)

Je ne peux pas bouger. (pause) Je vous ai dit que je n'avais pas besoin de tout ça. (pause. Elle commence à paniquer :) Quelqu'un veut-il arracher ces fils qui m'attachent à lui?

Qui lui fournissent toutes les réponses sur ce qui se passe en moi. Je dois arrêter d'avaler tout ce qu'il me donne pour me former à son image – et toi du même coup.

Ils veulent tous savoir... Comprendre ce qui m'a amenée ici. Ils s'inquiètent pour toi. Ils contrôlent déjà tes activités, tentent de t'influencer. (temps) Mais je ne les laisserai pas faire. Ne t'inquiète pas. Ils n'entendront ni l'histoire d'une fille dont le timbre de la voix n'atteint plus leurs oreilles, ni les réponses aux questions qui les hantent. Ces réponses m'appartiennent, je ne suis pas obligée de les fournir... Je le sais, maintenant; je l'ai finalement appris. Après toutes ces années, ces centaines d'entrevues, d'interrogatoires, de questionnaires. Une seule fois, j'ai osé ne pas répondre. (pause) Celle qui a compté. (temps) C'est à toi que je vais la raconter, cette histoire, à moi seule. Pour en faire ce que je veux en faire. Finis, les réponses, le livre ouvert. (pause) Il n'a jamais existé et n'existera jamais pour la nouvelle vie en moi, qui sera libre de grandir comme elle voudra. Ils pensent peut-être que j'ai abandonné, mais ils ont tort. (temps) C'est à moi de me recréer, maintenant. (temps. Puis, en passant sa main sur son ventre :) Oui, tout va bien aller.

CLARA ST-PIERRE

Les autres enfants à l'école, ils n'aidaient pas tellement. Mais ce n'était pas leur faute. Ils ne pouvaient pas savoir ce que ça voulait dire de grandir comme ça. Et même s'ils me l'avaient demandé, je n'aurais pas su l'expliquer... (temps) C'est la première fois que je parle de tout ça. (silence) Ça a pris trois ans, tu te rends compte, pour que j'y arrive. Je ne sais pas ce que c'est... tu m'as donné le goût de tout raconter. (En riant :) J'espère que je ne t'ennuie pas trop. (temps, suivi d'un rire timide)

(Silence.)

Ta mère est folle. Elle dit jamais rien. Elle veut jamais manger. Elle a l'air d'un fantôme tellement elle est rendue maigre et blanche. Ma mère me l'a dit, elle me raconte tout. Elle fait semblant d'avoir de la compassion pour elles, mais je sais que dans le fond, elle les méprise toutes. Ça serait impossible de faire autrement. À moins d'être comme toi... D'être la fille d'une d'entre elles...

Elle a l'air de prendre si bien soin d'elle...

Parce que c'est sa job! La première chose qu'elle fait en rentrant, c'est prendre sa douche pour se débarrasser des microbes qu'elle risque de traîner! T'as habité avec elle longtemps avant qu'elle se fasse enfermer comme elle méritait, han?

Elle ne méritait pas d'être placée là. C'est seulement à cause de lui qu'elle est devenue... comme ça. Il me semble que tu devrais le savoir. Elle n'a jamais été forte, mais ça n'avait pas à se passer ainsi! Elle aurait pu finir ailleurs. Peut-être... S'il l'avait aidée. « Je te promets de t'aimer. » Puis, fini! « Je vais t'aimer aussi puisque tu m'aides tellement. » Le poisson pris à l'hameçon. Puis relancé.

Fais pas semblant d'être mieux que lui. T'es partie, toi aussi. Pour le suivre, pour satisfaire ta curiosité. Tu aurais peut-être pu la sauver, mais non, tu l'as abandonnée comme lui. Ta mère folle.

C'est ce que je me suis dit pendant longtemps. Mais ce n'est pas vrai.

Les faits ne peuvent pas être changés.

Mais ils peuvent être interprétés autrement. Je peux changer le blâme de place.

Notre bibliothèque est pleine de ses livres. Supposé être un grand expert connu dans le monde entier et pourtant, même pas capable de la guérir!

Car c'est contre le code de déontologie de traiter les membres de sa famille. Il est reconnu partout dans le monde. Il enseigne, il parle, il écrit...

Mais il l'a fait enfermer. Il a pas pu la guérir. Il a entretenu sa maladie plutôt que la traiter. Sa jolie dépressive...

...comme il aime tellement l'appeler.

Sa jolie dépressive!

Arrête!

Pour la rabaisser continuellement! Pour lui rappeler qu'elle est malheureuse. Qu'elle a besoin de lui. Il l'a fait enfermer. Pour se dévouer à ses recherches, à sa carrière, à son obsession. *(Elle se met à chantonner. D'autres voix se joignent à elle, des voix méprisantes, des voix d'enfants :)* Ta mère est dépressive, ta mère est dépressive!

Ma mère se reposait! Pas dans un asile, dans un hôpital, tout simplement!

(Les voix continuent jusqu'à la fin de la scène.) Ta mère est dépressive, ton père est incompetent!

Pourquoi me rabaisser continuellement?

Un père incompetent et une mère folle. Ça s'annonce bien!

Ma mère n'est pas folle! Et ça va s'annoncer comme je vais le vouloir. Il ne peut plus rien à ça. Ma vie est entre mes mains, maintenant. Tu dis que je ne peux pas changer les faits, mais tu as tort! Je peux les interpréter comme je veux! Clara Saint-Pierre, tu n'as jamais été une menace pour moi parce que ta mère n'a jamais eu à prendre soin de la mienne parce que la mienne n'a jamais été internée à l'endroit où travaille la tienne. Mon année avec toi n'a pas été un enfer parce qu'il n'y avait personne pour lever les troupes contre moi, pour me faire redouter chaque nouveau jour, chaque nouvelle punition, chaque nouvelle réaction devant les notes que je n'ai jamais eues à ramener à la maison le soir après des batailles particulièrement sanglantes entre moi, défenseure de mes parents, et eux, ses moutons à elle. J'ai aimé revenir à l'école et me débarrasser de la tutelle de mon éducatrice.

Impossible d'ignorer que c'est pas comme ça que ça s'est passé!

Mais possible de cesser de te détester. Parce que ça ne vaut simplement pas la peine. Je n'ai pas besoin de toute cette haine en moi. Je n'ai pas besoin de toi. Elle répond sûrement :

Moi non plus, j'ai pas besoin de toi, ok?! Laisse-moi tranquille! Avant que tu me donnes tes microbes de folie...

Puis, elle disparaît. Fini! *(Les voix se taisent. Soulagement.)*

Vous voyez, je suis encore capable! Je vous remercie de toute cette attention que vous me portez, mais vraiment, ce n'est pas nécessaire. Vous êtes très doués – depuis mon arrivée, je ne ressens plus de douleur. Mais je vais me débrouiller, ça ne me prend que du repos...

JUSTINE

Il ne faut pas que tu croies que je n'avais personne de mon côté. Même lui, dans le fond, il faisait tout ça pour moi... (temps) à sa façon... (pause) Et il y avait Justine... Seulement quand il le permettait, mais... c'était mieux que rien. C'est grâce à lui que je l'ai eue dans ma vie. Ce n'est pas rien, ça. (pause) Tu ne crois pas?

Ce soir, je lui écrirai... Que tu as été une bonne petite fille... Que tu as souri à ta maman quand elle te brossait les dents... Que tu pensais à ton papa quand je te berçais dans mes bras...

Ma pauvre petite, te rappelles-tu même de lui? Il y a si longtemps qu'il est parti, l'équivalent d'une éternité, sûrement, pour un petit poupon comme toi. Toi, tu dois à peine te souvenir de lui—

C'est peut-être mieux comme ça...

—et lui ne te reconnaîtra même pas à son retour. Tu es comme une toute nouvelle enfant. Si différente de celle qu'il a laissée. Il est peut-être loin, mais au moins, tu sais qu'il t'aime. Est-ce qu'il m'aurait embauchée, sinon? Je suis là pour m'occuper de vous, moi, tu n'as pas à t'inquiéter, et lui non plus. Ta mère et toi, vous êtes entre de bonnes mains.

Maman!

Vous pourriez replacer mon oreiller, monsieur, une fois que vous aurez rempli ma fiche? (pause) S'il vous plaît. Je suis un peu Inconfortable. (temps) Monsieur? (pause)

Regarde mes mains. Regarde comme elles sont bonnes et attentionnées et efficaces. Les mains de ta mère aussi sont douces, peut-être même plus aimantes, plus patientes que les miennes, mais aussi trop fragiles et délicates pour s'occuper de toi et d'elles-mêmes... Les pauvres... Il ne pouvait pas les laisser seules avec toi. Et les tiennes sont encore toutes petites. Plus tard, tu les emploieras pour de grands exploits, j'en suis sûre, mais pour l'instant, profite du fait que les miennes sont là pour toi et joue et apprend et tire-toi partout avec les tiennes! Toi qui aimes tellement jouer, maintenant. Pas comme quand je t'ai rencontrée, une petite enfant immobile aux yeux remplis d'incertitude. (pause) Mais tu n'hésites plus quand je place un plat devant toi, un jouet, un livre. Tu me souris, tu souris à ta maman quand elle a l'énergie d'être là. Mais ça, tu l'as toujours fait. Je comprends pourquoi il lui impose le lit pendant si longtemps et tient à ce que je m'assure qu'elle dorme et qu'elle mange. Mais elle aussi va mieux, depuis quelque temps. Elle t'aime trop pour rester enfermée. Et pour se passer de l'énergie que renferment les plats que je prépare pour elle. Elle a besoin de ses forces pour jouer avec toi! Il serait si heureux de vous voir l'air, à toutes les deux. Mes deux petites Simon toutes pleines d'entrain depuis son départ. Il t'aime d'un amour inégalé, pauvre chanceuse. Toute cette attention qu'il a pour toi... Je suis sûre qu'il s'ennuie de sa belle Ada! Mais ne t'inquiète pas, je lui envoie de bonnes notes, comme il m'a demandé de le faire.

Et aujourd'hui, je vais pouvoir lui écrire encore une fois que tu as été une bonne petite fille. Peut-être un peu trop curieuse selon certains, mais si tu as le goût de m'observer pendant que je travaille, pourquoi pas? Reste toujours curieuse, mon enfant. C'est une preuve d'intelligence, de soif de découvertes! C'est bien de chercher à tout savoir, ça peut seulement aider à tout comprendre... (*Ada revient tranquillement à elle.*) Car c'est souvent si dur de comprendre...

Lui a toujours tout compris.

C'est tout ce que ça prenait.

Mais plus maintenant.

ADA ET SA MÈRE

(Ada sent une nouvelle présence dans la chambre.)

Maman? *(un temps. Ada se rend compte de son erreur :)* **Excusez-moi... Vous pouvez vous approcher. Venez la sentir. Elle bougera peut-être encore, si vous posez votre main sur elle.** *(pause)* **C'est d'un contact humain dont elle a besoin, pas de toutes ces machines.** *(temps)* **Approchez-vous...**

(temps) Ne sois pas gênée, maman, c'est moi, parle-moi. Parle-moi, pour une fois.

Ma mère était presque muette, mais j'ai toujours refusé de croire qu'il ne se passait rien en elle. Ses yeux me disaient tout, même quand ce n'est pas moi qu'ils regardaient. *(pause)* **Elle est facilement tombée sous son emprise. Un baiser, c'est tout ce que ça a pris. Toute sa vie, elle avait été conditionnée à se soumettre. Mais ça ne veut pas dire qu'elle ne comptait pas. Elle était capable de souffrir, de m'aimer, de croire en lui.** *(temps)* **Elle ne voyait que le bon en lui. Est-ce une si mauvaise chose, de croire en la personne qu'on aime?** *(temps)* **Ils ont appelé ça de la folie, sans oser voir ce qui en était la source.** *(temps)* **J'ai toujours cru en elle.** *(pause)* **Qu'est-ce que ça fait de moi, ça?**

Pour—pourquoi il veut pas... que je la change? Il me croit pas capable? Mais je ferais tout, n'importe quoi, pour elle. Je veux l'aimer. Ma – jolie petite. Impossible – de résister. Ma mère, pour m'ignorer... elle a fait comment? Lui, le sait sûrement ... mais peux pas lui demander. Tabou. C'est plus mon médecin, c'est mon mari... mon amour.

Dire que ça fait si longtemps que je l'ai vue! Elle va avoir peine à me reconnaître! J'ai l'air d'une petite Européenne, maintenant! Je me demande si elle a bien reçu mes cartes postales, mes lettres, mes colis... Est-ce qu'elle a lu que je gardais ses cartes à elle sous mon oreiller, que ses mots étaient toujours les derniers que je lisais avant de m'endormir? Ses deux cartes identiques, envoyées à un an d'intervalle, un peu après ma fête, un peu avant Noël : « À la petite Ada, la plus belle de toutes les créations, bonne fête et joyeux Noël, sa maman, Virginie. » Écrites comme si elle ne me les envoyait pas directement... C'est vrai qu'il a été le premier à les lire. Mais c'est moi qui les gardais près de ma tête et de mes rêves, qui les portais en moi toujours.

Il m'a dit... que je l'insulterais... si je le faisais. Comme si... je lui faisais pas confiance. C'est pas vrai. Je veux juste... rendre service. Aider. Être utile. Ma petite. Ton confort...

Plus que la porte à franchir. Va-t-elle encore m'aimer? Va-t-elle reconnaître la personne que je suis en train de devenir?

Je comprends pas. Dois pas essayer... d'être aussi... sage... intelligente... que lui. Impossible. Juste – suivre son exemple. Apprendre – en l'observant. Écouter, obéir, en silence, pas de questions. Pas de distractions. Mes paroles comptent pas; si je comprends pas, c'est pas grave. Lui sait. Lui va prendre bien soin d'elle.

Est-ce vraiment toi? Ce petit paquet d'os minuscule, blême, jauni, presque translucide? Il n'a pas l'air surpris. Il s'en fiche, qu'elle soit mal dans sa peau, en train de disparaître. Il ne la regarde même pas; la forme allongée sur le lit. (*temps*) C'est encore moi qu'il regarde; une autre forme allongée sur un lit. De l'air de quelqu'un qui savait qu'elle aurait l'air de cela. Il n'aurait pas pu m'avertir? Qu'est-ce qu'il écrit dans son calepin, ce coup-ci?

Elle ne me regarde même pas. Elle ne me tend pas la main. Pourquoi n'est-elle pas dans sa berceuse? Pourquoi sa couverture n'est-elle pas pliée sur ses genoux? Elle est là à grelotter, assise sur son lit, les yeux perdus... parmi mes cartes postales! Elles sont toutes là, accrochées au mur... Mais comment a-t-elle fait? Ses bras sont si maigres, semblent si faibles, ils n'auraient jamais eu la force de faire ça...

Elle pleure. Doit être changée... Elle s'époumone. Il l'entend... c'est sûr. Il fait rien. Non... C'est pas vrai. Il écrit... observe... note... Trois fois, hier, il l'a changée... sans besoin. Aujourd'hui, besoin... la laisse pleurer... crier. Sûrement... pour lui apprendre... quelque chose. Pour son bien. Mais ses pleurs... me déchirent l'âme.

Mais son air me déchire l'âme. Elle ne mérite pas d'être aussi inconfortable.

Mérite pas... d'être aussi sale. J'ai rien à faire... sers à rien... pourrais la changer... moi. Je lui ai demandé... je peux être utile? Non.

Je l'avais suivi jusqu'en Europe. Nous sommes restés là longtemps... (*temps*) Je l'ai abandonnée – elle. Je me disais qu'elle n'avait pas besoin de moi, qu'elle serait plus heureuse que jamais à notre retour puisqu'il l'avait placée entre de bonnes mains... (*pause*) J'avais tort.

Il sait... ce qu'il fait... pour son bien. Il la laisse jamais... l'observe sans arrêt... prend des notes. L'aime. Comme moi... étendue sur son canapé... dans son cabinet. Quand il m'écoutait... me consolait... quand j'étais triste... ou « déprimée », je dois dire... « déprimée ».

Sa jolie dépressive.

Lui m'écoutait... m'aimait... comme personne... Je voulais l'aimer... tomber – amoureuse ... de lui... Elle aussi, il l'écoute. L'entend. Se penche... au-dessus de son berceau... La regarde... dans les yeux. Baisse son visage vers... le sien. Ne doit pas l'embrasser. Pour continuer à l'écouter... à l'aimer... Mais elle est misérable. Je peux rien faire... Rien comprendre... Ma pauvre... Il t'aime, c'est pour ton bien... Pleure pas. Pleure plus. S'il te plaît.

Je suis tellement désolée. Je ne t'abandonnerai plus. J'aimerais que tu lises les paroles en moi, que tu entendes avec tes yeux ce que je te dis avec les miens. Mais ton regard est perdu dans le paysage de mes cartes postales. Le mien est perdu dans le paysage du tien. Je reviendrai. Je reprendrai ta main à mon arrivée comme je l'ai fait aujourd'hui, comme tu le faisais avant. Je ne te quitterai plus comme ça. Jamais. Promis. À moins qu'il m'oblige à le faire...

Voilà! Fini! Je savais... qu'il t'aiderait... qu'il te changerait! Je te l'avais dit... il t'aime. Mais tu m'as sûrement pas entendue.

Il dit qu'on doit partir, maintenant. Tu ne m'as pas regardée... Je ne suis même pas certaine si c'est un sourire que je vois poindre sur tes lèvres depuis un moment. Sais-tu que je suis là? Je vais revenir, juré, craché. Je ne te laisserai plus seule comme ça.

Je te laisserai plus sale comme ça. À moi... de te changer, maintenant. Lui trop occupé. Je devrais savoir quand, j'aurais pas dû lui demander. Mais lui changeait toujours... sa façon. Je voulais seulement... lui plaire... que ma manière... lui convienne... qu'elle soit la même... que la sienne. Lui—lui fait tout si bien. Moi, je sais pas. Quand tu en auras besoin, je te changerai. Pour pas—pas que tu pleures. De la torture pour moi, autant que pour toi... quand il attendait... tu criais... tu te débattais... J'attendrai pas. Je noterai le changement... pour lui, puis je te changerai.

Tu m'as serré la main. La plus petite pression. À peine perceptible. C'est vrai, n'est-ce pas? Tu le sais que je suis là. Il n'a pas gagné, tu me reconnais encore. Tu n'es pas folle. Il se trompe. Tu ne l'aurais jamais été si ça n'avait été de lui ou de moi ou de tes parents à toi. Je l'ai senti, maman, ce mouvement de ta main squelettique. Et je la vois, cette petite étincelle espiègle, je la reconnais, celle que je n'ai vue qu'une seule fois dans tes yeux pendant toute ma vie, le jour où tu m'as emmenée dans les autobus pour faire le tour de la ville... faire le tour de toi.

Tu seras bien... ma belle. Avec lui aussi, tu—tu devais l'être. Lui sait ce qu'il fait... Moi, non... Mais — il m'avertira. Il veut... que je m'améliore... que je fasse plus d'erreurs. Il t'aime. Moi aussi. Tu le sais. Puisque—que tu essaies pas de changer... ton souvenir... de moi. Tu en crées un... si beau. J'avais besoin de toi... ma vie pendant si longtemps. Morte sans toi. Tuée... mais d'amour. Je t'en veux pas. Je t'en voudrai jamais.

Au revoir. Je reviendrai bientôt, dès que je pourrai. Je ne te laisserai plus seule. De la torture pour moi, autant que pour toi.

Partie. Et pourtant jamais seule. Car lui aussi était là. Encore plus silencieux qu'elle, pour le moment.

Vous ne dites rien, docteur. (pause) Vous pouvez me parler en travaillant, vous savez, surtout puisque c'est moi, votre travail. Je n'ai pas de réponses pour vous, mais peut-être que ça m'aiderait de vous entendre parler. Pas que j'aie besoin d'aide, c'est vrai... (pause) Mais puisque vous êtes là...

Sa litanie de questions ce soir-là comme les autres, qui résonne dans ma chambre comme dans ma tête. À quoi t'attendais-tu? Comment t'es-tu sentie en la voyant? Aurais-tu aimé partir? Comment te sens-tu maintenant? Veux-tu y retourner? Encore et encore et sans fin... Assez!

Les réponses ne se font plus entendre, mais je sais qu'elles sont là. Il voulait que je mange parce qu'il savait que je n'avais sûrement pas faim. Comment faire pour ne pas être forcée?

Toutes ces émotions m'ont creusé l'appétit!

Il m'envoie directement au lit. J'ai gagné. Me voici réfugiée dans ma chambre, trop heureuse de m'éloigner de lui. Lui doit être trop heureux du résultat de sa petite expérience. J'entends le bruit de la clé qui tourne dans la serrure de la bibliothèque. « À la petite Ada, la plus belle de toutes les créations, bonne fête et joyeux Noël, sa maman, Virginie. » Je suis couchée, même si le soleil ne l'est pas. C'est important pour moi de prendre beaucoup de repos, qu'il me dit. *(temps)* J'ai le goût de pleurer.

Mais je ne me laisse toujours pas aller car ils me verraient. Ils n'attendent peut-être que cela, eux qui croient que quelque chose ne va pas. Ils le noteraient. Je ne les vois pas, mais possible qu'ils aient l'oreille collée à la porte avec un verre, comme dans les dessins animés. C'est comme ça que je l'imagine tout le temps, lui, et eux sont de la même trempe. Pourtant, il n'a sûrement jamais eu besoin de ce genre de trucs pour entendre ce qui se passe dans ma chambre. Mais ne t'inquiète pas *(qu'elle dit à son ventre et à soi)*, il ne sera plus mon âme longtemps. *(Ada lève la tête et écoute ce qui se passe autour d'elle.)*

LE TEST

(Silence. On entend les bruits des appareils dans la chambre.)

Tic toc de l'horloge. Tic toc de mes pensées qui s'empêtrent dans leurs pas. Tic toc des instruments qui accélère. *(Ada écoute la machine, craintive.)*

Qu'est-ce qu'elle a, la machine? Pourquoi elle va plus vite? *(pause)* Je n'arrive plus à penser. *(temps)* Je n'ai pas mal, c'est bon signe, non? Vous ne pouvez pas la débrancher? Je ne suis pas prête de toute façon. Vous le savez, au moins, ça? *(temps)*

Trois minutes avant qu'on apprenne le résultat. A-t-elle peur?

Non.

Parce que ça lui est égal?

Parce que si c'est positif, c'est que ça devait arriver et si c'est négatif...

Quel âge a-t-elle?

Elle me l'a déjà dit...

...mais il y a longtemps de cela, et de toute façon, c'était un mensonge.

J'ai l'âge que je lui ai donné quand je suis arrivée. Seize ans... Et toutes mes dents.

Et peut-être plus encore.

(Une main sur le ventre.) Reste à voir.

(Un temps.)

Et l'autre?

Un étranger pour elle qui ne travaillait pas, ce soir-là.

Ce n'est pas mon habitude de faire cela, tu sais. Moi qui aime tellement vous parler, entendre vos histoires, vous poser des questions sur vos origines. C'est si fascinant, tout ce monde qui va et qui vient, qui ne demande pas mieux que d'apprendre à se connaître pleinement et immédiatement parce qu'ils savent que c'est la seule façon de le faire, que l'occasion fuira vite et ne se présentera pas à nouveau. C'est comme ça pour tout le monde, mais ici, impossible de faire semblant qu'on a la vie devant soi pour vivre le moment présent. *(pause)* J'aime que ce soit mon tour de me faire connaître. *(temps)* J'aime que ce soit toi qui m'écoutes.

Pourtant, je suis ici depuis des années... je sais qu'elles sont éphémères, ces relations que nous entretenons pendant quelques heures, ou quelques jours, avec un peu de chance.

Si nous nous donnons complètement chaque fois, que restera-t-il à la fin?

(pause) Que voulons-nous qu'il reste? *(pause)* Mais d'habitude, je ne me donne pas...je prends; j'absorbe tout ce qui me fascine chez ces voyageurs et dans leurs histoires. *(temps)* Lui, c'est moi qui le fascinai. Je ne sais presque rien sur lui. Depuis quand il est parti, s'il voyage pour fuir ou pour trouver... Je ne lui ai posé aucune de mes questions – parce que je n'ai pas eu le temps. Il en avait plein pour moi. Il voulait savoir qui j'étais, d'où je venais, ce que je faisais là. Il était surpris que je ne sois pas une voyageuse, moi aussi. Il disait que j'en avais l'air. Je ne sais pas ce que ça veut dire, mais j'ai aimé le croire. Je lui ai dit :

C'est vrai que j'ai déjà voyagé, mais pour l'instant, je me plais ici et je ne peux pas me permettre de partir.

...tout de suite, au comptoir de la réception. Je suis restée surprise d'entendre ces paroles quitter ma bouche si aisément. Il est allé se reposer un moment, puis il est venu me rejoindre au salon. Nous étions presque seuls. Les autres étaient sortis dans les bars que je leur avais recommandés...

...sans avoir l'âge de les fréquenter.

Je lui ai tout dit. Sans mentir, comme j'en ai pris l'habitude avec le temps... sans essayer de détourner ses questions. J'ignore pourquoi c'était différent avec lui. À cause de son sourire en coin... du feu dans la cheminée qui mourrait tranquillement... du bouillonnement en moi que je sentais pour la première fois? Je ne sais pas... *(temps)* Mais je lui ai tout raconté.

Tu me dis jamais rien, à moi.

Je ne savais pas que j'en avais tellement à dire.

Comment le retrouver, maintenant?

Je ne l'ai jamais perdu. *(temps)* Je n'aurai jamais à le retrouver.

Mais si...

Peu importe.

Vais-je le garder?

Mais si. Ce serait traître de ma part d'agir autrement.

Et lui?

Lui m'a délivrée. Rien de traître là-dedans. J'ai fait les premiers pas. J'en ai vu venir d'autres... *(temps)* C'est moi qui me suis collée contre lui quand le feu s'est éteint, qui ai puisé la chaleur de son corps, qui ai posé mes lèvres sur les siennes, qui l'ai mené à sa chambre.

Et lui?

C'est lui qui a fermé la porte. *(temps)*

J'ai tellement chaud... Ma gorge est desséchée. Je pourrais avoir des cubes de glace, s'il vous plaît? *(pause)* Quand vous repasserez...

(temps. Ada sourit, puis :)

Le moment a semblé passer vite... Ce genre de bonheur-là ne peut jamais durer. Je n'aurais pas voulu qu'il en soit autrement, peu importe le temps que durera la prochaine expérience. *(temps)* Je ne m'inquiète pas. Mon corps le rejettera s'il n'est pas prêt. Moi, je suis prête à tout. *(pause)* De toute façon, puisque tout m'a toujours été enlevé, pourquoi n'en serait-il pas ainsi avec ça? *(pause)* Peut-être n'a-t-il pas compris, finalement. *(temps)* Ou peut-être voulait-il me montrer que parfois, on peut aller jusqu'au bout.

(Le regard d'Ada se fixe soudain sur une présence dans la chambre. Elle change de ton.)

Il avait tout à voir là-dedans et pourtant, je ne me suis jamais sentie aussi libre de lui de toute ma vie. J'en avais fait ma cure. *(temps)* Et maintenant, me voici ici, dans ce lit, à cause de lui. Vais-je finir comme elle? La pauvre petite perdue dans ses pensées, dans son trop grand hôpital plein d'étrangers et d'étrangetés, parmi les ombres et les silhouettes flottantes... Toujours pas seule. Toujours avec lui. *(En touchant son ventre :)* Toujours avec toi.

LE REPAS EN FAMILLE

Ça lui arrivait souvent de contrôler des détails banals comme l'heure de mes repas ou ce que j'avais le droit de manger. La faim devait me rendre vulnérable, donc plus susceptible de me faire mordre à l'hameçon de ses autres expériences... (temps) En tout cas, avec ma mère qui mangeait si peu et lui qui ne se pointait que pour nous observer, l'anticipation des repas m'a toujours coupé l'appétit. (temps) Et il en a souvent profité...

La table est mise. Le repas est prêt. Où est-elle? Besoin de manger. Puisque je le dis.

Encore en haut. Encore endormie.

Pas déjeuner, pas dîner.

Propos quotidiens. Vides de sens, vides d'émotions.

Pas fait descendre?

Pas le temps de répondre.

Va la chercher.

Je vais la chercher.

Devant lui :

Il faut manger. Pas le droit de dire :

Pas faim.

Tu as faim. Rien mangé de la journée. Faut manger. Fondamental.

Faim?

Puisqu'il le dit...

L'exemple à donner?

Pas grave. Mangé, moi. Quand j'avais faim, mangé. Comme elle. Bien. Tout est bien.

Pas bien. Lui dit quand faim. Lui dit quand mange. Pour son bien. Et moi? Respecté les heures assignées?

Mangé quand faim. Quand repas prêt. Idée. Expérimentation. Mange quand lui dit. Pas quand faim, quand lui dit. Silence. Regard trouble. Veux parler. Ne dit rien. Pense :

Ne donnerait rien...

Le voit. Dans ses yeux. Lui aussi.

Quelque chose à dire?

Sait que non. Ta pensée :

Droit de manger... quand faim. Pleine croissance. Bonne fille—pas d'abus.

Sa pensée :

Sais ce que je fais.

Confiance. Lis en lui :

Amour.

Certain. Confiance. Silence. Rien de tout ça n'est dit.

Mangeons. C'est pour notre bien. Avant que ça refroidisse.

Gargouillements de mon ventre. Il parle. Est-ce la faim? Il y a longtemps que je n'ai pas mangé; il serait fâché. Je vais avoir besoin de mes forces, mais je suis en train de m'en créer de nouvelles. Ce n'est pas la faim qui parle. Lui dirait :

Tu ne veux pas finir comme ta mère. Mange.

Je réponds :

Je ne veux pas finir comme ma mère. Tais-toi.

L'ANNONCE

Est-ce que je ne pourrais pas m'étirer les Jambes, un peu? Je me sens toute crispée, toute écrasée dans ce lit trop étroit. Et j'ai chaud. J'ai tellement chaud... (temps) Vous ne pouvez pas m'aider à me lever?

J'ai quelque chose à te dire.

(*Craquement de son lit.*) Avec moi sur le lit. Veut savoir comment je me sens. N'attend pas ma réponse.

On devrait passer au bureau.

Au bureau? C'est trop loin. Je le suis pourtant, insouciante. Pourquoi songer à m'inquiéter? C'est sûrement rien, comme d'habitude. J'obéis, je m'assois, je sais exactement où. (*Une lumière rouge s'allume.*) Il vient de vérifier l'angle de la caméra, d'appuyer sur le bouton rouge. On enregistre. Répétition de la question :

Comment te sens-tu, aujourd'hui?

Je devrais puiser de la liste d'émotions qu'il a dressée et qui constituent, selon lui, des réponses acceptables. Je la connais toujours par cœur. Je réponds :

Ça va.

Ça ne convient pas et il sait que je le sais. Il insiste; moi, non. Je choisis l'adjectif :

Bien.

C'est probablement le plus général, le plus ambigu de tous. C'est celui que je choisis le plus souvent, surtout quand j'ignore où il veut en venir avec la série de questions sur laquelle il travaille. C'est plus facile, après. Je m'attends à recevoir une liste révisée d'un jour à l'autre.

Pourquoi?

Je n'ai aucune raison de me sentir autrement. L'école est finie. Finis aussi, donc, les embêtements de mon ennemie et du reste de sa troupe! Lui est trop préoccupé par une communication qu'il doit préparer pour s'occuper de moi. Je suis donc libre... plus ou moins... Et j'en profite du mieux que je peux.

Comment crois-tu que tu réagirais à une mauvaise nouvelle si je devais te l'annoncer dans les prochaines minutes?

(*Accélération du rythme du moniteur cardiaque. Ada jette un regard sur l'instrument, inquiète, puis se tourne à nouveau vers la présence dans sa chambre.*) L'entend-il, lui aussi? L'accélération de mes battements de cœur...

La machine... S'il vous plaît, quelqu'un... Vous ne voulez pas Je me lève, mais je ne peux pas me reposer non plus, avec tout ce vacarme!

La dernière fois qu'il m'a demandé cela, j'ai paniqué tout de suite. Pour rien. Je me suis mise à trembler, à pleurer. Il m'a laissée faire pendant quelques minutes. Je n'avais même pas le droit de me réfugier dans ses bras. Mais il finissait toujours par me consoler... Sans se lever, ni s'approcher de moi. Il m'a dit que je réagissais pour rien, que c'était juste une question : la confirmation d'une de ses hypothèses sur l'état nerveux des enfants de neuf ans. Il y a longtemps, de cela, et pourtant, je pourrais revivre le moment comme si c'était maintenant. Je refuse de lui procurer le même triomphe, mais s'il entend le moniteur cardiaque, je suis faite. Moi qui avais travaillé si fort à apprendre à cacher les changements dans mon état nerveux. J'inspire (*elle inspire*), j'expire (*elle expire*), je réponds que ma réaction dépendrait sûrement du contenu de la nouvelle.

C'est-à-dire?

C'était des jeux, pour lui, tu vois? J'étais la souris. Il ne me voulait sûrement aucun mal, mais cela n'avait rien d'amusant. Ce n'est pas par plaisir qu'il lançait le ballon... (temps) Et puis, pourquoi ne lui aurais-je pas répondu? C'aurait été voir trop de mal en lui, non?

Si la terre est sur le point d'exploser, je risque de paniquer. Si tu me dis qu'il n'y a plus de pain, je vais aller en acheter.

Je n'aurais jamais osé dire ça. Il lit trop dans le sarcasme. Prochaine accélération du moniteur :

Si je te disais que ma nouvelle risque de bouleverser totalement ton état d'âme actuel, désirerais-tu l'entendre tout de même ou préférerais-tu vivre dans l'ignorance, tout en sachant que tu ne devais ton semblant de bien-être qu'au fait que tu choisisais de fermer les yeux sur une vérité troublante, mais bien réelle?

J'ai peur. Il m'a expliqué dès un jeune âge que la curiosité faisait partie des traits fondamentaux de ma personnalité. J'aimerais pouvoir le contredire, mais sur ce point-là comme sur la plupart des autres, je sais qu'il a raison. Il me demande si je suis prête à entendre sa nouvelle. Il y en a vraiment une. (*Elle inspire profondément.*) Je me sens toujours prête à entendre ce qu'il a à me dire puisque je suis toujours sur mes gardes. (*Elle hoche la tête en signe d'assentiment. Pause.*) Ça ne suffit pas; il est comme les sténodactylos, il a besoin d'une réponse verbale.

(*Ada inspire rapidement encore une fois, puis expire en disant :*) Oui. (*Accélération du moniteur cardiaque. Ada y jette un coup d'œil, regarde autour d'elle, à la recherche de quelqu'un à qui demander de l'arrêter.*)

S'il vous plaît... C'est trop... Ce n'est pas bon pour elle... Elle doit l'entendre, elle aussi. S'il vous plaît! (pause)

Je réussis tant bien que mal à répondre sans que la peur s'accroche à mes cordes vocales. Et c'est à ce moment-là qu'il m'annonce dans une voix clinique :

Ta mère est morte.

(Le moniteur cardiaque rend le son de la mort pendant un moment. Ada semble à l'agonie. Puis, le son reprend à un rythme normal. Ada aussi.) Aucun changement de ton depuis le début de la séance. Je le regarde dans les yeux. J'essaie de dépasser les premières couches pour déterminer si ce qu'il me dit est vrai ou s'il s'agit d'un autre de ses tests. Aucun indice. Je n'ai pas le choix de le lui demander. Lui :

Pourquoi sens-tu le besoin de me demander si c'est vrai?

Comme si c'était la réponse dont j'avais besoin! Je le reconnais trop bien dans tout ça. Je suis désemparée, je suis bouleversée, le désespoir me déchire les boyaux et mon âme court partout dans la pièce à la recherche d'une roche à laquelle s'agripper pour ne pas se noyer dans l'abysse de ma tristesse. Mais ces phrases sont trop mélodramatiques pour le savant assis devant moi. Aucune réponse. Je n'ai pas le choix de le croire : au bout du compte, c'est lui, pour moi, le porteur de la vérité. Qui vient de m'annoncer le décès de ma mère comme il m'aurait dit que la vache des voisins attendait des jumeaux. J'avais tort, je n'étais pas prête pour celle-là. Il continue :

Crois-tu que c'aurait été plus facile pour toi si elle avait souffert d'une longue maladie qui t'aurait préparée à cela?

Je crois que rien n'aurait rendu cela plus facile!

La vérité est qu'il y avait longtemps que Virginie Simon, née Loupine, souffrait d'une maladie qui n'est pas moins vraie qu'un cancer parce qu'elle lui grugeait le psychisme plutôt que les poumons ou les seins.

La seule maladie dont elle souffrait, c'est de l'abandon. De lui d'abord, de moi ensuite. Moi qui n'ai pu réparer les dommages causés en toute une vie de solitude en lui tenant la main en silence une heure par mois depuis moins d'un an. Ma chère maman, tellement effacée et silencieuse que j'ai peine à me rappeler le son de sa voix, elle qui parlait si rarement. Je ne me souviens déjà plus qu'elle arrivait à rire quand elle était seule avec moi, quand, enfant, je lui tendais les bras et la frappais doucement au visage par maladresse, en lui souriant tellement qu'un filet de bave coulait sur mon menton sans que je prenne la peine de m'en apercevoir. *(pause)* Non, elle n'était pas malade.

Maintenant, le tic toc annonce l'heure de la question la plus idiote qu'il m'ait jamais posée. Ce qui n'est pas peu dire...

Comment je me sens maintenant?

Un autre adjectif banal et évident de sa liste : triste. Cela ne répond à rien. Cela ne reflète aucunement ma détresse.

C'est bien...

...qu'il me dit en cochant quelque chose dans son calepin. L'homme assis devant moi se lève, éteint la caméra, rembobine la cassette, la sort, la place dans un étui, ferme l'étui, appose un autocollant sur lequel sont inscrites la date et l'heure, se dirige vers sa bibliothèque, sort la clé de sa poche, ouvre la bibliothèque, range la cassette à sa place sur une nouvelle tablette, ferme la porte, la verrouille, replace la clé dans sa poche, se tourne vers moi, s'arrête, me regarde dans les yeux, semble surpris que je sois encore là. Je n'ai pas bougé du tout. Je me sens paralysée. Comme elle. Sauf qu'elle est morte et ne sent probablement plus rien. Sa main sur mon épaule me surprend. Mon cerveau n'a pas enregistré qu'il se dirigeait vers moi. Il me prend dans ses bras. M'amène dans ma chambre. Me pose sur mon lit. S'assure que mon oreiller est bien placé et qu'il y a des mouchoirs sur la table de chevet. Me regarde, pose sa main sur mon visage une dernière fois, puis sort de la chambre sans se retourner. Il m'aime. Il vient de m'en fournir la preuve.

(Silence.)

Sauf que je n'ai jamais bougé de mon lit. Sauf que l'homme debout près de moi n'a rien entendu. Il est parti sans me répondre. Il a vérifié les moniteurs, il a pris des notes, il a posé sa main sur mon front... mais il n'a rien senti. Je suis plus silencieuse que jamais.

VIRGINIE LOUPINE

Ce n'est pas à l'hôpital qu'elle allait guérir. Mais comment pouvais-je le savoir? J'avais neuf ans. (pause) Les gens l'appelaient « docteur », lui obéissaient en tout. Si lui croyait que c'était la solution, comment pouvais-je en douter? Elle avait vraiment l'air malade. Elle se reposait sans répit, elle mangeait à peine, elle ne souriait qu'à moi. (pause) Je l'aimais. Je voulais qu'elle aille mieux. (temps) J'ai commis l'erreur de croire que c'était ce qu'il voulait aussi. N'aurais-tu pas fait la même chose?

(Silence.)

Tu... tu es là? Tu es venue... me voir. Perdue dans ce grand hôpital... Sûrement une bonne chose... que je sois ici. Sûrement pour mon bien. Mais... je m'ennuie... déjà... de toi. Le sais-tu, au moins?

(Ada tend une main, que son autre prend dans un geste tendre. Elle les ramène toutes deux vers elle.)

Te tenir la main... comme ça... c'est tout—tout ce que ça me prend. Te regarder... dans les yeux. C'est eux qui parlent... juste à toi. Écoute-les, s'il te plaît. Ils te disent... notre fugue... le plus beau moment de leur vie. Ils voulaient... t'amener loin... loin. Vivre... que de te tenir par la main. La ramener... l'étincelle d'avant. D'avant ton isolement... des humiliations quotidiennes de cette femme. Il veut... que tu apprennes... bonne éducation... pas prise comme moi... quand tu seras grande. Il doit avoir raison. Mais l'étincelle... C'est pour ça... que je suis montée avec toi... dans l'autobus... ce jour-là.

La dame... dans le lit... à côté... elle mange – encore moins que moi. Parfois, une jeune fille triste... qui te ressemble – beaucoup... vient manger pour elle. *(Dans un rire triste :)* Ils pensent qu'elle se porte mieux... Si petite dans son blanc lit. Par moments... j'oublie qu'elle est là. J'ai peur d'elle. Si seule... Se laisse s'effacer. Mais toi... toi, je t'aie. Tu vas – tu vas continuer... à venir me voir. C'est pour ça que je me force... me laisse pas aller... complètement. Comme les autres... que je vois rôder dans les couloirs... de la brume dans les yeux... des drogues dans le corps. Je vais rester ici – pour toi. Tu me donnes la vie. Je t'ai donnée la tienne... tu sauves la mienne. Chère petite. Première, unique. Avant toi... rien n'existait. Ada.

Cette méchante femme... c'est à cause d'elle... de son rire... que je suis ici. Mais je lui pardonne. Sans elle... je t'aurais pas eu à moi... toute une journée.

Je suis bien... ici. Ma berceuse... ma couverture... il a pensé les apporter... pour moi. Si bon. Ta visite... attendue longtemps... mais te voilà. De toute façon... tu es toujours là... dans mes pensées... quand tu es pas là... pour vrai. Tu berces ma chaise... tu tiens ma couverture sur mes genoux. La plupart du temps...

Ce soir-là... c'est parce qu'il nous aime... qu'il nous a pas trouvées... plus tôt. Il aurait pu... s'il avait voulu. Il nous a laissées... avoir notre journée... à nous. Sur ce banc... je l'avais attendu... déjà. Après le baiser. Avant toi.

Une brève réprimande... J'ai répondu. Pour la première fois... depuis des années. « À quoi pensais-tu? » À toi. Surpris. Répète. À ta lueur. Moi aussi... j'en avais une... en répondant. Il a eu peur. Et me voici.

Ta lueur... c'est la plus belle chose... qui m'arrive. Je t'ai créée... elle vient de moi... en partie. Mais... avant toi... savais pas qu'elle existait. Je te l'ai toute donnée. J'ai pas vécu en vain. Conserve-là... et moi. Efface-moi pas... essaie pas. Tu y arriverais pas. Toi et moi... nous sommes pareilles. Sauf que toi... tu es forte.

(Silence. Ada pousse un long soupir d'épuisement.)

LA LEÇON

(Une nouvelle présence dans la chambre.)

Un air autoritaire, celle-là...

Je suis fatiguée, madame. *(Plaçant ses mains sur son ventre :)* **Et j'ai de la difficulté à respirer... Vous avez sûrement raison, j'ai encore besoin de repos... de reprendre des forces... pour elle. Mais c'est si épuisant de refaire ses forces...**

Six enfants s'amuse dans la cour de l'école. Deux tiers jouent au ballon. Combien d'enfants jouent au ballon?

Ah non... À quoi ils jouent, avec leur ballon?

Ce n'est pas une réponse, ça.

Je le sais. J'essaie de m'imaginer la situation pour mieux solutionner le problème.

On ne dit pas « solutionner », on dit « résoudre ».

Je le sais.

Le problème n'a rien à voir avec le ballon.

Puisqu'il fait partie de l'équation... Comme vous. Que vous me demandez combien d'enfants jouent au ballon.

Combien?

Deux tiers. Je pourrais me forcer un peu, essayer de trouver une réponse qui ressemble à une réponse, mais à quoi bon? Elle ne m'entendra même pas. Et ce n'est pas une réponse juste qui va lui faire plaisir. En fait, je le vois sur son visage que je suis, justement, en train de lui faire plaisir...

Ça non plus, ce n'est pas une réponse. Ça fait partie du problème. La réponse ne peut pas faire partie du problème. Vilaine!

C'est vous, la vilaine! *(temps)* Mais je n'oserai pas dire ça car je ne veux pas avoir à m'expliquer. Je veux simplement dire la première chose qui me passe par la tête, mais je ne peux pas. Ce serait trop compliqué, après. Elle la trouve...

... si nulle, la petite à instruire.

Suis-je la seule de nous deux à voir de l'ironie dans cela? Puisque c'est vous qui, justement, devriez m'aider?

Elle réfléchit? J'ai peine à le croire.

Elle s'amuse. Je vois le plaisir briller dans ses yeux, j'écoute ce qu'ils racontent :

J'adore avoir raison. J'ai toujours raison. Tu es sotté, stupide, idioté. Tes questions sont inutiles.

Elle était si dure envers moi. Je n'avais jamais le droit de lui poser de questions, juste de répondre aux siennes. Comme avec lui. Et elle préférait que je me trompe pour jouir du plaisir de me corriger. (pause) Je pensais qu'il avait fait cela pour que j'obtienne une meilleure éducation. Apprendre seule, à la maison, loin des distractions des autres enfants et de la cour de l'école... Ça a duré deux ans. (temps) J'ai appris à ne parler que par obligation, moi aussi. (Puis, en riant :) Ce que tu vas peut-être trouver dur à croire puisque j'ai l'impression de parler sans arrêt depuis qu'on est ici! (temps, puis un sourire)

Six enfants s'amuse dans la cour de l'école. Deux tiers jouent au ballon. Combien d'enfants jouent au ballon?

Cinq.

Non.

Trois.

Tu ne réfléchis même pas.

Un. Je ne fais que deviner. Sept.

Utilise ton cerveau.

Quatorze. Il dort. Trois et cinq dixièmes.

Je le savais!

...

Petite innocente.

...

Il va en entendre parler.

Quatre, la réponse est quatre.

Trop tard.

Deux tiers de six, c'est quatre.

Tu devines, encore une fois. Ton imagination ne te mènera nulle part, aussi bien abandonner tout de suite.

« Six » multipliés par le numérateur « deux » donnent « douze », divisés par le dénominateur « trois » donnent « quatre ». Il y en a donc quatre qui jouent au ballon. Les autres, à quoi ils jouent? (*un temps*) Qui a donné l'explication? Les autres, à quoi ils jouent, est-ce que ça fait partie du problème? Elle m'accuse de tricher, si c'est bien moi qui ai parlé en dernier...

Tu as triché. Tu as regardé dans mon livre.

Elle va le lui dire. Elle lui disait toujours tout. Et je ne sais pas ce qu'il va faire avec les renseignements. C'est pour ça que j'ai peur... Et que je ne dis jamais rien... Mais puisqu'elle ne m'écoute pas de toute façon, à quoi bon me taire? C'est vous, la vilaine! Vous êtes juste jalouse parce que vous n'en avez pas, d'imagination! Vous devez suivre votre livre et m'insulter pour vous sentir intelligente. Ça fait mal pour l'instant, je garde tout en moi, je me tais, mais je vais vous oublier, vous aussi! Je n'ai pas à traîner ça toute ma vie. Sauf dans la mesure où je tâcherai de ne jamais vous ressembler. Continuez à tout lui rapporter, vous ne viendrez pas à bout de moi. Vous n'êtes qu'une de ses subalternes. De vous non plus, je n'ai aucun besoin. Adieu, vous vous êtes moquée de moi pour la dernière fois. Je suis intelligente. Je sais que la curiosité mène à l'imagination et que l'imagination mène à la débrouillardise. J'en suis la preuve. Vous n'avez pas eu raison de moi.

Tu as toujours eu peur de moi. Dès le premier jour. Jusqu'au dernier.

Mais je n'ai plus peur, maintenant, car je n'ai plus rien à perdre. Je recommence à zéro. À partir d'aujourd'hui, tout ce que j'ai, c'est du neuf. Vous n'y avez jamais touché et vous n'y toucherez jamais.

Tu—tu n'as pas pu me faire ça! M'effacer comme ça! Je suis allée le lui dire. Je vais le lui dire!

Allez-y, dites-lui tout! Et essayez de vous trouver une voix, après.

Tu n'es rien. Tu ne sers à rien. Tu ne feras rien de ta vie.

Je vais t'effacer. T'annuler. Me débarrasser de toi. Me libérer. (*Silence. Ada attend une réaction, mais rien ne vient.*) Silence. Elle ne répond pas. Elle est sortie. Avoir su que ce serait si facile... Cette fois-ci, c'est moi qui ai gagné. (*Sourire soulagé.*)

LE COLLÈGUE

Tiens, un nouveau...

Ce n'était pas nécessaire de vous déranger pour moi, docteur. C'est vrai que le mal s'intensifie, que je me sens épuisée, mais... ce n'est pas intolérable. (*Ada pose une main sur son ventre, le souffle soudainement coupé. Elle tente de cacher sa douleur, qui passe au bout d'un moment.*) **Vous voyez, c'est fini. Sûrement pas de quoi s'inquiéter...**

Il me regarde d'un air étrange. On dirait qu'il ne savait même pas que j'existe. Pourtant, depuis le temps qu'il connaît le docteur... Mais...

... entre professionnels, vous savez, nous nous laissons si souvent emporter par nos propos intellectuels que nous en oublions de mentionner les détails de notre quotidien. Mais puisque la voilà devant vous, aussi bien vous la présenter.

Bien sûr, il a raison, comme toujours. Il me trouve jolie. Il veut savoir mon âge. Un autre... Il le lui demande.

Ada est une grande fille, elle peut répondre toute seule. Elle le fait avec exactitude, en donnant les années et les mois.

Quelle précision! Quelle grande attention au détail, comme vous. Vous devez en être si fier!

Elle a ses moments.

Il veut en savoir plus. Est-ce sa première fois ici? Et que fait-elle, pendant qu'il les époustoufle tous avec ses découvertes et ses communications brillantes? Cela dépend-il de ses expériences? Hier, l'a-t-il laissée sortir pour explorer la ville? Demain, sera-t-elle obligée de rester dans la chambre pour remplir des questionnaires? Aujourd'hui, est-elle devant vous, à vous écouter discourir sur la réalité de l'existence des phénomènes de personnalités multiples et autres sujets qui la dépassent? Mais vous ne pourriez lui poser ces questions car vous ne sauriez vous douter de la réalité de leur contenu. S'il ne vous a pas parlé lui-même des expériences qu'il mène sur moi, ce n'est pas à moi de le faire. Et de toute façon, au moment où vous me parlez, je ne me rends pas encore compte que c'est ce qui se passe dans ma vie. Je visite et j'apprends, que je vous réponde donc.

Quelle chance de voyager à un si jeune âge! Les voyages forment la jeunesse, mais ça, pas besoin de le dire à un expert comme vous.

Je crois que si quelqu'un devait faire ses éloges devant moi aujourd'hui, j'en oublierais rapidement tout ce que je viens de te dire. C'est un homme important, il mérite sa réputation brillante. (*temps*) **Je sais que je ne devrais pas avoir honte de moi puisque je suis sa fille.** (*pause*) **Mais j'ai de la difficulté à savoir qui je suis à part cela...**

Je vois qu'il vous a sous son emprise, vous aussi. Tout comme celles avec qui il me permet parfois de passer mes journées, qui me répètent sans cesse à quel point je suis chanceuse qu'il me laisse le suivre dans ses pérégrinations. Et je les crois toutes! Je les croirais encore un peu, si elles me le disaient aujourd'hui. Mais moi aussi, je leur en parlerais, de ses vertus : de sa curiosité insatiable, de la minutie de ses observations, de la créativité des expériences qu'il me fait subir. Peut-être ses collègues trouveraient-ils là d'autres raisons de l'admirer... Mais possible qu'il y ait aussi quelqu'un pour me dire que ce n'est ni normal, ni acceptable... quelqu'un pour m'aider à me sortir de là. Avant que j'aboutisse ici à mon tour, dans des circonstances bien différentes de celles de ma mère, mais ici tout de même. (*temps*) Comme c'est là, je ne dirai rien. Devant vous, je ressemble à toutes les filles de mon âge que vous apercevez parfois dans la rue et que vous croyez connaître parce que vous avez lu plein de livres à leur sujet. Derrière tout cela, vous ne voyez pas le visage terne à venir, les yeux clos, la jaquette blanche. Vous aimeriez que j'aille manger avec vous. Il sait que je...

...préfère dîner dans la chambre. N'est-ce pas?

Puisqu'il le dit. Puisque je ne peux pas bouger.

Comme c'est beau de voir qu'il me connaît si bien. Il est vrai qu'il ne se serait attendu à rien de moins de sa part! Mais cela le fait penser à autre chose. Changement de sujet.

Au revoir!

Pas de réponse. Heureusement que je sais où je m'en vais. Enfermée dans la chambre comme tu m'aurais sûrement ou peut-être ordonné de le faire si tu ne m'avais pas oubliée, enfermée avec une certaine fierté, tout de même. L'homme de grande réputation! Quel honneur d'être ta création! Si tu n'avais pas trouvé le temps de parler de moi, c'est seulement parce que tu étais occupé à découvrir des moyens de guérir les gens malades, comme elle... Des gens qui avaient besoin de toi... Comme moi... La fierté d'être moi grâce à toi a placé sur mes lèvres ce jour-là un sourire silencieux comme celui qu'elle arborait toujours. Je lui ressemble depuis longtemps. Cela a assez duré.

LA GOUTTE

Plusieurs fois, il est allé trop loin. Mais c'était toujours voulu. (temps) Il me consolait, aussi, des fois; il n'était pas inhumain. (pause) C'était juste des mots, après tout; c'était à moi de les interpréter autrement, si ça ne m'allait pas. (pause) Et dans le fond, peut-être que je devrais le remercier : je ne serais pas ici, s'il n'avait pas été si dur avec moi par moments. (pause) Je ne serais pas à tes côtés maintenant...

Je l'entends encore :

C'est faux. Il y a eu erreur.

J'essaie de ne pas y croire. Comment le pourrais-je, cette fois-ci... Après le coup de la dernière fois? Et tous les autres?

C'est la vérité.

Trop belle pour être vraie. De l'espoir! Ce doit être vrai! Je me réjouis. J'y crois. Je vais le percer, cette fois-ci, ce mur de silence et de prétendue folie derrière lequel elle s'est cachée. Je veux la voir encore, je veux la voir tout de suite.

Nous irons demain.

Même promesse le lendemain, le surlendemain, le lendemain du surlendemain. Pendant trop de jours. Je n'en peux plus d'attendre, mais je n'ai pas le choix. J'obéis.

Nous y allons maintenant.

Finalement! Les paysages défilent devant mes yeux. Il conduit si lentement, me jette des coups d'œil de temps en temps, note dans sa tête mon impatience, mon tremblement, tout ce que j'essaie normalement de lui cacher... Ça m'est égal! Qu'il la voit, mon excitation! La voiture est garée à l'autre bout du monde, j'ai tout le champ vide du stationnement à traverser. Si loin! Et pourtant, je la sens. Si proche! Comme si elle était partout.

Ralenti! Pas besoin de courir, elle ne peut aller nulle part.

Oui, à cause de toi! Mais je ne pense pas dire cela. Mon cerveau flotte sur un courant d'optimisme et de joie, n'enregistre pas qu'il porte ses outils ordinaires, son calepin dans une main, son stylo dans l'autre, ne s'inquiète ni ne se prépare. Des portes s'ouvrent devant nous. Puis d'autres. L'ascenseur. Montons! Son aile, le couloir, le comptoir...

Nous sommes ici pour la voir.

Incompréhension sur le profil de la silhouette. C'est pourtant simple! Je vais perdre patience bientôt. Si près d'elle et tous ces gens qui entravent mon élan!

Des voix... Une deuxième silhouette... Son regard posé sur moi, étendu jusqu'à lui. Un changement dans ses yeux... Un nuage de compréhension qui lui passe sur le visage et vient obscurcir la bonté que j'y voyais jusqu'à maintenant. Toute cette haine qui flotte, que je sens autour de moi pour la première fois, pas dirigée vers moi, mais vers lui. Il est caché, je ne le vois pas, en train de m'observer, de faire jouer sa main gauche pour diriger mes mouvements, de fermer son poing droit pour m'empêcher de parler. Mon ventriloque loquace. Son pantin muet. La silhouette se tourne vers moi, s'approche, pose sa main sur mon épaule, inspire, avale—

Que me voulez-vous? Pourquoi tant d'inquiétude dans vos yeux, mademoiselle? (temps) Je suis en santé, je suis jeune; aucune raison de vous en faire. C'est juste que je me prépare – nous serons prêts.

—déclare :

Elle n'est plus.

Je l'entends encore. De mes entrailles remonte jusqu'à ma gorge un rire nerveux, suivi de :

C'est une erreur! Vous vous trompez! Il m'a tout expliqué.

Dans ses yeux, une lutte pour ne pas le regarder.

Ce n'est pas une erreur. Elle n'est plus. Nous avons dispersé ses cendres dans la cour. Elle est partout, maintenant.

Leur présence devant moi. Je les regarde, le sol, mon désespoir, lui. Ses yeux aussi sont occupés, le premier à me fixer pendant que le deuxième parcourt le calepin qu'une de ses mains tient pendant que l'autre le couvre de notes. Ses mains si occupées. Il a osé aller jusque-là. Mes émotions ne sont que ses jouets, sa curiosité n'a plus de limite.

Ça recommence. Peut-être que vous devriez rester proche, finalement... Je me sens comme si j'allais vomir.

Il aimerait ça. Pas question de lui procurer ce plaisir, de lui rendre cet hommage! Il ne le mérite pas! Range ton crayon, ton calepin! Tu ne prendras rien de tout ça en note!

Je dois ravalier mon cœur monté dans ma gorge, faire disparaître les silhouettes en partant. Il est toujours derrière, il me suit en silence, les yeux rivés sur moi. Cache ton visage! Mais son regard scrutateur perce mes tentatives de camouflage. Le champ, la voiture, le chemin. Silence. Ses questions. Pas question. C'est celle-là, la première fois de ma vie, celle au cours de laquelle je ne réponds pas, je n'en ai plus l'intention. Je vois encore la maison. J'avale tout ce qu'il me force à manger, mais tout me reste pris dans la gorge, je ne goûte que ma rancune. Ne pas bouger. Ne pas le suivre. Ne rien dire pour qu'il cesse d'insister au bout d'un moment. Qu'il lise dans ce silence une réaction même, je m'en fiche! Tout m'est égal. Monter à ma chambre. Laisser la porte entrouverte. L'entendre monter se coucher, m'attendre à ce qu'il vienne me dire bonne nuit, apprendre qu'il ne viendra pas. Tant mieux!

Le voir éteindre. Attendre encore. Me lever, attraper mon sac caché sous mon lit, sortir de ma chambre le pas assuré, passer sa chambre sans hésiter, descendre l'escalier, jeter un dernier coup d'œil dans la direction du portrait de famille posé sur une tablette dans le salon qui baigne dans l'obscurité totale, me diriger vers l'entrée, ouvrir la porte, sortir, ne pas refermer la porte, ne pas me retourner, me dire que je ne reviendrai jamais, que je fais mon deuil de cette maison, sans savoir que je n'ai pas encore tout à fait raison, que je vais revenir un jour, que celui-là seulement sera le dernier. Mais au moins, entamer la libération.

L'AMI

Dans le fond, ce n'est peut-être pas si surprenant que je m'ouvre à toi comme ça. Mon premier ami était un garçon. Il allait explorer le monde, lui aussi, comme toi. J'ai appris beaucoup avec lui. J'étais jeune, je ne m'en rendais pas compte... (temps) Peut-être même qu'il m'en reste encore à me rappeler... Mais toi aussi, tu m'aides. J'espère que tu le vois... Et que tu sais à quel point je t'en suis reconnaissante.

Il me disait que mon nom...

...est même pas un vrai nom. C'est un nom de garçon!

Le sien aussi... Mais lui était vraiment un garçon. C'est juste mon nom de famille qui est un nom de garçon. Ça ne compte pas, c'est le prénom qui compte.

Personne n'a jamais entendu ce nom-là de sa vie.

Ma mère l'a inventé.

Ça veut rien dire.

Mon père m'a donné mon nom de famille, ma mère m'a donné mon prénom. Je trouve ça juste. Lui me disait que son nom voulait dire :

Dompteur des dragons et sauveur des peuples!

Il compte puisque ma mère a pris la peine de le prononcer. Mon nom qui veut dire que j'étais ici avant tous les dragons et tous les peuples. (temps) Je te garde, toi. Tu es un bon souvenir. J'avais oublié que tu serais toujours là. Tu joues autour de moi, tu sautes sur mon lit. Je ne serais plus ici si tu n'avais pas été là.

J'aurais eu personne à sauver si t'avais pas été là. On a formé une bonne équipe.

Mon premier ami. Je sais déjà que ça ne durera pas. Je veux quand même que ça arrive.

Pourquoi?

Parce qu'il faut en profiter! Pendant que c'est possible.

(Ada s'arrête soudainement, prise par une douleur au ventre.)

Aïe! Elle bouge encore, je viens de la sentir! Elle me frappe de toutes ses forces... Pas besoin de ces machines, il suffit de lui laisser le temps. C'est à elle de décider. (temps)

Puisqu'on ne sait jamais combien de temps ça va durer. Être ensemble maintenant, c'est cela qui compte. Je ne veux pas t'effacer car tu n'essaies pas de m'écraser, tu m'as rendue

heureuse. Je choisis activement de ne pas t'oublier. Je n'irai plus à l'école, je ne pourrai plus jouer avec toi, je vais tellement le surprendre quand je vais lui dire que je me suis fait un nouvel ami dès le premier jour. La petite gênée, la recluse, qui rayonne pourtant dès que l'occasion se présente de s'éloigner. Puisqu'à côté de lui, tous les autres sont si faciles à lire.

C'est tellement injuste! Pourquoi on a plus le droit de jouer? Il a pas le droit!

Je ne sais jamais. Il a toujours le droit de faire ce qu'il veut. C'est lui, le maître de la planète, dans le fond. Il est tellement intelligent. Il devait avoir une raison de le faire; c'est un homme savant, après tout. (*temps*) Mais je ne veux plus penser à ça. Je veux profiter de ce souvenir. Retourner en arrière, jouer à...

Dompter les dragons!

Oui, pas les tuer, les dompter! Ce n'est pas la même chose. Je m'en rappelle, maintenant. Il n'est pas nécessaire de les tuer pour sauver les villageois. Il suffit de les apprivoiser et après, ils feront tout ce que nous voulons et leur dirons de faire! Ils vont labourer les champs et construire nos maisons. Ils vont nous rendre heureux, les méchants dragons!

Oui, si on veut! Ils peuvent même manger le vilain, si tu penses que ça aiderait.

Des plans pour leur donner des brûlements d'estomac...

(Elle rit. Des rires d'enfants viennent se juxtaposer à son rire et aux bruits des appareils médicaux. Un ballon rebondit quelque part dans la cour de l'école.)

LA NAISSANCE

(Une longue inspiration douloureuse interrompt son rire. Ada se pose une main sur le ventre.)

Ah! Que fait-elle? Que m'arrive-t-il? Mon ventre, mes poumons, ma poitrine, mon âme toute entière! Comme si quelque chose se délogeait en moi, tentait de se décrocher...

C'est bien toi? Tu es prête à sortir? « C'est une fille, madame. » Est-ce que je suis prête à te laisser aller, moi? Est-ce que je vais te tendre les bras quand tu vas te présenter à moi?

(temps)

C'est donc ici que tu choisis de voir le jour... Cette odeur... Que je découvre, qui m'enveloppe, qui me ramène encore une fois, continuellement, vers mon passé... Maman? Je te sens. Toi qui n'avais plus l'énergie, qui n'en a jamais eue.

Si c'est maintenant que tu veux sortir, je dois te laisser aller. Ne pas devenir comme lui, te manipuler comme celui que je souhaitais évacuer de moi pour que tu naisses dans un monde où il n'est plus. Mais j'ai beau faire, il sera toujours là. Comme il l'était pour elle.

Je me sens libérée de tellement de couches d'histoires refoulées... J'ai froid. *(temps)* Mais en même temps, je suis si bien auprès de toi. Toute cette attention que tu m'accordes... *(pause)* Ce n'est certainement pas pour rien qu'on s'est rencontrés. *(temps)* J'ai l'impression que nous ne pourrions jamais être assez proches l'un de l'autre. Mais j'ai le goût d'essayer... J'ai vraiment le goût d'essayer.

(Des ombres fourmillent sur la scène.)

Ces formes qui rôdent encore, de plus en plus vite, de plus en plus déterminées, qui flottent, qui se déplacent autour de moi, qui circulent autour de mon lit. C'est comme si je les connaissais...

Nous sommes prêtes, maintenant. Allez-vous nous aider? C'est bien pour ça que vous êtes là... *(pause)* Je me sens fatiguée, toute étourdie... *(temps)* Madame Saint-Pierre, c'est vous? Maman est-elle là?

Je n'arrive pas à trouver ses yeux pour lire ce qui se passe en elle. De la torture. Autant pour moi que pour toi.

Elles ne m'entendent pas. Depuis le début. C'est vrai que je suis devenue silencieuse comme toi. Pourtant non. Parce que je suis partie, moi. J'ai réagi. Je ne me suis pas laissé écraser. J'ai quitté la maison, j'ai trouvé du boulot, je me suis ouverte au monde... *(temps)* J'ai finalement parlé!

(Une autre longue inspiration douloureuse. Les appareils font de plus en plus de bruit.)

Vous ne pouvez pas éteindre ces machines, maintenant? Elles ne m'aident pas, même que je sens qu'elles travaillent contre moi. (temps) Mais combien de fois vais-je devoir vous le demander?

Ah, pourquoi l'être en moi tente-t-elle de me déchirer ainsi? Est-ce comme ça que tu t'es sentie, maman? Est-ce que papa a pris soin de toi? Car il y a du bon en lui. Malgré tout. Il t'a aimée, il nous a aimés. Il t'a peut-être montré que tu souffrais de tristesse chronique pour ensuite cesser de t'écouter, mais il t'a aimée. Sinon, il n'aurait pas posé ses lèvres sur les tiennes et tu ne l'aurais pas laissé faire. Sinon, tu n'y aurais pas cru et je n'existerais pas.

Sinon... Simon... C'est son nom. C'est le mien. Frédéric. Je l'ai répété. Comme un appel. L'a-t-il entendu? Sait-il que je suis revenue? Car c'est vers lui que je suis allée d'abord. Je me souviens. C'est à sa porte que j'ai cogné. À cette porte qui avait été la mienne pendant presque toute ma vie, sans savoir que ce ne l'était plus, que ce n'était même plus la sienne. Reviendra-t-il? Essayera-t-il de me reprendre, de prendre mon enfant? Comme il a pris celle de ma mère, qui était la sienne, aussi, puisqu'il en était le père. Celle-ci est aussi un peu la sienne puisqu'il a contribué à sa création en me créant moi. Puisque si j'ai réussi à la concevoir, c'est seulement parce qu'il m'avait conçue d'abord. Parce que j'avais réussi à parler de lui ensuite. À raconter mon histoire. À l'amour d'un soir de ma vie. À qui j'ai tout dit. Tout. À qui je me suis ouverte. Pleinement.

Nous avons raison de croire qu'ils nous ont aimés. On ne laisse pas quelqu'un s'ouvrir à soi si on ne les aime pas. N'est-ce pas, maman? Tu m'as aimée, toi aussi, de tout ton cœur. C'est pour ça que tu m'as emmenée avec toi, que tu as gardé le silence, que tu l'as laissé faire, lui qui est si sage, si instruit, si expert en son domaine. Il sait... ce qu'il fait... pour son bien. Je sais qu'il m'a aimée car il a pris soin de moi de la seule façon qu'il connaissait. Son idée fixe débordante de potentiel. Je lui en ai appris tellement. Ta propre fille, que tu as choisi de ne jamais voir ainsi pour qu'elle t'aide à servir ta cause.

(Douleur, peinte sur le visage d'Ada.)

C'est dangereux, je me laisse aller, je ne cache plus ma douleur comme j'avais si bien appris à le faire, à cacher les crises d'anxiété déclenchées par toi, pour que tu ne puisses pas les noter et les catégoriser.

Qui êtes-vous?

Toi, l'homme qui s'approche de moi, un calepin à la main gauche, un crayon à la main droite.

Papa?

Non, tu n'es pas revenu, tu ne sais pas que je suis ici!

Sergel?

Non, tu n'as rien écrit devant moi, ce n'est pas pour cela que tu me posais tant de questions.

Mademoiselle Tremblay?

Six enfants s'amuse dans la cour de l'école. Deux tiers jouent au ballon. Combien d'enfants jouent au ballon?

Ah! Je perds la tête! Les voix se mélangent, les sons ne m'atteignent pas, les images se brouillent. Où suis-je? Qui suis-je? Pourquoi traînes-tu encore ici? Je devais t'effacer! Mais je n'y arrive pas. Impossible de me recréer à zéro comme si toute mon enfance n'avait pas servi de sujet à ton vulgaire livre de vulgarisation, au joyau de ta réputation déjà éclatante. Je dois l'accepter. Car même si j'oublie tout, par l'acte même de me forcer à oublier, je réagis contre tes actions. Je me forge à partir de toi en tentant de me sauver de toi, comme je l'ai fait à force d'essayer de deviner tes attentes, de percer où tu voulais en venir avec tes éternelles questions.

(Douleur.) Ah! Maman, je ne t'en veux pas d'avoir comploté avec lui pour mettre au monde le cobaye idéal, un être nouveau en quête de personnalité, une conscience et même un inconscient à construire. Tu ne le savais pas. De si près, tu ne pouvais pas voir toute la noirceur en lui, penchée au-dessus de son canapé, mon berceau, notre âme. Je ne t'en veux pas de l'avoir admiré. Tout le monde l'admire. Même moi. Même tout ce qu'il y a en moi.

(Douleur.) Ah! Tout ce qu'il y en moi qui pousse et qui se déchire. Je n'ai pas eu tort de revenir, ni de ne dresser aucun mur entre moi et lui. Le père de mon enfant. Je devais aboutir ici pour subir ceci. Je devais croire qu'il croyait encore en moi pour apprendre que ce n'était pas le cas, pour que je crée ma vie sans lui comme lui crée la sienne sans moi, pour que je comprenne enfin que tout n'est pas pour le pire dans le pire des mondes puisqu'il m'a donné la vie et me permet de la donner à mon tour. Tout va s'arranger. Tout va bien aller. De l'espoir! Ce doit être vrai!

Tu t'es servi de moi, c'est à mon tour de faire de même. Je dois puiser dans la force que tu m'as donnée : mon pouvoir d'adaptation. Je vais mettre au monde cette enfant. Je ne me laisserai plus faire. Par personne. Je vais l'élever comme bon nous semblera, à elle et à moi. Je vais continuer d'admirer l'amour de ma mère, ce petit paquet d'os minuscule, blême, jauni, presque translucide, son amour si précieux, si inoffensif, si désintéressé. Ta jolie dépressive, que je n'appellerai plus jamais par ce nom, créé par toi, avalé par elle, comme tout le reste de ce que tu l'as forcée à ingurgiter. Pour son bien. Parce qu'il faut manger. Besoin fondamental.

Ne vous inquiétez pas, nous serons bien. Je m'en sors. Il vivra en moi parce que je ne peux pas l'effacer, mais toi, ce sera parce que je n'ai pas le goût de le faire. Ta lueur... c'est la plus belle chose... qui m'arrive. Je vais te donner la voix que tu n'as jamais eue, mais que j'ai toujours entendue. Le cœur n'est pas fait que pour voir, il est aussi fait pour entendre. Je t'écouterai toujours.

(Douleur.) Ces étrangers se préparent à te tirer de moi.

Pas besoin d'aller la chercher, je peux pousser! Elle veut sortir, elle est décidée, elle va m'aider. Attendez, ne coupez pas! Ne coupez pas, je vous en prie!

Mon nom est Ada. Création originelle et mère du monde. Ada Simon. Dans un monde idéal, mon enfant s'appellera Virginie Petrov. Elle ne connaîtra jamais son père, comme je n'ai jamais connu le mien. Sa mère sera toujours là pour elle, comme la mienne fut toujours là pour moi. Sa mère l'écouterait comme une grande silencieuse, mais elle lui parlerait sans cesse pour lui apprendre à ne pas en être une.

(Douleur.)

Ah! Que faites-vous? Non, rangez vos instruments! Éloignez-vous de mon ventre! Ne découpez pas ma chair!

Tout va s'échapper. Toutes ces voix en moi. Tous ces cris. Qui se disputent. Qui n'acceptent pas ma décision. De ne pas l'effacer. D'avoir tenté de le faire. Qui me déchirent, qui m'ouvrent les entrailles pour retirer ce qu'il y a en moi. Mon enfant? Mon père? Elles? Moi?

(Un long cri. Les appareils médicaux se joignent au vacarme. Après un très long moment intense, les sons diminuent tranquillement, jusqu'à ce qu'on n'entende plus qu'un murmure. Les lumières baissent. Ada ouvre les yeux, regarde autour d'elle, semble revenir à elle.)

C'était ma première fois... Même la douleur ne m'a pas rendue inconfortable. (temps) Parce que ça devait arriver. Me voici plus complète que je l'étais avant... Parce que tout est plus vrai, maintenant que je me suis partagée. Tu me portes en toi aussi. (temps) Parce que j'ai voulu qu'il en soit ainsi.

Toujours ici. *(temps)* Mais où sont passées les voix? Je ne les vois plus... *(Elle passe une main sur son ventre.)* Vide. Mais plein en même temps. Ada? *(Elle se met à se défaire de ses liens, enlève l'intraveineuse. Les appareils se taisent. Ada les regarde longuement, soulagée par le silence.)*

Finalement. Je vous remercie.

(Ada se lève, regarde longuement la salle, puis sourit.)

C'est moi.

(Elle se dirige à nouveau vers le lit. Au bout d'un moment, elle enlève un des draps et en fait un paquet qu'elle prend comme un bébé. Elle le regarde tendrement, sourit, puis quitte la scène. Les appareils se taisent.)

(La fin.)

ANNEXE

Fable complète

Frédéric Simon naît le 3 septembre 1953, au sein d'une famille de classe moyenne de la ville d'Ottawa. Il commence ses études en psychologie à l'Université d'Ottawa en 1969, puis va poursuivre et terminer le tout en Allemagne, berceau de cette discipline qui le fascine. Après avoir pratiqué son métier pendant plusieurs années à Berlin, le docteur Simon revient à Ottawa en 1987, pour devenir professeur à l'université où il a fait ses débuts. La majeure partie de son temps est vouée à l'étude de la personnalité, c'est-à-dire de la croissance de l'être humain et des facteurs qui entrent dans son développement. En 1989, le docteur Simon mène une étude sur des patientes qui ont tendance à souffrir de dépression. Parmi ses sujets se trouve Virginie Loupine, une femme aux humeurs et à la personnalité malléables qui le fascinera au plus haut point. Leur première rencontre a lieu le 18 avril. Née le 19 janvier 1965 et issue d'un milieu pauvre, Virginie Loupine est à ce moment-là une jeune femme de 23 ans. Son enfance ne fut pas des plus faciles : résultat d'une grossesse accidentelle et dernière de treize enfants, elle n'a jamais reçu l'attention dont elle aurait eu besoin pour devenir un être indépendant et expressif. Elle a vécu son enfance dans un coin de la cuisine, à la merci de la seule de ses sœurs qui daignait la nourrir et la soigner un peu, en échange contre un silence quasi absolu et une obéissance totale. Virginie n'a quitté la maison familiale qu'à l'âge de 21 ans, et seulement parce qu'il avait fallu vendre la ferme, qui faisait faillite. Elle vivait seule depuis ce temps-là dans un petit appartement minable, et gagnait sa vie comme femme de ménage dans un motel situé presque à côté de chez elle. C'est une de ses collègues qui lui avait amené l'avis de recherche du docteur Simon; Virginie ne se serait jamais diagnostiquée comme souffrant de dépression puisqu'elle s'était toujours sentie ainsi,

mais elle n'avait pas su tenir tête à sa collègue qui lui avait enjoint de participer à la recherche, et l'avait même menée elle-même à l'université.

Intrigué par cette femme, le docteur Simon augmente vite le nombre de leurs rencontres. D'une fois toutes les deux semaines, les rendez-vous deviennent presque quotidiens. Virginie semble faire des progrès, n'être plus aussi dépressive, car elle a enfin trouvé quelqu'un qui désire l'entendre parler, l'écouter, apaiser ses douleurs enfouies depuis si longtemps dans l'indifférence de ses proches. Méprenant cette curiosité intellectuelle pour un autre sentiment, Virginie se convainc très vite de l'amour que le docteur Simon doit ressentir pour elle. Elle tombe amoureuse de lui, elle aussi, victime d'un cliché aussi vieux que la profession même du docteur Simon. Fait surprenant, ce dernier, normalement d'un professionnalisme irréprochable, se prend lui aussi d'affection pour sa patiente. Le matin du 4 août 1989, penché au-dessus du visage de Virginie, qui repose sur l'oreiller du sofa de son bureau à l'université, le docteur voit les yeux de sa patiente s'ouvrir et plonger dans le plus profond de son âme. Incapable de résister à son instinct, il pose ses lèvres sur les siennes. Virginie ne s'effarouche pas; elle obéit docilement et amoureuxment à la pulsion dominatrice de son médecin.

Ce premier baiser indique tout de suite à Frédéric Simon que Virginie Loupine ne peut plus être sa patiente. Il rompt donc sur-le-champ leur relation professionnelle. Or, Virginie et Frédéric continuent à se voir presque tous les jours au cours des mois suivants. Frédéric choisit toujours le lieu de leur rencontre. Virginie se laisse mener, ignorante qu'elle est de toute façon des endroits bien de la ville. Elle a toujours très peu à dire au cours de ces rendez-vous. Chaque fois qu'elle se met à parler de sa famille, de ses sentiments ou de tout autre sujet d'importance, Frédéric lui rappelle qu'elle n'est plus sa patiente et ne doit donc pas lui parler comme lorsqu'il était son médecin. Confuse, Virginie s'excuse avant de lui

poser une question sur lui et de se taire pour écouter sa réponse, qui se transforme toujours en un long monologue. Elle ne voit rien de mal ou d'inhabituel dans tout ça, elle qu'on a toujours remise à sa place lorsqu'elle essayait de s'exprimer. Elle aime l'entendre discourir et admire son intelligence. Elle ne comprend pas pourquoi il lui raconte tout cela à elle, mais jamais elle n'oserait lui poser la question, de peur qu'il reconnaisse qu'elle n'est rien et qu'elle se retrouve seule.

De son côté, Frédéric se sent tout-puissant en la présence de Virginie. Elle l'écoute en silence, ses grands yeux levés vers lui et sa bouche complètement scellée. Elle ne l'interrompt jamais, aime toujours les endroits où il choisit de l'emmener, obéit à ses demandes et n'en formule aucune elle-même. Au début, il a grande crainte pour sa réputation professionnelle, mais puisque Virginie n'insiste pas pour s'ouvrir à lui une fois qu'il lui a bien expliqué leur situation, ses inquiétudes s'apaisent peu à peu.

Leur mariage est célébré sans grandes pompes le 24 mars 1990. Les nouveaux mariés vont passer quelques jours aux chutes Niagara, mais le docteur Simon doit vite revenir à Ottawa s'occuper de ses recherches, de ses patients et de ses étudiants. Virginie ne se plaint pas, elle le suit tout simplement. De toute façon, elle n'est pas faite pour les voyages : les foules et les grands espaces la rendent nerveuse, et elle n'aime pas s'adresser aux étrangers. Elle a quitté son emploi et passe maintenant ses journées à la maison pendant que son mari va travailler. Elle lui a demandé s'il y avait quelque chose qu'elle pouvait faire pour se rendre utile, mais il a répondu que non. Il désire qu'elle reste calme et détendue, surtout puisqu'ils ont appris bientôt après le mariage qu'elle était enceinte.

Ada naît le 12 novembre de la même année, précisément huit mois et treize jours après la nuit de noces de ses parents. Virginie souffre beaucoup au cours de l'accouchement, qu'elle doit effectuer naturellement car elle s'est plainte trop tard de ses contractions pour

arriver à l'hôpital à temps pour recevoir des médicaments pour la douleur. Elle se sent si faible et exténuée lorsque le médecin lui présente finalement le bébé qu'elle a à peine la force de lever les yeux pour regarder sa fille. De toute façon, son mari s'immisce trop vite entre l'enfant et la mère pour que cette dernière puisse réagir. C'est donc lui qui prend le bébé dans ses bras, accueille dans le monde ce canevas vierge en quête de couleurs, de personnalité.

Le docteur Simon adore sa fille dès sa naissance. Sa fascination ne tarde pas à se transformer en obsession. Avec sa femme, la crainte de nuire à sa réputation professionnelle avait été forte au début, mais s'était si vite dissipée grâce au comportement docile et soumis de Virginie qu'il ne pense pas à s'inquiéter quand il est question de sa fille. Il voit en elle l'occasion parfaite de mettre à l'épreuve ses théories sur le développement de la personnalité. La fille, nommée Ada par sa mère dans un rare moment de détermination et d'imagination (un incident qui s'est déroulé dans la salle même de l'accouchement : pendant que son mari tenait son bébé dans ses bras, Virginie avait déclaré qu'elle s'appelait Ada; pourquoi Ada, avait demandé le père; tout simplement Ada, qu'elle avait répondu; le père avait regardé sa fille et avait décidé que ça lui était égal), devient vite le sujet à son père. Ce dernier contrôle chaque détail de son environnement, des heures de l'allaitement aux jouets permis, qu'il varie sans cesse dans le but de déterminer leur effet sur le développement de la personnalité de sa fille. Il déclare à sa femme, par exemple, au cours de la première semaine de la vie d'Ada, qu'il s'occupera lui-même de changer les couches, et que si Virginie le fait à sa place, il prendra cela comme une insulte et une indication d'un manque de confiance. Virginie acquiesce sans mot dire; la raison pour un tel caprice dépasse son entendement, mais elle ne veut surtout pas offenser son mari. Elle remarque ensuite qu'il laisse passer de plus en plus de temps entre les changements, ce qui a pour résultat d'augmenter l'inconfort et les pleurs

d'Ada, fait qu'il ne manque jamais de prendre en note. Au bout de trois semaines, lorsqu'il juge que son expérience a assez duré, il déclare à sa femme que c'est maintenant sa responsabilité à elle de changer l'enfant. Elle lui demande à quelle fréquence le faire; il lui répond qu'elle ne devrait pas avoir à lui poser cette question et qu'elle n'a qu'à se fier à son instinct maternel. Virginie change donc sa fille quand le besoin se fait sentir, mais elle se garde bien de trop la réconforter lorsqu'elle pleure puisque son mari lui a ordonné de lui laisser le temps de prendre ses notes avant de changer quelque chose à l'état d'Ada.

Malgré quelques expériences assez pénibles (par exemple, celles au cours desquelles le docteur dit à sa femme de faire sauter un repas à sa fille ou de la forcer à trop manger, ou bien de la vêtir trop chaudement pour le temps qu'il fait ou le contraire), Ada grandit et progresse bien. Le docteur Simon est surpris de l'entendre prononcer le mot « maman » à l'âge de huit mois; après tout, c'est lui qui passe son temps à l'examiner. Elle fait ses premiers pas à l'âge de seize mois. Son père la laisse tour à tour courir librement, puis la place dans un parc pour de longues périodes afin d'observer le changement dans son état.

Heureusement, étant donné ses travaux universitaires, le docteur Simon est très occupé. Lorsqu'il est présent, Virginie n'ose jamais intercéder en faveur d'Ada, mais dès qu'il s'absente, elle prend son bébé dans ses bras et lui procure ce qui lui manque, ou lui enlève ce que son père lui a imposé qui la rend inconfortable, selon le cas. Virginie a confiance en son mari et respecte ses recherches, mais elle aussi est fascinée par sa fille. Elle ne comprend pas son besoin de faire sourire son bébé, elle que personne n'a tenté de faire sourire lorsqu'elle était enfant, ou même plus tard. Elle s'occupe donc de sa fille en l'absence de son mari, mais s'assure de remettre les choses en ordre avant son retour. Elle ne s'inquiète pas de la réaction éventuelle de son mari s'il venait à découvrir ce qu'elle fait derrière son dos puisque l'idée ne lui vient même pas qu'elle pourrait se faire prendre.

Mais le docteur n'est pas dupe. Lorsqu'Ada a ses dix-huit mois, il embauche une gouvernante, à qui il donne la charge exclusive d'Ada en son absence, en prétextant que sa femme est trop faible pour s'occuper d'elle. Devant le teint pâlot et la maigreur de Virginie, qui sort si peu et n'a jamais faim, Justine Lavigueur n'a aucune peine à le croire. La présence de cette femme empêche le docteur Simon de poursuivre certaines expériences, mais il peut au moins compter sur elle pour lui rendre compte des activités quotidiennes de l'enfant. Au bout d'un mois, le docteur déclare qu'il doit s'absenter pour quelques mois afin d'aller enseigner dans une université d'Europe. Il place la maison entre les mains de Justine, et lui ordonne de veiller autant sur sa femme que sur son enfant. Il lui ordonne, entre autres, de garder un journal de tout changement dans l'état de son enfant, autant émotionnel que physique. Justine, qui connaît le champ de travail du docteur et qui ne se doute de rien, croit voir là la marque d'un père qui ne veut rien manquer du développement de sa fille chérie. Justine est bonne envers Ada et ne ferait jamais rien pour la blesser ou lui nuire. Ada bénéficie donc d'un répit de neuf mois au cours duquel elle grandit et évolue à son rythme. Justine voit en elle une bonne petite fille joyeuse et amicale, mais qui a besoin de beaucoup d'attention et qui semble aussi ressentir une certaine crainte, un manque de confiance en la personne qui s'occupe d'elle. Justine se sent souvent observée par ce petit bout de chou, mais elle voit cela comme une marque de curiosité.

Quelques mois après son retour, le docteur Simon fait de Justine une employée occasionnelle. Il voit en l'affection qu'Ada lui porte une autre piste de recherches. Il peut maintenant utiliser sa présence comme une promesse et son absence comme une menace, ce qu'il fera pour des années à venir. En septembre 1994, le docteur Simon sait qu'il est temps qu'Ada se joigne à un groupe d'enfants de son âge. Il la fait donc entrer au jardin d'enfants. Là, elle se lie d'amitié avec un garçon nommé Jake Potvin, à la grande surprise de son père,

qui s'attendait à ce que son enfant soit très gênée. À l'école, Ada apprend vite, avec une sorte de rage même, comme si elle sentait que son temps était compté. Car les expériences de son père ont déjà appris à Ada que les plaisirs ne durent qu'un temps, que quelque chose – ou quelqu'un – intercède toujours pour mettre fin à ce que l'on aime. D'ailleurs, Ada a raison de s'inquiéter : après le troisième jour de sa troisième année, le docteur Simon décide de retirer sa fille de l'école. Maintenant qu'elle a eu l'occasion d'entretenir des rapports avec des enfants de son âge ainsi qu'avec d'autres adultes, il est curieux de voir comment elle réagira une fois replongée dans un environnement clos. Il embauche donc une éducatrice pour qu'elle reçoive ses cours à la maison, lui étant trop occupé pour le faire lui-même, et Virginie, trop silencieuse et ignorante. Ada ne se plait pas ainsi, à la maison. Son éducatrice, Nora Tremblay, est une femme aigre, vilaine, dure. Elle punit sévèrement les erreurs d'Ada, se moque même souvent de son ignorance. Ada apprend, tout en se mettant petit à petit à prendre l'attitude de sa mère, qui ne s'exprime et ne sort plus guère, encouragée par son mari à rester tranquille et taciturne, et à ne pas s'inquiéter au sujet du ménage.

Malgré l'air absent qu'elle affiche en tout temps depuis maintenant des années, Virginie n'est pas insensible à ce qui se passe dans la vie de sa fille. Par moments, elle voit même dans le visage d'Ada une lueur remplie de promesse, lueur qui s'affaiblit depuis la décision du docteur Simon de retirer Ada de l'école. Virginie craint de tout son cœur, qui n'a que ça à faire, qu'elle ne s'éteigne à jamais s'il continue à garder Ada enfermée loin du monde. Elle décide donc, par un jeudi matin ordinaire, de la sortir de là. Le docteur Simon travaille comme toujours à l'université. L'éducatrice est dans le bureau et enseigne les fractions à Ada, qui n'excelle pas en mathématiques. Pour la énième fois, Virginie entend de sa chambre le rire de l'éducatrice résonner dans la maison. Elle retire la couverture de ses genoux, se lève de sa berceuse et descend les escaliers pour s'approcher du bureau. Elle

profite de l'absence momentanée de l'éducatrice pour y entrer. Ada reste surprise en voyant sa mère là, elle qui sort si peu de sa chambre. Virginie lui sourit. Ada lui rend son sourire, tout aussi rare que sa présence. Virginie lui tend la main, lui demande si elle veut partir. Ada répond d'un ton maussade qu'elle n'a pas fini ses leçons et que de toute façon, l'éducatrice lui a interdit de sortir pour le restant de la semaine parce qu'elle a accidentellement déchiré sa feuille, à force d'effacer et de recommencer ses calculs. Virginie déclare que c'est elle, sa mère. Ada ne comprend pas ce que cela peut changer, car sa mère, justement, n'a jamais représenté pour elle une figure d'autorité. Mais son désir de partir et de vivre quelque chose avec sa mère est grand. Elle prend donc sa main et ensemble, elles quittent la maison sans manteaux, ni bagages, ni tambours, ni trompettes.

Elles montent toutes les deux dans le premier autobus de la ville qui passe. Ada doit payer car sa mère n'a pas d'argent (Ada a droit, parfois, à un peu d'argent de poche, mais elle ne sait jamais quand les services rendus lui vaudront une récompense). Elles passent l'après-midi à se promener dans tous les coins de la ville et de ses banlieues, d'autobus en autobus. La maigre somme que possède Ada ne leur permet pas de se rendre plus loin. Elles se tiennent par la main et les yeux tout l'après-midi, sauf quand sa mère tourne son regard vers la fenêtre et se met à marmonner tout bas. Ada n'a pas l'impression que c'est à elle qu'elle parle, mais elle écoute tout de même. Sans s'en rendre compte, elle commence à la comprendre, mais ne ressent pas l'étendue de sa douleur car ce n'est pas ainsi que Virginie décrirait son état.

Le docteur Simon les trouve vers 20 h 30, à sa sortie de l'université. L'éducatrice l'a averti de leur fugue, mais sa journée est trop chargée pour qu'il quitte plus tôt et de toute façon, il sait bien qu'elles n'ont nulle part où aller et nulle façon de s'y rendre. Virginie et Ada se sont retrouvées par hasard dans un autobus qui passe près du campus. Virginie avait

voulu débarquer là, attirée par le passé peut-être et insoucieuse d'être repérée. Ada savait bien que leur fugue tirait à sa fin de toute façon, et n'avait pas voulu résister à sa mère, cette femme qui ne résistait elle-même jamais à personne et qui pourtant se serait donc probablement laissée faire. Lorsque le docteur les aperçoit, elles sont assises toutes les deux sur un banc et grelottent un peu sans sembler s'en rendre compte. Elles ne le voient pas venir, trop occupées qu'elles sont à se regarder dans les yeux. Il leur ordonne de le suivre d'une voix posée et calme. Elles obéissent. La famille arrive à la maison, mange un peu de soupe en silence. Le docteur Simon ordonne ensuite à Ada d'aller se coucher. Les parents montent aussi à leur chambre. Ada entend son père réprimander légèrement sa femme. Pendant un instant, elle croit entendre sa mère répliquer, mais se dit bien vite qu'elle n'irait jamais jusque-là, quand même.

Le lendemain, les choses se passent comme à l'habitude. Le docteur Simon part travailler, Virginie reste dans sa chambre, Ada subit les humiliations et les enseignements de mademoiselle Tremblay. Le lendemain, samedi, Ada est surprise de voir entrer Justine, qu'elle n'a pas vue depuis des mois. Le docteur Simon les envoie passer la journée dans des musées. Ada devrait se douter de quelque chose, mais sa joie de revoir sa gouvernante adorée est si grande qu'elle oublie tout le reste. Elle parle presque sans arrêt toute la journée, ravie de pouvoir enfin délier cette langue qui ne trouve plus oreille pour l'écouter depuis que son père l'a retirée de l'école.

Le soleil est déjà couché lorsque Justine ramène Ada à la maison. Justine prépare à manger et quitte une fois la vaisselle lavée. Le docteur Simon fait remplir un de ses questionnaires habituels à Ada (cette fois-ci, des questions sur sa mère et son amour pour elle), puis l'envoie se coucher. Une faible lumière paraît sous la porte de la chambre à ses parents. Ada colle l'oreille à la porte et n'entend rien, ce qui lui fait croire que tout se passe

comme à l'ordinaire. Pourtant, le lendemain, sa mère ne descend pour aucun des repas de la journée. Virginia a l'habitude de sauter des repas, mais normalement, son mari ne la laisse pas passer toute la journée sans manger. Le soir, pendant sa discussion hebdomadaire avec son père sur la semaine qui vient de passer, Ada ose demander s'il ne va pas porter un plateau de nourriture à sa mère. Son père se tait un moment pour montrer qu'il n'approuve pas le changement de sujet. Avant de lui répondre, il s'assure que la cassette dans la caméra tourne encore (il filme toujours leurs séances, et classe les cassettes dans une grande bibliothèque qu'il garde sous clé). Il lui explique enfin que sa mère est malade depuis longtemps, comme elle le sait, et qu'il savait bien que le jour viendrait où il ne pourrait plus s'occuper d'elle. Après l'escapade du jeudi, il avait cru dans l'intérêt à tous qu'elle soit placée dans un hôpital, où des gens qualifiés s'occuperaient d'elle jour et nuit. Le docteur Simon dit à Ada qu'elle ne doit pas s'attendre à ce qu'elle guérisse car il s'agit d'une cause désespérée, mais au moins, elle sera bien, maintenant. Il continue à ajouter des détails semblables pour tirer une réaction d'Ada, qui se retient pour ne pas procurer cette satisfaction à son père qui vient de la trahir encore une fois. Bien sûr, le docteur Simon voit ce manque de réaction comme une réaction même, et Ada sait qu'elle est encore perdante, dans tout cela. Il lui pose encore quelques questions, auxquelles elle répond par monosyllabes, puis il l'envoie se coucher.

L'éducatrice continue à venir pendant les semaines suivantes. Au bout d'un mois, le docteur Simon amène sa fille à l'hôpital pour rendre visite à sa mère. Cette dernière se trouve dans une chambre propre et confortable. Son père lui a permis d'apporter sa berceuse et sa couverture. Elle partage sa chambre avec une autre femme, qui dort pendant toute la visite d'Ada. En fait, Ada n'aurait pas su qu'elle se trouvait là si son père ne l'avait pas avertie de chuchoter pour ne pas la déranger. La patiente prend si peu de place dans le lit qu'on aurait

cru qu'elle ne l'avait tout simplement pas fait après s'être levée. Virginie ne prononce pas un mot de toute la visite, mais elle accueille Ada avec un sourire et lui tend la main dès qu'elle l'aperçoit dans le cadre de porte. Le docteur Simon reste dans la chambre et lit des articles scientifiques quelconques. Au bout d'une heure exactement, il se lève, ordonne à Ada d'embrasser sa mère, effleure lui-même son front de ses lèvres, puis pousse sa fille vers la porte.

Le père et la fille reviennent un mois plus tard. Les choses se passent de la même façon, à un détail près : le docteur avertit sa femme qu'ils ne reviendront pas au cours des prochains mois, car ils doivent se rendre en Europe pour quelque temps. Il doit participer à une série de conférences, et a décidé d'amener Ada avec lui. Il se chargera lui-même de ses leçons. Ada est déjà au courant. Son père ne lui a pas demandé son avis, mais elle doit avouer être bien contente de partir à la découverte du monde à un si jeune âge, elle qui a passé les deux dernières années presque enfermée chez elle. Certes, elle se sent un peu coupable d'abandonner ainsi sa mère, mais puisque cette dernière ne cesse pas de sourire, elle se dit qu'elle est bien ici, même mieux que lorsqu'elle était à la maison, et que ça ne change pas grand-chose pour elle, dans le fond.

Ada s'envole donc avec son père le 2 août 2000 sur les ailes d'Air Canada. Ils se rendent d'abord en Belgique, puis en France, en Espagne, en Suisse, en Allemagne, au Luxembourg et en Angleterre. Dans tous ces pays, le docteur Simon assiste à des conférences et présente lui-même des communications liées à ses recherches en développement de la personnalité. Il laisse parfois sa fille assister à ses communications. Il la présente alors à ses collègues et aux autres conférenciers, sans jamais mentionner les recherches qu'il mène sur elle. D'autres fois, son père lui assigne des leçons ou lui donne des questionnaires à remplir, puis il se rend seul aux conférences de la journée. Lorsqu'il doit

s'absenter longtemps, il lui permet de passer la journée avec la femme ou la compagne d'un de ses collègues. Ces journées-là sont celles qu'Ada préfère puisque la plupart de ses gardiennes lui font faire des tours de la ville et l'amènent à des sites touristiques. Elle adore toutes ses nouvelles rencontres et découvertes, mais se garde d'en parler trop ouvertement à son père, par crainte qu'il décide d'effectuer l'expérience opposée et de la garder enfermée, comme il est arrivé si souvent déjà par le passé.

Toutefois, cette fois-ci, les choses ne se passent pas ainsi. L'Université de Genève offre au docteur Simon un poste d'enseignement de deux ans, occasion qu'il ne peut refuser. Il s'installe donc à Genève avec sa fille pour l'année scolaire. Celle-ci a le bonheur d'être placée à nouveau au sein d'une vraie classe. Ses nouveaux enseignants s'étonnent devant la capacité d'adaptation d'Ada, surtout puisque le docteur Simon les a avertis qu'elle est habituée à recevoir ses leçons seule à la maison. Elle se fait donc très vite de nouveaux amis, qu'elle est très déçue de quitter une fois arrivé le terme de leur séjour en Europe. Ada a maintenant douze ans. Elle n'a pas vu sa mère depuis deux ans, ce qui ne veut pas dire qu'elle ait cessé de penser à elle. Elle ignore toutefois si les nombreuses cartes postales et lettres qu'elle lui a envoyées se sont rendues jusqu'à elle puisqu'elle-même n'a reçu que deux cartes de sa part, la première en décembre 2001, la seconde fin novembre 2002, toutes deux signées : « À la petite Ada, la plus belle de toutes les créations, bonne fête et joyeux Noël, sa maman, Virginie. »

Le docteur Simon et Ada atterrissent à l'aéroport d'Ottawa le 2 juillet 2003. Ada implore son père de l'amener tout de suite rendre visite à sa mère, mais ce dernier refuse en prétextant qu'il est trop fatigué pour se rendre jusqu'à l'hôpital. Les semaines suivantes, il utilise l'excuse qu'il est trop occupé à remettre ses choses en ordre après une si longue absence. Ada a l'habitude des refus de son père et sait qu'il ne sert à rien de protester. Trois

semaines après leur retour, il lui annonce finalement qu'ils se rendront à l'hôpital l'après-midi même. Ada est ravie et s'applique à se mettre belle pour sa mère. Elle se dit que sa mère ne la reconnaîtra plus, tellement il y a longtemps qu'elles se sont vues, mais l'idée ne lui vient pas qu'elle aussi doit avoir changé en tout ce temps.

Ada et le docteur Simon se rendent donc à l'hôpital. Là, ils trouvent Virginie non pas assise dans sa berceuse, mais dans son lit. Sa couverture, qu'Ada n'avait jamais vue que sur ses genoux, est pliée au pied du lit, loin de ceux de Virginie, qui est trop petite pour l'atteindre. Virginie ne réagit pas à l'entrée de sa fille et de son mari. Ses yeux sont fixés au mur, perdus dans les paysages des dizaines de cartes postales que sa fille lui a envoyées au cours des deux dernières années. Ada se dit tout de suite que ce sont sans doute les infirmières qui les ont posées là, Virginie ne semblant pas avoir la force nécessaire pour entrer une punaise dans un mur. Elle est plus maigre et plus pâle que jamais. Ada remarque que sa bouche est entrouverte sur ce qui, pour sa mère, dans l'état où elle est maintenant, doit être un sourire. Elle voit dans ses yeux la même étincelle à la fois espiègle et mélancolique qu'elle avait aperçue le jour de leur fugue, mais cette fois-ci, sa mère ne lui tend pas la main. C'est Ada qui se rend vers elle et la lui prend. Sa mère ne se retourne même pas. Elles restent ainsi pendant de longues minutes, Virginie le regard perdu dans les paysages des cartes, Ada le regard perdu dans le paysage du visage de sa mère. Une enfant moins aguerrie et plus fragile qu'Ada aurait eu peur en voyant l'apparence spectrale d'une mère si chétive et absente. Or, Ada doit se montrer forte. Lorsque son père lui déclare, au bout d'une trentaine de minutes, qu'ils doivent partir, Ada dit simplement au revoir à sa mère et l'embrasse sur la joue. Juste avant qu'elle la lâche, elle sent, issue de la main squelettique de sa mère, une petite pression, si faible qu'une enfant pressée ne l'aurait pas sentie, mais Ada n'est pas pressée. Elle sort de la chambre, regarde une dernière fois sa mère par la vitre du mur, puis

quitte l'hôpital avec son père. Une fois à la maison, ce dernier lui pose mille questions sur ce qui lui est passé par la tête lorsqu'elle a aperçu sa mère, tout au long de la visite, au moment du départ et pendant l'heure qui suivit. Ada répond sincèrement et docilement, puis va se coucher sur les ordres de son père, bien qu'il ne fasse pas encore tout à fait nuit.

Ada a droit de retourner à son ancienne école au mois de septembre. Toutefois, cette fois-ci, les choses ne se passent pas aussi bien que la dernière fois. La fille d'une des infirmières qui est responsable de sa mère est aussi dans sa classe, et cette enfant s'acharne à rendre la vie d'Ada misérable. Clara St-Pierre annonce à tout le monde que la mère d'Ada est folle, que même son père le grand psychologue n'a pas su la guérir, et que puisque Ada porte leurs gènes, elle est probablement soit folle soit incompétente, elle aussi. Ce n'est pas la première fois qu'on se moque d'Ada et cette dernière a appris à ignorer ce genre de remarques, mais elle ne peut tolérer qu'on insulte ainsi ses parents, surtout sa mère, qu'elle ne considère pas du tout comme une folle, mais plutôt comme une âme douce et incomprise. Ada doit porter de nombreuses notes de mauvaise conduite à son père, qui réagit toujours de façon différente pour voir l'effet sur sa fille. Cette dernière est bien en peine de comprendre si son père approuve qu'elle défende ainsi ses parents, ou s'il préfère qu'elle se conduise de manière plus respectable. Elle décide donc de continuer à réagir comme le lui dictent ses instincts, ce qui lui vaut de nombreuses retenues et même quelques ecchymoses et égratignures.

Ada n'a jamais connu une année scolaire aussi misérable. Même le joug de son éducatrice ne lui causait pas tant de maux de tête que ces masses qui se lient pour faire de sa vie un enfer. Elle se sent encore plus seule entourée de ses camarades de classe qu'elle l'était enfermée dans le bureau, à la maison. Son père n'aide pas la situation, non plus, déterminé qu'il est de lui faire revivre chaque instant terrible pour l'analyser à fond, ainsi que de la

punir et de la récompenser tour à tour pour les mêmes comportements. Vraiment, Ada ne sait plus du tout ce qui se passe en elle ni autour d'elle. En plus, son père ne lui permet de rendre visite à sa mère qu'à tous les deux mois. Certes, sa mère ne peut rien faire pour l'aider de toute façon, mais Ada sent instinctivement que sa seule présence agirait comme un baume sur les plaies de son âme. En plus, elle croit de tout son cœur que sa mère aussi a besoin d'elle, même si leurs rencontres se passent dans le silence le plus complet.

Le 3 juillet 2004 vient la goutte qui fait déborder le vase. Ada est soulagée car l'année scolaire est terminée et elle n'a plus à affronter le clan de Clara St-Pierre. Mais son père vient vite mettre fin au repos qui commence à se faire dans son âme en lui annonçant que sa mère est décédée la veille à l'hôpital. Ada pleure cette mère avec laquelle elle a passé si peu de temps et qu'elle aurait tant aimé mieux connaître. Or, trois semaines plus tard, son père lui annonce que c'est faux, que sa mère n'est pas morte, que l'hôpital a commis une erreur. Ada, d'abord surprise et incrédule, se réjouit finalement : elle se voit donner une nouvelle occasion de tenter de percer ce mur de silence et de folie derrière lequel sa mère s'est enfermée. Elle demande à son père de l'amener à l'hôpital tout de suite. Son père lui promet de l'amener le lendemain, mais c'est seulement dix jours plus tard qu'ils s'y rendent finalement. Comme toujours, il tient son calepin dans sa main gauche, son stylo dans sa main droite. Ils partent. Ils arrivent à l'hôpital. Ils entrent. Ils se rendent à l'aile où se trouve Virginie. Ada demande à l'infirmière au comptoir s'ils peuvent la voir. L'infirmière les regarde d'un air perplexe. Elle appelle sa supérieure, lui répète la demande d'Ada. L'infirmière en chef regarde Ada, puis son père, ne comprenant pas comment aurait pu se produire un tel malentendu. Toutefois, le regard satisfait du docteur Simon l'éclaire vite. Elle se tourne vers Ada, lui déclare que sa mère est morte il y a un peu plus d'un mois. Ada ne comprend pas, parle de l'erreur. L'infirmière en chef jette un regard de haine vers le père.

Elle explique à Ada qu'il n'y a pas eu d'erreur, que sa mère est bel et bien morte, qu'elle a déjà été incinérée, que ses cendres ont été répandues dans la cour de l'hôpital puisque la famille ne les avait toujours pas réclamées au bout d'un mois. Ada regarde son père, qui la regarde d'un œil fixe pendant que son autre parcourt le calepin que sa main est en train de couvrir de notes. Elle comprend tout, elle aussi. Un autre de ses tests. Une autre de ses manipulations des événements pour voir l'effet produit sur la personnalité de sa fille. Ada regarde la première infirmière, puis l'infirmière en chef. Elle les remercie. Puis, elle quitte l'hôpital avec son père. Elle monte dans la voiture. Elle ne dit rien. Son père la questionne. Elle ne répond pas. Elle répond toujours, d'habitude. Mais plus maintenant. Ils rentrent chez eux. Ils soupent. Quand son père va se coucher, Ada est déjà dans sa chambre. Elle guette la lumière sous la porte de sa chambre. Elle attend précisément trente-quatre minutes après que la lumière se soit éteinte. Puis, elle sort de sa chambre le pas assuré, se dirige vers la porte, l'ouvre, sort, ne la referme pas, ne se retourne pas, ne reviendra plus.

Ada se réfugie d'abord à l'hôpital où sa mère a vécu ses dernières années. Pendant presque deux semaines, elle se cache dans les diverses ailes de l'édifice, se nourrissant principalement des plats laissés par les patientes anorexiques. Craignant que quelqu'un la trouve et la force à retourner chez son père, elle décide de s'enfuir plus loin de chez elle. Elle se procure un billet d'autobus avec ses économies et se rend à Montréal pour vivre dans l'anonymat de la grande ville. Son père entreprend des recherches pour la trouver pendant quelque temps. Croyant d'abord avoir à faire avec une fugue infantine, il se fait tranquillement à l'idée qu'elle ne veut pas être trouvée et qu'elle ne reviendra pas. Puisqu'elle ne veut manifestement plus de lui comme père, le docteur Simon décide de la renier. Ainsi, puisqu'elle n'est plus sa fille dans ses yeux, il se sent libre de la traiter comme

n'importe quelle patiente. Riche de treize ans d'observations et d'expérimentations, il a maintenant tout ce dont il a besoin pour faire d'Ada le joyau de sa carrière déjà brillante.

Pendant ce temps, Ada se débrouille comme elle peut pour survivre à Montréal. Ne possédant que très peu d'argent, elle est d'abord condamnée à vivre dans les rues. Heureusement, elle a choisi une saison clémente pour fuguer. Elle se lie avec quelques autres jeunes de la rue pour s'aider à survivre, mais ces relations sont toujours de courte durée et pour fins pratiques seulement. Ada voit tout autour d'elle des jeunes qui s'adonnent à la prostitution et aux abus de la drogue. Elle refuse de tomber dans le même gouffre, elle qui a été témoin des effets des produits pharmacologiques sur sa mère et sur les autres patientes. En septembre, Ada se rend compte qu'elle doit trouver un endroit stable où vivre si elle veut passer l'hiver. Elle ment donc à propos de son âge et se met à nettoyer des chambres en échange d'un toit et de la nourriture dans une auberge de jeunesse du centre-ville. Contrairement à sa mère, qui a aussi travaillé comme femme de chambre, Ada est très sociable avec ses collègues et les clients de l'auberge. Elle vient de débarquer dans un monde de camaraderie et d'échanges, où tous les étrangers qui débarquent ont justement cela en commun qu'ils ne se connaissent pas. Dans cet univers où les gens ne font que passer, chaque entretien devient d'autant plus important et profond car chaque personne qui y participe sait qu'il ne durera pas longtemps et qu'il faut en profiter. Ada a été élevée dans le même genre de peur et d'ignorance du lendemain, dans ce besoin de tirer le maximum des bons moments car ils sont éphémères. Tous les jours, elle rencontre des gens venus des quatre coins du monde, à la recherche de nouvelles expériences ou en fuite, comme elle, d'un passé qu'ils tentent d'oublier ou de mieux comprendre. Elle se prend d'affection pour ce monde et ce style de vie, et se met à rêver de voyager et de voir le monde à nouveau elle aussi, mais librement cette fois, sans son chaperon de père.

Le 19 décembre 2006, un jeune Russe nommé Sergei Petrov débarque à l'auberge pour une nuit. Ada travaille à la réception ce jour-là (elle fait maintenant un peu de tout). L'accent du jeune homme la charme, elle qui en a pourtant entendu d'autres. Il reste au comptoir pendant un bout de temps, heureux de jaser avec elle, puis va se reposer dans sa chambre. Plus tard, il la retrouve dans la salle commune, presque vide en ce vendredi soir d'une période peu occupée. Ada lit près du feu. Il vient s'asseoir près d'elle et se met à lui poser plein de questions. Au début, elle résiste à s'ouvrir complètement, habituée qu'elle est de vivre seule avec ses secrets et d'être celle qui interroge, mais Sergei l'écoute si attentivement qu'elle ne peut s'empêcher de s'ouvrir à lui, de lui parler de son père, de sa mère, de son séjour en Europe, de Clara St-Pierre et de tout le reste. Elle lui pose bien quelques questions, elle aussi, mais il ramène toujours la conversation à elle sans qu'elle s'en aperçoive. Le feu s'étant éteint peu à peu dans la cheminée sans que ni l'un ni l'autre ne pense à le raviver, Ada s'approche de son compagnon pour puiser la chaleur de son corps en même temps que celle de son attention. C'est elle qui pose d'abord ses lèvres sur les siennes. Ce n'est pas la première fois qu'elle laisse son échange avec un étranger, devenu le copain d'un moment, se rendre jusque-là, mais cette fois-ci, elle désire aller plus loin. C'est elle qui se lève pour se rendre dans la chambre de Sergei. C'est lui qui ferme la porte derrière eux.

Tôt le lendemain, Ada profite du fait qu'elle est déjà dans la chambre d'un invité pour enlever les draps et les amener dans le panier au bout du couloir. Sergei est déjà dans la douche. Il rapporte sa clé à la réception et vient pour l'embrasser, mais elle éloigne son visage car d'autres voyageurs viennent d'entrer. Il lui dit adieu et se retourne avant de sortir, mais Ada ne se permet pas de lever les yeux avant qu'il soit parti. Elle le regarde s'éloigner par la fenêtre du coin de l'œil sans que ni lui ni le client qu'elle sert à ce moment-là ne se rendent compte de quoi que ce soit. Elle ne regrette aucunement s'être ouverte entièrement à

lui. Il n'est que dans l'ordre des choses qu'elle ne le revoie plus jamais, aussi : un autre plaisir passager destiné à ne durer que l'espace d'un moment.

Sergei est loin quand le petit bâton sur lequel Ada vient d'uriner lui indique qu'elle est enceinte. L'avortement n'est pas une option : ce bébé a été conçu l'espace d'un moment d'ouverture totale, d'honnêteté, de confort, et jamais elle n'oserait le détruire. Peut-être pense-t-elle aussi, quelque part dans son inconscient, qu'elle fera une fausse couche puisque très peu de choses ont été menées à terme dans sa vie. Mais cela ne se produit pas. Elle continue à travailler tout au long de sa grossesse. Au début du huitième mois, ses employeurs l'obligent à rester à la réception, malgré ses objections qu'elle est encore capable de changer les draps et de nettoyer les salles de bain. Ada est reconnaissante de l'attention qu'ils lui portent et de leur bonté, mais elle sait qu'elle ne pourra pas rester là après la naissance du bébé. Elle sait aussi que ses maigres économies ne suffiront pas pour élever un enfant. Désespérée, elle décide de retourner à Ottawa, prête à pardonner son père si ce dernier veut bien la pardonner aussi.

Ada s'achète donc un billet d'autobus pour Ottawa. Elle n'ose pas téléphoner d'abord, convaincue que son père trouvera plus difficile de lui fermer la porte au visage que de lui raccrocher la ligne au nez. Une fois rendue à Ottawa, elle monte à bord d'un autobus de la ville pour se rendre à son ancienne maison. Elle reste surprise devant l'état de cette dernière. Lorsqu'elle était petite, son père payait des jeunes du voisinage pour tondre la pelouse, mais il n'avait jamais pensé embaucher un paysagiste pour embellir davantage les lieux. Maintenant, l'entrée est presque perdue derrière un grand jardin bien entretenu de fleurs et d'arbustes. Ada se dit que son père a peut-être eu besoin d'un changement de paysage, lui aussi, après les événements de 2003, ou qu'il est possible qu'il se soit remarié et que sa nouvelle femme ne passe pas tout son temps à se bercer en silence dans sa chambre.

Son cœur bat plus vite que jamais à cette pensée, mais elle monte tout de même la petite marche et sonne à la porte. C'est un jeune garçon d'une dizaine d'années qui ouvre. Ada ne comprend plus rien, mais elle lui demande tout de même si le docteur Simon est là. Le garçon répond qu'il ne connaît pas de docteur Simon. Sa mère apparaît derrière lui. Ada lui explique qu'elle cherche son père. La femme lui répond qu'elle est désolée, mais qu'il y a maintenant un an que sa famille habite ici, que le propriétaire précédent, un grand chercheur et psychologue, avait amassé une petite fortune avec un livre de vulgarisation sur le développement de la personnalité chez l'enfant il y avait deux ou trois ans, et qu'il était parti s'installer aux États-Unis. C'est malheureusement tout ce qu'elle savait. Elle ignorait même qu'il avait un enfant. Ada la remercie et se tourne pour partir. La femme jette un dernier coup d'œil vers le ventre d'Ada, hésite, puis ferme la porte derrière elle en hochant tristement la tête.

Ada monte dans un autre autobus de la ville. Elle descend au centre d'achats et se rend directement à une librairie. Elle trouve assez facilement le livre de son père, bien qu'il n'y en ait qu'un exemplaire. Elle lit le résumé à l'arrière, la biographie de son père et la table des matières. Cela suffit. Elle replace le livre sur le rayon et sort.

Ada n'a maintenant nulle part où aller. Le père en lequel elle a placé ses derniers espoirs s'est servi de sa vie à elle (même s'il ne l'avouerait jamais) pour faire fortune. Ada n'aurait sûrement pas à chercher très fort pour le trouver, mais elle n'en a plus du tout envie. Elle ne sait pas ce qui lui a pris de revenir ici. Elle ne veut plus rien savoir de lui, vraiment et définitivement, cette fois-ci. En fait, ce qu'elle souhaite, c'est l'effacer de sa mémoire pour toujours, détruire en elle tout ce qui lui reste de lui, toute l'influence qu'il a eue sur sa vie et sur sa personne, comme s'il n'avait jamais été son père et qu'elle ne l'avait jamais connu.

Ada a senti sa première contraction à la librairie. Elle se rend tranquillement à l'hôpital, où on lui dit qu'elle a encore bien du temps à attendre. Ses eaux ont cassé, ses contractions viennent à un rythme régulier; personne ne s'inquiète donc à son arrivée. Pourtant, au bout d'un moment, toute activité cesse : le bébé ne bouge plus, et Ada non plus. Les infirmières et les médecins s'affairent autour d'elle et la branchent à de nombreux appareils, mais aucun ne peut capter ce qui se passe en elle. Car Ada s'est repliée sur elle-même pour préparer la naissance de son enfant en se donnant le jour à elle-même d'abord. Ada est déterminée à retourner dans son passé, à revivre des moments au cœur desquels son père s'est immiscé pour l'influencer. Son intention est de les revivre en écoutant parler les personnages qui y ont participé, puis de choisir l'interprétation qu'elle veut en faire afin qu'ils aient une influence positive sur la personne qu'elle est devenue. Ada devient ainsi à la fois maîtresse de son passé, de sa personnalité et de son avenir.

Tableau chronologique

3 septembre 1953	Naissance de Frédéric Simon
19 janvier 1965	Naissance de Virginie Loupine
Septembre 1969	Début des études en psychologie de Frédéric Simon
Septembre 1974	Départ de Frédéric Simon pour l'Allemagne
Août 1986	Déménagement de Virginie Loupine à Ottawa (de la campagne à la ville)
Août 1987	Retour de Frédéric Simon à Ottawa
18 avril 1989	Première rencontre entre Frédéric Simon et Virginie Loupine
4 août 1989	Premier baiser entre Frédéric Simon et Virginie Loupine
24 mars 1990	Mariage entre Frédéric Simon et Virginie Loupine
12 novembre 1990	Naissance d'Ada Simon
4 décembre 1990	Transfert de la responsabilité de changer les couches d'Ada de Frédéric Simon à Virginie Simon
22 juillet 1991	Premier mot d'Ada
10 décembre 1991	Premiers pas d'Ada
17 février 1992	Frédéric Simon embauche une gouvernante
30 mars 1992	Frédéric Simon part pour l'Europe
25 février 1993	Frédéric Simon revient d'Europe
Septembre 1994	Ada commence l'école
Septembre 1998	Frédéric Simon retire sa fille de l'école (3 ^e année)
4 mai 2000	Fugue d'Ada et Virginie Simon
6 mai 2000	Internement de Virginie Simon
3 juin 2000	Première visite à l'hôpital
15 juillet 2000	Deuxième visite à l'hôpital
3 août 2000	Départ d'Ada et Frédéric Simon pour l'Europe
Octobre 2001	Ada entre à l'école en Suisse
4 juillet 2003	Retour d'Ada et Frédéric Simon au Canada
27 juillet 2003	Visite à l'hôpital
Septembre 2003	Rentrée scolaire (8 ^e année)
3 juillet 2004	Annnonce de la mort de Virginie Simon
26 juillet 2004	Visite à l'hôpital, suivie de la fugue d'Ada
6 août 2004	Départ pour Montréal
25 septembre 2004	Ada embauchée à l'auberge de jeunesse
19 décembre 2006	Rencontre d'Ada et Sergei Petrov
16 septembre 2007	Retour d'Ada à Ottawa pour accoucher

Liste des personnages

Ada

Frédéric Simon (père)

Virginie Simon, née Loupine (mère)

Justine Lavigneur (gouvernante)

Jake Potvin (premier ami)

Nora Tremblay (éducatrice)

Clara St-Pierre (ennemie)

jeune de la rue

employeuse

collègue de Frédéric Simon

Sergei Petrov (père de son enfant)

Infirmières et médecins

BIBLIOGRAPHIE

Pièces de théâtre

BOUCHER, Denise. *Les fées ont soif*, Montréal, Leméac, 1979, 109 p.

CORNEILLE, Pierre. *Clitandre* dans *Théâtre complet*, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1993, tome premier, p. 159-231.

CORNEILLE, Pierre. *Médée* dans *Théâtre complet*, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1993, tome premier, p. 555-618.

DUBOIS, René-Daniel. *Ne blâmez jamais les Bédouins*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre Leméac », 1984, 199 p.

DUMAS, Alexandre. *Antony*, Paris, La Table Ronde, 1994, 153 p.

DUSSAULT, Louise. *Moman*, Montréal, Boréal Express, 1981, 156 p.

ESCHYLE. *Agamemnon* dans *Tragiques grecs. Eschyle. Sophocle*, Jean Grosjean (trad.), Paris, Gallimard, 1982 [1967], p. 261-321.

EVREINOV, Nikolai. *The Theater of the Soul* dans *Life as Theater: Five Modern Plays by Nikolai Evreinov*, Christopher Collins (trad.), Ann Arbor, Ardis, 1973, p. 21-31.

GUILBEAULT, Luce et collab. *La Nef des sorcières*, Montréal, l'Hexagone, coll. « TYPO Théâtre », 1992, 142 p.

HUGO, Victor. *Ruy Blas*, Paris, Bordas, coll. « Les Petits Classiques Bordas », 1964, 191 p.

IONESCO, Eugène. *La Cantatrice chauve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2000 [1993], 153 p.

LABICHE, Eugène et MARC-MICHEL. *Mon Isménie!* dans *Théâtre*, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, tome 2, p. 507-542.

MOLIÈRE. *L'Avare*, Paris, Bordas, coll. « Les Petits Classiques Bordas », 1968, 128 p.

PELLETIER, Pol. *Joie*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 1995, 103 p.

SOPHOCLE. *Antigone* dans *Tragiques grecs. Eschyle. Sophocle*, Jean Grosjean (trad.), Paris, Gallimard, 1982 [1967], p. 549-620.

RACINE, Jean. *Mithridate* dans *Théâtre de Racine*, Paris, Éditions Richelieu, tome 3, 1951, p. 223-322.

RACINE, Jean. *Phèdre*, Paris, Larousse, coll. « Classiques Larousse », 1990, 208 p.

TARDIEU, Jean. *Oswald et Zénaïde ou Les apartés* dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2003, p. 655-659.

TREMBLAY, Larry. *The Dragonfly of Chicoutimi*, Montréal, Les Herbes Rouges, coll. « Théâtre », 1995, 65 p.

TREMBLAY, Michel. *Les Belles-Sœurs*, Montréal, Leméac, 1972, 151 p.

TREMBLAY, Michel. *Bonjour, là, bonjour*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre canadien », 1974, 111 p.

VINCENT, Julie. *Noir de monde*, Montréal, la Pleine Lune, coll. « Théâtre », 1989, 85 p.

Monographies

ARISTOTE. *Art rhétorique et Art poétique*, Jean Voilquin et Jean Capelle (trad.), Paris, Librairie Garnier Frères, 1944, 572 p.

GOUHIER, Henri. *L'Œuvre théâtrale*, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque d'Esthétique », 1958, 218 p.

HUGO, Victor. *Préface de Cromwell*, Paris, Larousse, coll. « Nouveaux Classiques Larousse », 1972, 159 p.

JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*, Nicolas Ruwet (trad.), Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, 260 p.

MAILHOT, Laurent et Doris-Michel MONTPETIT (dir.). *Monologues québécois 1890-1980*, Ottawa, Leméac, 1980, 420 p.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006 [1996], 447 p.

REY-DEBOVE, Josette et Alain REY (dir.) *Le Nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2002 [1967], p. 1663, 2951 p.

SCHERER, Jacques. *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Librairie Nizet, 1983, 488 p.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre*, Paris, BELIN, coll. « Lettres Sup », 1996, 217 p.

UBERSFELD, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, coll. « Mémo », 1996, 93 p.

Parties d'ouvrages

BASTIEN, Jean-Luc. « Notes du metteur en scène » dans Denise BOUCHER, *Les fées ont soif*, Montréal, Leméac, 1979, p. 13-16.

DESROCHERS, Nadine. « Le théâtre des femmes » dans Dominique LAFON (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Ottawa, Fides, tome 10, 2001, p. 111-132.

DREYFUS, Raphaël. « Notes » dans *Tragiques grecs. Eschyle. Sophocle*, Jean Grosjean (trad.), Paris, Gallimard, 1982 [1967], p. 1035-1401.

FIX, Florence. « Avant-propos » dans Florence FIX et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (dir.), *Le monologue au théâtre (1950-2000) : La parole solitaire*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2006, p. 7-12.

JUBINVILLE, Yves. « La vie en reste. Sur quelques cas de témoignages dans la dramaturgie québécoise actuelle (Danis, Charette, Tremblay) » dans Chantal HÉBERT et Irène PERELLI-CONTOS (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec : Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Laval, Les Presses de l'Université Laval, vol. 2, 2004, p. 43-60.

LAFON, Dominique. « René-Daniel Dubois : La solitude du dramaturge des profondeurs » dans Jean Cléo GODIN et Dominique LAFON, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Ottawa, Leméac, coll. « Théâtre Essai », 1999, p. 147-171.

LELIÈVRE, Jean-Marie. « La tragique histoire des enfants de panique » dans René-Daniel DUBOIS, *Ne blâmez jamais les Bédouins*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre Leméac », 1984, p. 7-19.

LESAGE, Marie-Christine et Adeline GENDRON. « Récit de vie et soliloque dans *Leçon d'anatomie* et *The Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay » dans Chantal HÉBERT et Irène PERELLI-CONTOS (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec : Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Laval, Les Presses de l'Université Laval, vol. 2, 2004, p. 171-197.

PLOURDE, Élisabeth. « Explorer les territoires de l'intime. Le monologue dans la nouvelle dramaturgie québécoise » dans Irène ROY (dir.), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Convergences », 2007, p. 343-357.

PLOURDE, Élisabeth. « Récit polyphonique, récit protéiforme : la figure du narrateur dans *L'Odyssee* de Dominic Champagne » dans Chantal HÉBERT et Irène PERELLI-CONTOS (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec : Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Laval, Les Presses de l'Université Laval, vol. 2, 2004, p. 117-140.

ROBERT, Lucie. « Le grand récit féminin ou de quelques usages de la narrativité dans les textes dramatiques de femmes » dans Chantal HÉBERT et Irène PERELLI-CONTOS (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec : Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Laval, Les Presses de l'Université Laval, vol. 2, 2004, p. 61-85.

ROY, Irène. « Du texte en “soi” au texte “soi” » dans Chantal HÉBERT et Irène PERELLI-CONTOS (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec : Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Laval, Les Presses de l'Université Laval, vol. 2, 2004, p. 25-42.

SARRAZAC, Jean-Pierre. « Le partage des voix » dans Jean-Pierre RYNGAERT (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 2005, p. 11-16.

TREMBLAY, Larry. « One Body Show » dans Irène ROY (dir.), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Convergences », 2007, p. 13-22.

Articles de revues

BRAULT, Marie-Andrée. « Le presque absent, l'ombre, le témoin », *Cahiers de théâtre Jeu*, vol. 127, fév. 2008, p. 85-91.

DANAN, Joseph. « Monodrame (polyphonique) », *Études théâtrales*, vol. 22, 2001, p. 70-72.

GENDRON, Adeline. « Larry Tremblay : du corps en moins au corps en plus », *Cahiers de théâtre Jeu*, vol. 127, fév. 2008, p. 124-128.

GODIN, Jean Cléo. « Seul et avec d'autres », *Cahiers de théâtre Jeu*, vol. 127, fév. 2008, p. 80-84.

GOLUB, Spencer. « Le monodrame, structure de base pour l'étude de Nicolas Evreinov », *Revue des Études slaves*, Paris, tome LIII, fascicule 1, 1981, p. 11-26.

HEULOT, Françoise et Catherine NAUGRETTE. « Adresse », *Études théâtrales*, vol. 22, 2001, p. 20-21.

PERROT, Edwige. « L'identité autrement : Pol Pelletier et Robert Lepage », *Cahiers de théâtre Jeu*, vol. 127, fév. 2008, p. 129-134.

POMERLO, Marcel. « J'attendrai debout (Réflexion en quatre tableaux) », *Cahiers de théâtre Jeu*, vol. 127, fév. 2008, p. 67-74.

TURP, Gilbert. « L'impasse du soliloque », *Cahiers de théâtre Jeu*, vol. 127, fév. 2008, p. 108-112.

VIGEANT, Louise. « Jamais seul en scène », *Cahiers de théâtre Jeu*, vol. 127, fév. 2008, p. 75-79.

WHITELEY, David. « Of Mothers and Dragonflies: Two Montreal Solo Performances », *Canadian Theatre Review*, n° 92, automne 1997, p. 34-38.

Thèses

GARAND, Caroline. « Le monologue et les formes discursives apparentées dans le théâtre de Jean-Pierre Ronfard », mémoire de doctorat, Québec, Université Laval, Faculté des lettres, Département des littératures, 2001, 261 p.

TREMBLAY, Isabelle. « La narrativité dans la dramaturgie québécoise des années quatre-vingt-dix : aperçu du phénomène à travers des textes de Daniel Danis, de René-Daniel Dubois et de Larry Tremblay », mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, Faculté des lettres, Département des littératures, 2002, 139 p.

TABLE DES MATIÈRES

Partie théorie

INTRODUCTION	1
LES FORMES DISCURSIVES ET LEURS FONCTIONS	4
Les stratégies du monodrame	4
<i>La représentation d'une « vision unique »</i>	4
<i>Les débuts du genre</i>	4
<i>Du monodrame au solo</i>	6
<i>Les dangers et les bienfaits du monodrame</i>	12
<i>Pour un monodrame riche et ouvert</i>	14
Le monologue et le soliloque, ou deux façons de dire la même chose	16
<i>Parler seul</i>	16
<i>La fonction dramaturgique</i>	17
<i>L'expression de la solitude</i>	21
<i>Des limites de plus en plus floues</i>	22
<i>Seul avec les autres</i>	26
<i>Une synonymie étroite</i>	28
L'aparté et l'adresse, ou l'entrée du spectateur	29
<i>Parler à soi et au public</i>	29
<i>La particularité du théâtre grec</i>	30
<i>Les apartés dans les genres sérieux</i>	31
<i>Les apartés dans les genres comiques</i>	34
<i>De l'aparté à l'adresse</i>	36
<i>Une nouvelle complicité</i>	40
Le récit, ou l'influence de la subjectivité	42
<i>Parler pour renseigner</i>	42
<i>La primauté de la fonction référentielle</i>	43
<i>L'importance de la fonction émotive</i>	47
<i>Vers une nouvelle définition du récit</i>	50
<i>Une vaste fenêtre</i>	53
POUR CRÉER ADA	54
L'univers de la fable	55
<i>La création de la fable</i>	55
<i>La fable en quelques phrases</i>	56
De la fable-matériau à la fable-structure	57

<i>Le passage à l'intrigue</i>	57
<i>Les fonctions du récit</i>	58
<i>L'apport des personnages multiples</i>	60
<i>L'ajout de deux niveaux</i>	61
<i>Seule malgré tout</i>	62
<i>La peinture de la solitude</i>	64
<i>L'aspect délibératif</i>	64
Les fruits de l'expérimentation	65
CONCLUSION	66
<i>Partie création</i>	
<i>ADA</i>	68
<i>Annexe</i>	
Fable complète	105
Tableau chronologique	126
Liste des personnages	127
<i>Bibliographie</i>	128