



Université d'Ottawa • University of Ottawa



Université d'Ottawa - University of Ottawa

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES

FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES

BLONDE, David

AUTEUR DE LA THÈSE - AUTHOR OF THESIS

M.A. (lettres françaises)

GRADE - DEGREE

Lettres françaises

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT - FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

TITRE DE LA THÈSE - TITLE OF THE THESIS

De Gauvreau à Danis : Repères pour une poétique de la langue théâtrale

Dominique Lafon

DIRECTEUR DE LA THÈSE - THESIS SUPERVISOR

EXAMINATEURS DE LA THÈSE - THESIS EXAMINERS

J. L. Beddows

L. Joubert

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

LE DOYEN DE LA FACULTÉ DES ÉTUDES
SUPÉRIEURES ET POSTDOCTORALES

SIGNATURE

DEAN OF THE FACULTY OF GRADUATE
AND POSTDOCTORAL STUDIES

**DE GAUVREAU À DANIS: REPÈRES POUR UNE POÉTIQUE
DE LA LANGUE THÉÂTRALE**

David Blonde

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales,
en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts en Lettres françaises

Département des lettres françaises
Faculté des arts, Université d'Ottawa

© David Blonde, Ottawa, Canada, 2003



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

Acquisitons et
services bibliographiques

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 0-612-90030-4
Our file *Notre référence*
ISBN: 0-612-90030-4

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

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

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

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

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

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

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

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

Canada

Table des matières

Introduction	4
Chapitre 1	
Poétique de l'oral	21
1.1. De l'écrit à la représentation	23
1.2. Pour une poétique de la discordance	24
1.3. L'organisation poétique de l'oral	36
1.3.1. Les sonorités	36
1.3.2. Le rythme	38
1.4. De la liste au fragment : l'éclatement de l'oralité	42
1.4.1. La liste	42
1.4.2. Le fragment	48
Chapitre 2	
Du lyrique au lyrisme : une poétique du chant	56
2.1. Le lyrique : variations chorales	56
2.1.1. L'oratorio	57
2.1.2. Le refrain	58
2.1.3. Le contrepoint	59
2.1.4. De la parole chorale à la réplique chorale	60
2.1.5. Le chant amœbée	65
2.2. Le lyrisme	69
2.2.1. La fonction expressive	69
2.2.2. La fonction poétique	71
2.3. La théâtralisation du chant	73
2.3.1. La transe	73
2.3.2. L'antienne	78

Chapitre 3	
Poétique de l'image	88
3.1. L'image théâtrale	89
3.1.1. L'image muette	90
3.1.2. L'image poétique	91
3.1.3. L'hypotypose	93
3.1.4. Le détournement de l'image	97
3.1.5. La personnification et la métonymie	102
3.2. La perception de la matière sensible des mots	112
3.2.1. La manipulation lexicale	113
3.2.2. Inventer la syntaxe	122
3.2.3. Poétique des sensations et relation théâtrale	129
3.2.4. Parler comme acte physique	136
Conclusion	146
Bibliographie	163

David Blonde
De Gauvreau à Danis : repères pour une poétique de la langue théâtrale
M.A. Lettres françaises

Résumé

Le théâtre québécois a trouvé son acte de naissance dans l'invention d'une langue, le joual. Qualifié pendant longtemps de langue naturaliste, étudié plus récemment pour sa littérarité, le joual est au nombre des langues poétiques québécoises qui font parler le corps du comédien et vibrer celui du spectateur, de l'exploréen de Claude Gauvreau à la «langue parolique» de Daniel Danis. La présente thèse examinera les procédés poétiques exploités par Michel Tremblay, Claude Gauvreau et Daniel Danis pour faire parler le corps du comédien, faire vibrer celui du spectateur et mettre en relief la langue «pour son propre compte (Roman Jakobson)» : jeux de sonorités, variations rythmiques, compositions musicales, images.

Remerciements

Vielen Dank
Dank u
Obrigado
Ringraziarlo
Muchas gracias
Thank you

...Merci, Madame Lafon! Combien ces mots me paraissent infiniment petits en regard du cadeau infiniment grand que vous m'avez fait en acceptant de diriger ma thèse et en me donnant les moyens de la déposer dans les délais prévus. Je crois que les langues existantes ne suffisent pas pour vous remercier de votre soutien indéfectible, de votre patience, de votre enthousiasme, de vos conseils. C'est pourquoi je me propose de vous remercier en «mugras», nouveau «langue-à-dire¹» :

Refrain : Rinvie yougrac chadank. Lenu obraz igamer. Domuchas youthankias (bis).

Maman et Papa, je tiens à vous remercier de votre présence et de votre soutien. Vous m'avez entendu m'exclamer à plusieurs reprises : «Au secours d'amour²!» et, chaque fois, vous avez fait tout votre possible pour m'encourager.

Refrain : Rinvie yougrac chadank. Lenu obraz igamer. Domuchas youthankias (bis).

Mes remerciements s'adressent également à Jocelyne Gaumond et à Fernand Aubin, qui m'ont permis de remédier à de nombreux problèmes techniques et administratifs et m'ont donné de précieux conseils. Je me réjouis que vous fassiez partie de «la communauté des miens terriens³».

Refrain : Rinvie yougrac chadank. Lenu obraz igamer. Domuchas youthankias (bis).

¹ Dominique Lafon, «Le langue-à-dire du théâtre québécois» dans *Les Théâtres québécois et franco-canadiens au vingtième siècle*, à paraître aux Presses de l'UQAM en automne 2003.

² Daniel Danis, *Le Langue-à-langue des chiens de roche*, Paris, L'Arche, 2001.

³ Expression tirée du programme du *Langue-à-langue* au Vieux Colombier, cité par Dominique Lafon, *Op. cit.*

Introduction

À différents moments de l'histoire théâtrale, des auteurs dramatiques ont entrepris de créer leur propre langue. Dans un article consacré au «souyoukoug» de Jean-Pierre Ronfard, Michel Vaïs peut ainsi citer quelques exemples d'inventions langagières : le «sabir» de Monsieur Jourdain, les interjections déformées d'Ubu, les onomatopées de Jean Genet, «les fantaisies d'Eugène Ionesco¹...» Plus largement, le traitement du langage au théâtre a emprunté, au cours de l'histoire contemporaine, deux voies apparemment divergentes, l'une qui considère la langue comme le véhicule privilégié de l'expression des idées et des sentiments, l'autre comme un matériau malléable. Aussi, dans «Le tragique quotidien», Maurice Maeterlinck exploite le dialogue poétique pour extraire de la vie quotidienne «l'existence supérieure de l'homme²» et pour atteindre «une vérité supérieure» :

On peut même affirmer que le poème se rapproche de la beauté et d'une vérité supérieure dans la mesure où il élimine les paroles qui expliquent les actes pour les remplacer par des paroles qui expliquent non pas ce qu'on appelle un «état d'âme», mais je ne sais quels efforts insaisissables et incessants des âmes vers leur beauté et vers leur vérité. C'est dans cette mesure aussi qu'il se rapproche de la vie véritable³.

¹ Michel Vaïs, «Les racines du souyoukoug», *Cahiers de théâtre Jeu*, vol. 95, n° 2 (juin 2000), p. 86-94.

² Maurice Maeterlinck, «Le tragique quotidien» dans Michel Lioure, *Le Drame* (préface de Lewis A.M. Sumberg), New York, McGraw-Hill/Armand Colin, 1963, p. 176.

³ *Ibid.*, p.176.

Pour Claudel, le verset, qui transcrit le souffle d'un personnage, permet d'exprimer des sentiments d'ordre religieux en faisant parler le corps du comédien :

[La dramaturgie de Claudel] fait entendre sur scène une voix lyrique, épique et cosmique qui trouve son souffle dans l'ampleur du sentiment religieux et son rythme dans les incantations du verset, transcription du souffle humain et rythme cosmique⁴.

La seconde voie consiste à faire de la matérialité des mots l'objet même de la représentation. Ce genre d'expérimentation langagière va de la fantaisie verbale de Jean Tardieu qui, dans *Un mot pour un autre* (1951), subvertit la sémantique en évoquant dans la même phrase un chien qui hennit et un cheval qui aboie⁵, au jeu lexical de l'*Ubu roi* de Jarry (1896) qui s'ouvre sur la déformation d'un juron, «merdre!», et modifie l'orthographe du mot «phynance», à l'invention d'une langue étrangère, comme le genousien de René de Obaldia, ou à la dégradation outrancière du langage, comme dans certaines répliques de *La Cantatrice chauve* d'Ionesco (1950) : «Krishnamourti, Krishnamourti, Krishnamourti!» s'exclame Mme Smith⁶.

À partir des années 60, les dramaturges québécois participent à cette tradition centenaire de création verbale. En témoignent l'importance du jocal dans la création

⁴ Franck Evrard, *Le Théâtre français du XX^e siècle*, Paris, Ellipses (coll. «Thèmes et études»), 1995, p. 17.

⁵ Jean Tardieu, «Un mot pour un autre» dans *Théâtre de chambre*, Paris, Gallimard, 1970, p. 210.

⁶ Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve* suivi de *La Leçon*, Paris, Gallimard (coll. «Folio»), 1994, p. 79.

d'une nouvelle dramaturgie québécoise, libérée de la norme parisienne, et le grand nombre de titres de pièces qui font référence à la langue : *Joualez-moi d'amour* de Jean Barbeau (1970), *Si les Sansoucis s'en soucient, ces Sansoucis-ci s'en soucieront-ils? Bien parler c'est se respecter* de Jean-Claude Germain (1971) et, plus récemment, *Le Langue-à-langue des chiens de roche* de Daniel Danis (2001). Le titre d'un article que Lise Gauvin consacre à Michel Tremblay⁷ résume bien cette tendance en parlant d'un «théâtre de la langue».

Ce type d'exploration langagière met paradoxalement en valeur le texte, que la modernité théâtrale a eu par ailleurs tendance à dévaloriser. Yves Lavandier, qui conçoit le dialogue théâtral comme un pis-aller, relègue le dialogue au rang de «dernier outil dramatique, qui entre en piste quand tout le reste a été déterminé, et qu'on utilise, en dernier recours, quand rien d'autre ne peut faire l'affaire⁸». Une telle conception de la dramaturgie présuppose l'existence d'une frontière étanche entre le texte et la représentation et rejoint la définition que donne Barthes à la théâtralité : est théâtral ce qui fait ressortir «l'extériorité des corps, des objets, des situations⁹». La théâtralité, c'est

⁷ Lise Gauvin, «Le théâtre de la langue» dans Gilbert David et Pierre Lavoie (dir.) *Le Monde de Michel Tremblay*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu/Éditions Lansman, 1993.

⁸ Yves Lavandier, *La Dramaturgie : Les mécanismes du récit*, Paris, Le Clown et l'Enfant, 1997[1994].

⁹ Roland Barthes, «Le théâtre de Baudelaire», *Œuvres complètes* (éd. Éric Marty), Paris, Éditions du Seuil, 1993, tome I, p. 1194.

«le théâtre sans le texte». C'est aussi la conception artaudienne du théâtre. Pour Artaud,

le dialogue - chose écrite et parlée - n'appartient pas spécifiquement à la scène, il appartient au livre; et la preuve, c'est que l'on réserve dans les manuels d'histoire littéraire une place au théâtre considéré comme une branche accessoire de l'histoire du langage articulé¹⁰.

Opposant à «la dictature de la parole» le concept de langage concret, qui lui a été révélé par le théâtre balinais, il affirme :

que ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord aux sens, qu'il y a une poésie pour les sens comme il y en a une pour le langage, et que ce langage physique et concret auquel je fais allusion n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé¹¹.

Cette «poésie pour les sens», qui s'articule autour du paraverbal (la pantomime, le cri), donne au corps un rôle de premier plan dans «le théâtre de la cruauté».

En transformant la scène en laboratoire linguistique, l'exploration langagière du théâtre québécois ne prend-elle pas le contre-pied de cette dévalorisation du langage articulé au profit de la représentation? Le «cas» du joul montre que tout n'est pas si simple. Exploité d'abord par les romanciers (Jacques Renaud) et les poètes (Gérald Godin) durant une grande partie des années 60, le joul a néanmoins pour figure emblématique un auteur dramatique, Michel Tremblay. Son importance est telle que le spectateur, étranger comme québécois, a pendant longtemps associé le théâtre québécois

¹⁰ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard (coll. «Folio»), p. 55.

¹¹ *Ibid.*, p. 56.

au joual. Madeleine Greffard et Jean-Guy Sabourin affirment que «cet idiome montréalais [...] s'est immédiatement imposé au théâtre où il devient indissociable du personnage québécois¹²». Jean-Pierre Ryngaert rappelle pour sa part que les premières représentations des *Belles-Sœurs* en France, du 22 novembre au 8 décembre 1973, à l'Espace Pierre-Cardin, «ont été placées, et cela n'est pas une surprise, sous le signe de la langue¹³». Pourquoi cette langue a-t-elle obtenu tant de succès au théâtre?

Cette question trouve bien sûr un élément de réponse dans le contexte idéologique de l'époque. Qualifié tantôt d'«exposé brutal, vulgaire, net, froid de la lugubre solitude de la société canadienne-française¹⁴», tantôt de reflet de «notre déchéance nationale¹⁵», le joual serait ce que Lise Gauvin appelle une «langue blessure» au même titre que la langue des collaborateurs de la revue *Parti pris*, qui, «pour témoigner de cette blessure, décid[ent] de s'engager, du moins provisoirement, dans un usage littéraire du joual, [...]

¹² Madeleine Greffard et Jean-Guy Sabourin, *Le Théâtre québécois*, Montréal, Boréal («Boréal Express»), 1997, p. 80.

¹³ Jean-Pierre Ryngaert, «Le Québec comme réserve d'émotion et territoire de l'âme pour les Français : Michel Tremblay et Daniel Danis», *L'Annuaire théâtral*, n° 27 (printemps 2000), p. 149.

¹⁴ Jean Basile, «Une entreprise familiale de démolition», *Le Devoir*, 30 août 1968, dans Michel Tremblay, *Les Belles-Sœurs*, Montréal, Leméac, 1999, p. 136.

¹⁵ André Major, «Un exorcisme par le joual», *Le Devoir*, 21 septembre 1968, dans *Ibid.*, p. 139.

une langue dont la détérioration reflète l'infériorité économique du Canadien français¹⁶). L'hypothèse d'une langue «engagée» ne permet toutefois pas d'expliquer le succès des *Belles-Sœurs* chez les Français «qui ne prennent pas [...] conscience du contexte ni de la guerre linguistique», comme le souligne Ryngaert¹⁷. Elle ne permet pas non plus d'expliquer le succès de langues théâtrales qui se situent en marge du politique. *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra*, autre pièce de Michel Tremblay qui est créée en 1976 et dont Gauvin souligne la dimension parodique, n'a rien d'un «exorcisme» collectif, pour reprendre la formule d'André Major¹⁸. *Les oranges sont vertes* de Claude Gauvreau, qui met en scène l'ostracisme dont est victime un poète «exploréen», est porté à la scène en 1971 et attire 31 000 spectateurs à la reprise de la pièce en septembre de la même année. Plus récemment, les pièces de Daniel Danis, qui mettent en scène ce que Dominique Lafon appelle «le langue-à-dire¹⁹» et qui n'ont rien d'un théâtre identitaire comme le

¹⁶ Lise Gauvin, *Le Langagement : L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 34.

¹⁷ Jean-Pierre Ryngaert, *Op. cit.*, p. 150.

¹⁸ André Major, «Un exorcisme par le joual», *Le Devoir*, 21 septembre 1968, dans Michel Tremblay, *Op. cit.*, p. 138.

¹⁹ Dominique Lafon, «Le langue-à-dire du théâtre québécois» dans *Les Théâtres québécois et franco-canadiens au XX^e siècle*, à paraître aux Presses de l'UQAM en automne 2003.

théâtre engagé des années 70, valent à leur auteur de nombreux prix²⁰ et un chaleureux accueil à l'étranger.

Dans les années 70, le pouvoir des langues théâtrales québécoises à l'étranger repose sur les archaïsmes qui évoquent la France de l'Ancien Régime et sur l'accent folklorique et pittoresque des comédiens québécois, comme l'atteste ce témoignage de Dominique Jamet dans *L'Aurore* au lendemain de la première représentation des *Belles-Sœurs* à Paris en 1973 :

J'avoue raffoler pour ma part de ce rude et fruste parler québécois qui roule ses «r» comme des cailloux, qui traîne sur les fins de mots comme un paysan revenant des champs, qui croque à l'oreille comme une pomme sous la dent, qui a gardé à travers les humiliations et malgré les altérations tant du français d'autrefois, qui nous restitue dans sa saveur l'accent perdu de nos provinces, l'accent gardé intact par la «belle province» perdue²¹.

Or, trente ans plus tard, les auteurs dramatiques québécois revendiquent ouvertement le statut poétique de leur langue théâtrale. Présentant *Le Langue-à-langue des chiens de roche* au public du Vieux-Colombier, à Paris, Daniel Danis rédige pour le programme un

²⁰ L'édition de 1996 du *Chant du Dire-Dire* en dresse la liste : «1994-1995 : Prix de la meilleure création de langue française, décerné par le Syndicat professionnel de la critique dramatique et musicale pour *Celle-là*, mise en scène d'Alain Françon à Théâtre Ouvert, Paris. 1993-1994 : Prix du meilleur texte original pour *Cendres de cailloux*, Soirée des Masques, mise en scène de Louise Laprade au Théâtre Espace Go de Montréal. Prix du Gouverneur Général du Canada pour *Celle-là*. Prix de la Critique (association des journalistes) pour *Celle-là*, Montréal. 1992 : Prix Tchicaya U Tam'si pour *Cendres de cailloux* au concours de manuscrits de Radio France Internationale. Premier prix pour *Cendres de cailloux* au concours international de manuscrits de Maubeuge, France.»

²¹ Cité par Jean-Pierre Ryngaert, *Ibid.*, p. 150.

manifeste poétique en guise de «mot de l'auteur» :

[...] Le dire-théâtre, s'il se trouve, débute du sol jusqu'à la bouche de ma main mentale ; je n'écris pas, le théâtre de ma langue est un acte humide, j'essaie de bâtir de miniatures océans oubliés, d'y répandre des filets et remonter à la surface des mots grouillants et écaillés avec des corps nourriciers pour peut-être mieux saisir les rages et les «au secours d'amour» de la communauté des miens terriens²².

Le manifeste de Danis, loin d'évoquer la langue pittoresque d'un «paysan revenant des champs» dont parle Dominique Jamet, apparaît plutôt comme un inventaire des procédés qui amènent le spectateur du «théâtre de la langue» à s'arrêter sur le traitement poétique du discours, de la manipulation lexicale («le dire-théâtre») jusqu'aux images («le théâtre de ma langue est un acte humide»), en passant par les jeux de sonorités («au secours d'amour», «des miens terriens»).

Une étude méthodique de ces stratégies permettra de mettre en lumière la dimension poétique de la langue théâtrale québécoise. En nous inspirant de la définition de Jakobson, nous définissons le poétique comme l'ensemble des procédés qui distinguent le discours théâtral de la langue quotidienne et mettent l'accent sur le message «pour son propre compte²³» : les effets rythmiques, les jeux de sonorités, les inventions lexicales et les images. Ces langues qui s'éloignent du français de tous les jours s'incarnent

²² Cité par Dominique Lafon, *Op. cit.*

²³ Roman Jakobson, «Linguistique et poétique», *Essais de linguistique générale* (trad. et préf. de Nicolas Ruwet), Paris, Éditions de Minuit (coll. «Points»), 1963, p. 218.

paradoxalement dans des gens dits «ordinaires» - femmes d'ouvriers (Tremblay), orphelins (Danis) - et rejoignent du coup le «tragique quotidien» dont parle Maeterlinck dans *Le Trésor des humbles* :

le poète ajoute à la vie ordinaire un je ne sais quoi qui est le secret des poètes, et tout à coup, elle apparaît dans sa prodigieuse grandeur, dans sa soumission aux puissances inconnues, dans ses relations qui ne finissent pas, et dans sa misère solennelle²⁴.

La représentation scénique joue un rôle de premier plan dans la perception des phénomènes destinés à mettre en relief «la matérialité du signe²⁵». À la différence de la poésie de Stéphane Mallarmé et de Paul Valéry dont l'évocation de sensations relève d'«un pur exercice de l'esprit²⁶», le poétique au théâtre agit sur le *corps* du spectateur à travers celui du comédien. La perception physique d'effets poétiques au théâtre n'est pas sans rappeler la mise en scène de ce qu'Artaud appelle un langage «physique», «une poésie pour les sens». Jusqu'à quel point la mise en relief du matériau sensible des mots permet-elle d'adapter le langage verbal aux exigences de la représentation?

Pour tenter de répondre à ces questions, nous nous proposons d'étudier trois langues du théâtre québécois : l'exploréen de Claude Gauvreau, le joul de Michel

²⁴ Maurice Maeterlinck, «Le tragique quotidien» dans Michel Lioure, *Op. cit.*, p.176.

²⁵ *Ibid.*, p. 218.

²⁶ R.-J. Berg et Fabrice Leroy, «Du symbolisme au surréalisme : précurseurs et marginaux» dans *Littérature française. Textes et contextes*, Fort Worth, Holt, Rinehart and Winston, 1997, tome II, p. 441.

Tremblay et le «langue-à-dire» de Daniel Danis. L'analyse d'un corpus de sept pièces permettra de voir l'invention langagière à l'œuvre : *La Charge de l'original épormyable* (1970)²⁷ et *Les oranges sont vertes* (1972)²⁸ de Claude Gauvreau ; *Les Belles-Sœurs* (1968)²⁹ et *Damnée Manon, Sacrée Sandra* de Michel Tremblay (1976)³⁰ ; *Celle-là* (1993)³¹, *Le Chant du Dire-Dire* (1996)³² et *Le Langue-à-langue des chiens de roche* de Daniel Danis (2001)³³.

Deux critères principaux ont présidé au choix de ce corpus : d'abord un souci de cohérence, ensuite une volonté d'étudier des pièces représentatives de l'évolution du

²⁷ Claude Gauvreau, «La Charge de l'original épormyable, fiction dramatique en quatre actes», *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Éditions Parti pris, 1977, p. 637-753. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle CO.

²⁸ Claude Gauvreau, «Les oranges sont vertes», *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Éditions Parti pris, 1977, p. 1363-1487. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle OV.

²⁹ Michel Tremblay, «Les Belles-Sœurs», *Théâtre I* (préf. de Pierre Filion), Montréal/Paris, Leméac/Actes Sud (coll. «Papiers»), 1991, p. 11-76. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle BS.

³⁰ Michel Tremblay, «Damnée Manon, sacrée Sandra», *Théâtre I* (préf. de Pierre Filion), Montréal/Paris, Leméac/Actes Sud (coll. «Papiers»), 1991, p. 285-306. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle DS.

³¹ Daniel Danis, *Celle-là*, Montréal, Leméac, 1993. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle CL.

³² Daniel Danis, *Le Chant du Dire-Dire*, Paris, Théâtre ouvert (coll. «Tapuscrit»), 1996. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle CD.

³³ Daniel Danis, *Le Langue-à-langue des chiens de roche*, Paris, L'Arche éditeur, 2001. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle LL.

théâtre québécois. Les œuvres théâtrales de Claude Gauvreau, Michel Tremblay et Danis Danis présentent diverses constantes, comme par exemple le fait de thématiser la langue. *Les oranges sont vertes* de Gauvreau apparaît comme un manifeste de l'exploréen : «Nous parlerons la langue que j'appelle, moi, la langue exploréenne», affirme Yvirnig (OV 1369). Tremblay met en scène un échange sur le bien-dire dans *Les Belles-Sœurs*. Les pièces de Danis renvoient explicitement à la parole et ce, dès le titre: *Le Chant du Dire-Dire* et *Le Langue-à-langue des chiens de roche*. Seconde constante: l'abondant emploi de la tirade, qui va du monologue au récit scénique. Troisième constante : la mise en scène d'une parole collective qui semble établir une filiation entre poésie et chant collectif, choral ou polyphonique.

Ces trois dramaturgies sont en outre représentatives de l'évolution du rapport entre le théâtre québécois et son public de 1968 à nos jours. Gauvreau met en scène un théâtre confidentiel à l'intention d'un public d'initiés. Fondé sur une organisation apparemment aléatoire du discours, l'exploréen est une langue hermétique que seuls quelques élus sont en mesure de comprendre, ce qui explique en partie pourquoi *La Charge de l'original épormyable* et *Les oranges sont vertes* durent attendre plusieurs années leur création scénique. La mise en scène par Gauvreau de personnages victimes de la méchanceté des autres, Mycroft Mixeudeim dans *La Charge*, Yvirnig dans *Les oranges sont vertes*, illustre soit son propre complexe de persécution, soit une volonté d'auto-marginalisation, soit - et c'est l'hypothèse la plus plausible - une volonté

d'échapper à l'autorité d'une école de pensée ou à l'emprise d'une mode : «Je vomis toutes les régimentations!» s'exclame Yvirnig (OV 1377). L'ostracisme dont souffrent Mycroft et Yvirnig est, par extension, la métaphore d'un théâtre qui, malgré les succès d'un Gélinas ou d'un Dubé, demeure un genre marginal au Québec en regard de la poésie (Anne Hébert, Alain Grandbois, Roland Giguère) et du roman (Gabrielle Roy, Marie-Claire Blais).

C'est avec la création des *Belles-Sœurs* en 1968 que le théâtre échappe à sa marginalité et devient le centre névralgique de la vie culturelle au Québec. La représentation des *Belles-Sœurs* dans un théâtre institutionnel, le Théâtre du Rideau Vert, devant un public bourgeois - la classe qui décide si une œuvre mérite de devenir un «classique» ou non -, la polémique qu'elle déclenche, l'émergence du joul comme langue littéraire, l'entrevue de Tremblay et de Brassard au *Téléjournal* de Radio-Canada etc, voilà quelques-uns des événements qui soulignent le rôle marquant que joue la langue théâtrale dans la société québécoise de la fin des années 60. Si la poésie avait occupé jusque-là «le centre de la scène littéraire»³⁴, à partir des *Belles-Sœurs*, c'est au tour du «théâtre de la langue» de s'y imposer et d'assumer une mission identitaire au Québec.

Le théâtre de Danis représente une troisième étape dans l'évolution du rapport entre le théâtre québécois et son public. Comme le joul de Tremblay, le «langue-à-dire»

³⁴ Laurent Mailhot et Pierre Neveu, *La Poésie québécoise*, Montréal, Typo (coll. «Poésie»), p. 21.

trouve son point d'ancrage en sol québécois, ainsi que Danis le dit lui-même dans sa présentation du *Langue-à-langue* :

Quelle est cette langue que je parle au Québec et diffère-t-elle de celle écrite dans mes pièces de théâtre ; [...] j'enfonce mon corps-Québec dans le sol, prendre racines, m'interroger sur la langue, la bouche remplie de terre et de lacs, suis-je un rêvé de mondes habités loin des grandes villes et campagnes, suis-je un glossaire de quelques mots anciens et de mille anglicismes entremêlés en un savoureux et baveux French kiss³⁵ [...]

Mais contrairement au jocal théâtral, cette langue qui «prend racines» dans le terroir québécois s'affranchit de toute mission identitaire et marque le triomphe de la poétisation du français québécois auprès d'un public universel. Dans son article consacré à la réception du théâtre de Tremblay et de Danis en France, Ryngaert soutient que c'est la «poéticité» du discours dans *Le Langue-à-langue des chiens de roche*, plutôt que son caractère folklorique, qui est à l'origine de l'accueil favorable de la pièce à Paris³⁶. En plus de souligner un changement des mentalités en France – la critique française chercherait de plus en plus à «annex[er] [l]es artistes francophones qui se produisent en France³⁷» –, le succès du «langue-à-dire» dans le Vieux Continent est représentatif du rayonnement des arts du spectacle québécois à l'étranger : le théâtre de Robert Lepage, le cinéma de Denys Arcand, Le Cirque du Soleil...

³⁵ Dominique Lafon, *Op. cit.*

³⁶ Jean-Pierre Ryngaert, *Op. cit.*, p. 156.

³⁷ *Ibid.*, p. 155.

En regard de notre corpus, les autres manifestations du poétique dans le théâtre québécois se limitent à quelques occurrences telles que le «réalisme poétique³⁸» de Michel Garneau, le pseudo-ancien français dans *Pierre ou la Consolation* de Marie Laberge (1989)... Réjean Ducharme qui, dans ses romans, soumet la langue à un traitement poétique, n'a écrit qu'une seule pièce dans laquelle l'exploration langagière joue un rôle de premier plan : *Inès Pérée et Inat Tendu* (1976). Élisabeth Nardout-Lafarge, qui évoque le théâtre de Ducharme dans *Poétique du débris*³⁹, soutient d'ailleurs le rôle secondaire que jouent des pièces comme *Le Cid maghané* (1968) et *HA ha!* (1978) dans l'œuvre de Ducharme : «Pour les lecteurs qui, comme moi, se sont d'abord et surtout intéressés à ses romans, le théâtre de Ducharme fonctionne comme une confirmation, accentuation, redoublement parfois de ce que les textes romanesques donnent à lire⁴⁰».

Une analyse de la poétique théâtrale au Québec doit faire face à deux défis, liés à la recherche qui a déjà été menée sur la question de la langue théâtrale. D'abord, les ouvrages sur la langue dans le théâtre québécois sont rares. Les chercheurs qui ont étudié les langues littéraires au Québec se sont surtout concentrés sur le roman. Les études de

³⁸ Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, «Un certain réalisme poétique : Michel Garneau», *Théâtre québécois II*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1988, p. 323-346.

³⁹ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme : une poétique du débris*, Saint-Laurent, Fides, 2001.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 107. Pour une réflexion sur la langue de Ducharme, le lecteur se reportera à la conclusion de l'ouvrage, «Dans la langue» (p. 281-293).

Lise Gauvin, par exemple, entreprises dans le cadre d'un article sur le «ducharmien⁴¹», consacré exclusivement à l'œuvre romanesque de Ducharme, sont présentées dans un recueil d'articles sur le «langagement», terme qui renvoie essentiellement à la langue romanesque⁴². Les rares articles consacrés à la langue théâtrale se bornent trop souvent à l'étude d'un seul auteur⁴³ - ce qui rend impossible toute approche diachronique ou comparative - ou à la simple évocation de phénomènes poétiques. Ainsi, Gauvin évoque le traitement du chœur dans le théâtre de Tremblay, sans toutefois en étudier le fonctionnement dans *Les Belles-Sœurs*⁴⁴. De même, afin de souligner «la prosodie très calculée» des tirades dans la célèbre pièce de Tremblay, elle cite la liste des invités comme un exemple de «“haute” poésie» sans jamais l'analyser⁴⁵. Ensuite, les études les plus approfondies du poétique dans le théâtre québécois portent sur des phénomènes non

⁴¹ Lise Gauvin, «La place du marche romanesque : Le Ducharmien», *Études françaises*, vol. 28, n° 2-3 (automne 1992- hiver 1993), p. 105-120.

⁴² Lise Gauvin, *Op. cit.*, 2000.

⁴³ Mathilde Dagnat, *Michel Tremblay : Le «joual» dans Les Belles-Sœurs*, Paris, L'Harmattan, 2002 ; Alvina Ruprecht, «Effets sonores et signification dans *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay», *Voix et Images*, vol. 12, n° 3 (printemps 1987), p. 439-445 ; Julie Paquin, «Voyage au cœur de l'immonde ou la fouille exploratrice de Claude Gauvreau», *Voix et Images*, vol. 26, n° 1 (automne 2000), p. 95-106 ; Jane Moss, «*Cendres de cailloux* et le langage lapidaire de Daniel Danis», *Dalhousie French Studies*, n° 42 (printemps 1998), p. 173-185.

⁴⁴ Lise Gauvin, *Op. cit.*, 1993, p. 345.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 345-346.

linguistiques. Par exemple, le deuxième chapitre de la thèse de Craig Stewart Walker⁴⁶, qui étudie l'isotopie mythico-religieuse dans l'œuvre théâtrale de Michel Tremblay en approfondissant le concept d'«existential mythopoeia», assimile le poétique au thématique. En somme, une réflexion sur la poétique de la langue théâtrale au Québec reste à faire.

Nous nous proposons donc d'explorer le langage théâtral à la lumière des composantes fondamentales de la poésie qui, dans l'usage courant du terme, repose sur une organisation particulière du matériau phonique du discours. Il en va de même du jocal théâtral dont l'efficacité réside moins dans l'accent «exotique» des comédiens que dans la récurrence calculée de groupes accentuels et de sonorités. Nous étudierons le traitement poétique des sonorités et du rythme dans le premier chapitre en nous concentrant sur deux langues qui s'inspirent de l'oral, le jocal de Tremblay et le «langue-à-dire» de Danis. Destinée à l'oreille du spectateur, la langue théâtrale est à rapprocher de la musique, forme élaborée du son. Le «théâtre de la langue» exploite une variété de formes qui s'apparentent au chant, comme en témoignent les références musicales dans *Les Belles-Sœurs* («Quintette», «Ode au bingo» etc.). Nous étudierons les compositions

⁴⁶ Craig Stewart Walker. «Versions of Poetic Theatre in Contemporary Canada (James Reany, Michel Tremblay, Michael Cook)», thèse de doctorat, présentée au Centre d'études supérieures pour l'étude du théâtre de l'Université de Toronto, juin 1996. Il importe de noter que Walker a étudié la traduction en langue anglaise des pièces de Tremblay.

musicales dans le théâtre de Tremblay, de Gauvreau et de Danis dans le second chapitre afin de voir comment le chant s'adapte aux exigences de la représentation. Comme la poésie, la langue théâtrale cherche à exploiter des images surprenantes afin de donner un «deuxième sens⁴⁷» aux mots. Simple auditeur durant un concert, le spectateur doit simultanément écouter un énoncé imagé et l'interpréter durant une représentation théâtrale. Comment le «deuxième sens» des mots s'associe-t-il au matériau phonique du langage pour créer des sensations chez les spectateurs? Comment l'image théâtrale se distingue-t-elle des images qui s'introduisent dans un texte destiné à la seule lecture? Nous tenterons d'offrir des réponses à ces questions dans le troisième chapitre en examinant le rôle de l'expression symbolique dans la langue théâtrale.

⁴⁷ Bernard Dupriez, «Image», *Gradus : Les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 2000, p. 242.

Chapitre 1

Poétique de l'oral

La question de la langue dans le théâtre québécois entourant la création des *Belles-Sœurs* en août 1968 a donné lieu à deux points de vue divergents, l'un favorable au joul, l'autre critique vis-à-vis de la langue de Germaine Lauzon. La polarisation du débat a empêché toute étude objective de la langue théâtrale, puisque les auteurs qui ont traité du problème se sont toujours bornés soit à une justification⁴⁸, soit à une dénonciation⁴⁹. Selon les défenseurs de Tremblay, le joul trouverait sa raison d'être dans l'engagement social : «Sur le plan de l'intelligence, *Les Belles-Sœurs* est, je crois, un des premiers véritables regards critiques qu'un dramaturge québécois jette sur la société québécoise», affirme Jean Basile au lendemain de la création de la pièce⁵⁰. Dans cette perspective, le théâtre en joul, que la critique théâtrale qualifie de «nouveau réalisme» (Jean-Claude Germain⁵¹), ne ferait que répondre, tardivement, à l'appel de Gratien Gélinas pour la création d'un «théâtre national et populaire». Mais à force de ne voir

⁴⁸ Jean Basile, «Une entreprise familiale de démolition», *Le Devoir*, 30 août 1968, reproduit dans Michel Tremblay, *Op. cit.*, 1999, p. 135-138.

⁴⁹ Martial Dassylva, «L'amour du "joul" et des timbres-primés», *La Presse*, 29 août 1968, reproduit dans *Ibid.*, p. 133-135.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 136.

⁵¹ Jean-Claude Germain, «J'ai eu le coup de foudre», reproduit dans *Ibid.*, p. 121.

dans le joutil qu'un «miroir» fidèle de la société québécoise, comme l'affirme Alain Pontaut⁵², et dans la figure de Tremblay un héritier de Gratien Gélinas et d'André Antoine, la critique oublie l'innovation véritable qui réside dans l'avènement, dès les années 1960, d'une *poétique de l'oral*.

Les universitaires qui se sont penchés sur le problème de la langue dans la littérature québécoise ont peu parlé du poétique et beaucoup parlé de l'oralité dans *Les Belles-Sœurs*. Lise Gauvin résume les procédés de réduction phonétique qui sont exploités par Tremblay :

Les réductions en effet sont nombreuses, soit par apocope («y» pour «il», «not'» pour «notre»), syncope («v'là» pour «voilà», «v'nus» pour «venus», «c'tait» pour «c'était», «pis» pour «puis», «à» pour «à la», etc.) ou suppression de hiatus («ça sonné» pour «ça a sonné»). D'autres modifications phonétiques se notent encore, dans cet extrait et ailleurs dans la pièce, dans l'ouverture de certaines voyelles («énarvée» pour «énervée»), les transferts («tu-seule» pour «toute seule», «a» pour «elle», «entéka» pour «en tous cas», «cataloge» pour «catalogue», «mégasinage» pour «magasinage»), les ajouts («c'te» pour «ce»), la sonorisation finale («icitte»), le recours à certains usages archaisants («moé» pour «moi») ou régionaux («chus» pour «je suis»)⁵³.

Gauvin relève également des cas de réductions syntaxiques («Misère, que c'est ça»), de redondance («j'comprends rien pantoute») et de duplication de pronoms («a vient-tu»)⁵⁴.

⁵² Alain Pontaut, «*Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay cinq ans après» dans *Ibid.*, p. II-III, IV.

⁵³ Lise Gauvin, *Op. cit.*, 1993, p. 343-344.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 344.

Selon Gauvin, l'oralisation du dialogue dans le «théâtre de la langue» s'inscrit dans une stratégie qui consiste à «faire entendre, par transcription mimétique, la dimension orale de la langue⁵⁵». L'audace de Michel Tremblay n'aurait-t-elle été que d'imiter fidèlement les traits saillants du français québécois?

1.1. De l'écrit à la représentation

De récentes analyses relativisent la fidélité de Tremblay au français québécois. Dans un ouvrage intitulé *Le «joual» dans Les Belles-Sœurs*, Mathilde Dargnat interroge le passage «d'une variante (orale) populaire à un style (d'écriture) littéraire⁵⁶». En empruntant à Flaubert la formule de «coup de stylet⁵⁷» pour décrire le style de Tremblay, Dargnat rejoint l'analyse de Lise Gauvin qui tente de montrer que le passage de l'oral à l'écrit se traduit par une «littérisation du joual»⁵⁸. Loin d'être une imitation fidèle de l'oral, le «théâtre de la langue» repose sur un «savant dispositif» : «On peut supposer que Tremblay a fait subir à la langue un traitement analogue à celui de ses formes théâtrales

⁵⁵ *Ibid.*, p. 344.

⁵⁶ Mathilde Dargnat, *Op. cit.*, p. 10.

⁵⁷ «Le coup de stylet renvoie à la formule de Gustave Flaubert, “un style qui vous entrerait dans l'idée comme un coup de stylet”, comme un poinçon, comme un poignard. Le stylet c'est aussi à l'origine ce qui sert à écrire, à graver dans des tablettes de cire ou de bois, le prolongement de la main de l'écrivain. Je m'intéresse à la “marque Tremblay”, dans les deux sens du terme : ce qui est reconnaissable chez lui et ce qui fait label (ce qui fait enseigne, ce qui s'enseigne.» *Ibid.*, p. 113.

⁵⁸ Lise Gauvin, *Op. cit.*, p. 345.

et qu'à une architecture scénique correspond une *architecture* langagière⁵⁹», dit Gauvin dans son hypothèse de départ. L'«architecture langagière» dans le théâtre de Tremblay modifie la relation entre le texte et la représentation. Alors que Dargnat étudie la «transcription de la parole⁶⁰» pour déterminer comment «la “mise en texte” du joual transforme l'espace sonore de la langue en espace graphique⁶¹» et que Gauvin se penche sur l'«écriture de l'oralité», une poétique de l'oralité, qui étudie le texte comme parole vivante, procède en sens inverse et cherche à examiner la façon dont le discours oralisé passe du texte à la représentation.

1.2. Pour une poétique de la discordance

La représentation d'une langue orale exige un double traitement artistique de la langue: poétisation de l'oral d'une part, libération de l'élocution chez le comédien d'autre part. Nous employons le terme «poétisation» pour désigner l'ensemble des constituants du texte qui visent à créer un effet poétique. L'utilisation des termes «poétisation» ou «poétique» permet d'éviter les malentendus que pourrait occasionner le concept de «littérisation»⁶², qui semble d'ailleurs mal se prêter à l'étude de textes destinés à la

⁵⁹ *Ibid.*, p. 341.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 65.

⁶¹ *Ibid.*, p. 65.

⁶² En effet, il n'existe aucun consensus sur la façon dont il faut définir le «littéraire». Les formalistes russes ont défini la littérisation comme l'ensemble des phénomènes linguistiques internes destinés à créer un effet de «défamiliarisation» chez

représentation ; il n'en va pas de même d'une poétique, qui étudie des phénomènes qui n'atteignent leur efficacité maximale qu'à l'oral : assonances et allitérations, variations rythmiques etc. La mise en scène d'une langue «défamiliarisée»⁶³ exige deux opérations contradictoires : d'une part, une tentative de faire passer pour naturel, «oral», un discours qui préexiste au jeu ; d'autre part, une organisation poétique - «artificielle» - du discours

le lecteur. «On sait quel trait définitoire les formalistes substitueront à tous ceux-là. C'est celui d'étrangéification, ou de défamiliarisation, ou encore de désautomatisation», résume Jean-Marie Klinkenberg. Jean-Marie Klinkenberg, «La définition linguistique de la littéarité» dans Louise Milot et Fernand Roy (dir.), *La Littéarité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1991, p. 15. Delas et Filliolet, qui se sont penchés sur le problème que pose l'emploi du terme «littéarité» pour désigner le phénomène de «défamiliarisation», ont montré que des slogans politiques tels que «I like Ike» n'ont rien de «littéraire» bien qu'ils soient investis d'une fonction poétique. Selon Louise Milot, la littéarité d'un texte - la spécificité du littéraire par rapport aux autres organisations discursives - se manifesterait à travers la rencontre du texte (les mécanismes internes, la position du scripteur sur l'écriture) et de son contexte (l'institution littéraire, le discours critique sur le texte). Louise Milot, «La figure de l'écrit : son inscription dans le texte et dans l'histoire littéraire» dans *Ibid.*, p. 1-10. Selon Lucie Robert, le statut littéraire du texte dramatique, loin de se réduire à des marques de l'écrit dans le dialogue (Dargnat, Gauvin), résiderait plutôt dans la voix didascalique. Lucie Robert, «Le statut littéraire de la dramaturgie» dans *Ibid.*, p.121-131.

⁶³ «On sait quel trait définitoire [du littéraire, du poétique] les formalistes substitueront à tous ceux-là [la nature du référent etc.]. C'est celui d'étrangéification, ou de défamiliarisation, ou encore de désautomatisation (termes que les professeurs livrent d'habitude en russe à leurs élèves pour les épater). Concept dont Chklovski, son inventeur, souligne l'universalité : ce n'est pas seulement - comme ont cru pouvoir l'affirmer maints historiens - un instrument propre à rendre compte d'une poésie futuriste jouant essentiellement sur le signifiant ou d'esthétiques rares et "formalistes", dans le sens vulgaire du terme (grands rhétoriciens, fantaisistes, etc.), mais bien une propriété traversant tout le discours littéraire [...].» Jean-Marie Klinkenberg, *Op. cit.*, p. 14.

pour que la langue théâtrale se distingue du langage quotidien et ait par conséquent un effet de dépaysement sur le spectateur.

Les marques d'oralité, la ponctuation et la segmentation du discours jouent un rôle de premier plan dans la poétisation de l'oral. Alors que la tragédie classique adopte un rythme codifié (récurrence du mètre, l'alexandrin, et de la césure), le théâtre en jocal consacre l'autonomie du poétique par rapport aux formes fixes en privilégiant la discordance au détriment de la concordance classique. Le terme «discordance» ne doit pas être entendu dans son sens péjoratif de «défaut d'harmonie» voire de «cacophonie». Dans son sens le plus étroit, la discordance renvoie à un décalage entre «les articulations métriques et les articulations grammaticales⁶⁴». Le jocal théâtral justifie un élargissement sémantique du terme puisqu'il affiche une triple discordance, discordance par rapport à la norme «littéraire» dans un premier temps, par rapport au mètre dans un second temps, et par rapport à la phrase grammaticale dans un troisième temps. C'est dans cette poétique de la discordance que réside la modernité du théâtre en jocal. Les manuels traditionnels ont tendance à confondre rythme et cadence, comme le soulignent Gérard Dessons et Henri Meschonnic :

On a vu que tous les dictionnaires, et les encyclopédies, quelles qu'en soient la langue, la spécialité ou l'importance, s'accordent à définir le rythme, selon une vulgate si universelle qu'elle passe pour la nature des choses, comme le retour, à des intervalles plus ou moins égaux, d'un élément constant qui sert

⁶⁴ Jean Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 112.

de repère. [...] Périodicité, alternance, le rythme tend à la régularité, à la cadence⁶⁵.

À la monotonie des formes fixes, la poésie moderne oppose un rythme changeant:

Du mouvement pour échapper à la monotonie de la répétition sort une acception du rythme antithétique à [l'acception classique]. Alors qu'au sens classique le rythme tend vers l'habitude, la répétition, le mesurable, il a été pris, à partir des Romantiques, comme le déplacement, la dissociation qui provoque une surprise, rompt avec l'habitude, vers le déséquilibre et la dissymétrie, comme un principe d'interruption qui maintient pourtant le cadre de la symétrie⁶⁶.

De même, le discours en jocal rompt-il avec l'habitude tout en conservant des éléments mesurables tels que la récurrence de sonorités. Les marques d'oralité favorisent naturellement la discordance : la répétition de marqueurs phatiques («Allô») dans la conversation téléphonique de Linda Lauzon (BS 15), la multiplication des tics de langage («Entéka»), l'insertion de phrases exclamatives averbales («Rien! Rien pantoute (BS 14, 17)!» ; «Toute la gang (BS 27)!»; «Le club (BS 55)!») et la scansion de jurons («Maudit!»; «bonyeu!») et d'onomatopées typiquement canadiennes («Ouache!») ont pour effet d'interrompre le rythme normal de la phrase. Ce type d'élément discordant est à la langue théâtrale ce que les appoggiatures (notes dissonantes) sont à la musique : il crée un effet de surprise chez le spectateur.

La retranscription de l'oralité dans le théâtre en jocal se manifeste par une

⁶⁵ Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme : Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, p. 50.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 51.

abondante utilisation de la ponctuation. Les phrases qui ne comportent que trois syllabes ne sont pas rares : «Maudit cul!» s'exclame Rose Ouimet à propos de son mari (BS 21). «Oui, certain!» s'exclament en chœur Des-Neiges Verrette et Marie-Ange Brouillette (BS 22). Les mots dans le discours en joul ont tendance à rompre avec l'ordre canonique de la phrase (sujet-verbe-complément) comme en témoigne l'extrait suivant du monologue de Des-Neiges Verrette :

La première fois que j'l'ai vu, j'l'ai trouvé ben laid... C'est vrai qu'y est pas beau tu-suite! Quand y'a ouvert la porte, y'a enlevé son chapeau, pis y m'a dit : «Seriez-vous intéressée pour acheter des brosses, ma bonne dame?» J'y ai fermé la porte au nez (BS 37)!

Le déplacement de la proposition circonstancielle «Quand y'a ouvert la porte», la mise en relief du complément circonstanciel «La première fois que j'l'ai vu», le recours au discours direct et l'insertion du marqueur phatique «ma bonne dame» contribuent à couper le rythme en introduisant des virgules et un deux-points.

La coupure du rythme va de pair avec une segmentation irrégulière du discours. Selon la notation d'Henri Morier⁶⁷, «la barre oblique de scansion ne sert qu'à marquer la fin d'un groupe rythmique et, par conséquent, l'allongement de la voyelle tonique qui la précède⁶⁸». Nous utiliserons la double barre de scansion (//) pour désigner la pause commandée par l'emploi d'une virgule et la triple barre de scansion pour indiquer l'arrêt

⁶⁷ Voir la légende dans le *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* d'Henri Morier, Paris, Presses universitaires de France, 1975, p.1201-1202.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 1201.

de la voix commandé par l'emploi d'une ponctuation forte (point-virgule, deux-points, point). La poétique de la discordance se manifeste dans la segmentation de l'ouverture du monologue de Des-Neiges Verrette :

1. La première fois/ que j'l'ai vu,	4/3 = 7
2. j'l'ai trouvé/ ben laid...	3/2 = 5
3. C'est vrai/ qu'y est pas beau/ tu-suite!	2/4/2 = 8
4. Quand y'a ouvert/ la porte,	4/2 = 6
5. y'a enlevé/ son chapeau,	4/3 = 7
6. pis y m'a dit :	4
7. Seriez-vous intéressée/ pour acheter	
/ des brosses,	7/3/2 = 12
8. ma bonne dame?	3
9. J'y ai fermé/ la porte/ au nez!	4/2/2 = 8

Les lignes 1 à 4 oscillent entre cinq et huit syllabes. Par la suite, on passe de sept syllabes (ligne 5) à 4 syllabes (ligne 6), puis de douze syllabes (ligne 7) à trois syllabes. Ce rythme irrégulier (entendre : qui ne souscrit pas à des règles établies d'avance par les canons littéraires) dans le théâtre en joual contraste avec celui de la tragédie grecque (à laquelle on persiste à comparer le théâtre de Tremblay) qui adopte un mètre fixe afin de faciliter la mémorisation du texte. Les lignes six et huit, qui comportent un nombre minimal de syllabes, bouleversent le rythme global du monologue de Des-Neiges Verrette et

fonctionnent comme des syncopes. Définie en musique comme «un déplacement de l'accentuation normale d'un temps fort sur un temps faible⁶⁹», la syncope dans le discours oral a lieu lorsqu'un segment bref (le temps faible) fait immédiatement suite à un segment long. Ce procédé, qui pousse la discordance à l'extrême, n'est pas sans rapprocher le théâtre en joual du jazz et de la musique contemporaine qui exploitent abondamment ce genre de rupture rythmique⁷⁰.

Fortement scandée, la phrase oralisée favorise des groupes accentuels de deux à trois syllabes et privilégie les proportions 2/2, 2/3 ou 3/3. Les opérations de réduction propres au discours oralisé (amuïssement systématique du «e» atone, apocopes et syncopes) concourent à abrégier les groupes accentuels en ce que Morier appelle des «groupes métriques» (groupe «dont le nombre relève du mètre (de 2, de 4 syllabes)»)⁷¹. La séquence dans laquelle les belles-sœurs dénoncent leur «maudite vie plate» (BS 18) illustre l'efficacité poétique de ces opérations de réduction en juxtaposant le discours «oral» fortement scandé de Marie-Ange Brouillette et le discours «littéraire» de Lisette de Courval. Le spectateur des *Belles-Sœurs* est ainsi amené à comparer deux types de poésie dans cet échange de répliques qui souligne la monotonie de l'évocation faite par

⁶⁹ Denis Arnold (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de la musique* (traduit de l'anglais par Marie-Stella Pâris), Paris, Robert Laffont, 1988, tome I, p. 773.

⁷⁰ Voir l'article «Syncope» dans Maurice Le Roux (dir.), *La Musique*, Paris, Éditions Retz (coll. «Les Encyclopédies du savoir moderne»), 1979, p. 593.

⁷¹ Henri Morier, *Op. cit.*, p. 770.

Lisette de Courval :

Lisette de Courval : Dès que le soleil (5)/ a commencé (4)/ à caresser (4)/ de ses rayons (4)/ les petites fleurs (5)/ dans les champs (3)/ et que les petits oiseaux (7)/ ont ouvert (3)/ leurs petits becs (4)/ pour lancer (3)/ vers le ciel (3)/ leurs petits cris (4)...

Les quatre autres : J'me lèv(e) (2),// pis j'prépar(e) (3)/ le déjeuner (4) !/// Des toasts (2),// du café (3),// du bacon (3),// des œufs (2)./// J'ai d(e) la misèr(e) (4) / que l'yabl(e) (2)/ à réveiller (4)/ mon mond(e) (2)./// Les enfants (3)/ partent (1)/ pour l'écol(e) (3),// mon mari (3)/ s'en va travailler.(5)

La période de Lisette de Courval se caractérise par la longueur des groupes accentuels (entre trois et sept syllabes) et la réplique chorale, par leur brièveté (prédominance de groupes de deux ou trois syllabes). La phrase de Lisette de Courval, caractérisée aussi par l'abus de l'adjectif «petit», parodie une conception clichée de la poésie pour montrer à quel point elle est fautive et monotone, comparée à l'intervention chorale des quatre autres femmes, qui s'inscrit dans ce que nous appelons une poétique du «beat».

La poétique du «beat», qui rapproche le théâtre en joual du rock n' roll, s'applique également aux chansons des comédies musicales américaines. Durant un entretien avec Luc Boulanger sur *Demain Matin, Montréal m'attend* (1970), Tremblay fait remarquer le rôle que joue la langue dans le théâtre musical :

J'ai écrit les premières chansons en joual. Et j'ai eu un fun vert à faire ça. Je me suis rendu compte que le joual est une langue éminemment musicale ; davantage que le français normatif. Les rimes sont plus étonnantes, comme

dans l'anglais - qui est une langue qui sied bien à la comédie musicale⁷².

L'analogie de Tremblay entre la musicalité du joual et l'anglais n'est pas sans fondement. Charles Bally reprochait au français de ne pas être «aussi accentué, donc mélodique et “naturellement” poétique que l'allemand [langue à accent de mot comme l'anglais]», ainsi que le résume Gilles Philippe⁷³. Dessons et Meschonnic affirment pour leur part que

dans les langues modernes de l'Europe, là où il y a langue à accent de mot, comme en anglais, en allemand ou en russe, la langue - avec des variantes qui tiennent à la longueur moyenne des mots, à l'accent fixe ou mobile, à la présence ou non d'un accent secondaire - est déjà tellement rythmée, proche du vers, que les rapports entre le vers et le discours ordinaire, en ont été tout différents⁷⁴.

«Langue éminemment musicale» comme le dit si bien Tremblay, le joual permettrait donc au théâtre de s'approprier le caractère «naturellement» mélodique des langues à accent de mot. Inversement, la poétique du «beat» aboutirait à compenser l'apparente monotonie du français normatif, tel que l'incarne Lisette de Courval dans la séquence de la «Maudite vie plate».

La poétique du «beat», en plus de libérer le poétique de la norme littéraire, modifie également le jeu du comédien qui, dans une pièce classique, mémorise le texte en

⁷² Luc Boulanger, *Pièces à convictions. Entretiens avec Michel Tremblay*, Montréal, Leméac, 2001, p. 43-44.

⁷³ Gilles Philippe, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française, 1890-1940*, Paris, NRF/Gallimard (coll. «Bibliothèque des idées»), 2002, p. 38.

⁷⁴ Dessons et Meschonnic, *Op. cit.*, p. 72.

s'appuyant sur le mètre, qui lui sert de repère. Dans un article consacré aux *Belles-Sœurs*, Yves Jubinville montre qu'avant l'avènement du joul, le metteur en scène, «gardien du texte», appliquait «un corps de règles extérieur à la scène et pesant sur l'acteur par le biais de la “bonne diction” et du code gestuel correspondant⁷⁵». Le joul théâtral, qui privilégie une poétique de la discordance sans le garde-fou du vers, oblige le comédien à changer d'attitude par rapport au texte et à jouer un rôle plus actif et analytique dans le déchiffrement de son texte. Il n'est plus question de mémoriser un rôle mais de «l'improviser». Selon Jubinville, «avec le texte de Tremblay, l'actrice ou l'acteur est amené de même à retrouver son corps à travers la musicalité du joul qu'il traite *sur le mode de la dépense et de l'improvisation*⁷⁶». Les jurons sont emblématiques de cette fausse improvisation puisqu'ils brisent le rythme là où le spectateur s'y attend le moins. En plus des jurons, les tics de langage («Ben moé l'abbé Gagné, là, j'l'aime pas ben ben...»), avoue Rose Ouimet (BS 58)), les corrections («quand elle reçoit ses chums... euh... ses amis de garçons...» dit Lisette de Courval) et les hésitations («Ah! oui... certain... T'nez, en v'là en masse!», dit Germaine Lauzon (BS 58) ; «là, y... y... vient fou raide!» s'exclame Rose Ouimet) permettent de donner l'apparence d'un discours naturel.

Le faux naturel qui est ainsi mis en scène dans *Les Belles-Sœurs* investit le corps

⁷⁵ Yves Jubinville, «À propos de Michel Tremblay» dans André Gervais, *Emblématiques de l'«époque du joul» : Jacques Renaud, Gérald Godin, Michel Tremblay, Yvon Deschamps*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 2000, p. 136.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 137. (Jubinville souligne.)

du comédien d'un rôle prépondérant dans la transmission de l'effet poétique, comme l'observe Jubinville :

S'appuyant sur les expériences du Living theatre et de Grotowski, l'acteur québécois y voit l'occasion de se réapproprier son territoire qui est à la fois la scène et son propre corps. Car l'une des propriétés du joul, pour l'acteur, c'est justement de lui permettre d'inscrire la parole dans la matière vivante et chaotique de son jeu⁷⁷.

C'est grâce au rythme spécifique du joul que le théâtre de Tremblay donne corps à la parole. La force poétique des jurons-synopes que scandent les personnages dans *Les Belles-Sœurs* tient moins à leur sens ou au registre de langue dont ils relèvent qu'à la perturbation du rythme respiratoire qu'ils provoquent chez le comédien. Le contraste entre la poésie figée et la poétique du «beat», entre l'intervention caricaturale de Lisette de Courval et la réplique chorale des «Quatre autres», met en lumière l'importance de la ponctuation dans le rythme respiratoire du comédien. Ce dernier doit interpréter son rôle comme si le dialogue en joul était disposé en lignes tel un poème en vers libres. Les virgules et les points sont au joul théâtral ce que la fin d'une ligne est au poème ; de même, le souffle du comédien joue un rôle semblable à celui de la ponctuation : aux saccades rythmiques du texte correspond l'imprévisibilité du rythme respiratoire du comédien.

Destiné à investir le corps du comédien dans l'expression du personnage, le rythme spécifique du joul a aussi une fonction cathartique, «cathartique» étant entendu

⁷⁷ *Ibid.*, p.136.

ici dans son acception la plus large, à savoir l'effet du spectacle sur le spectateur, la transmission des émotions du personnage par les vibrations que les modulations de la voix du comédien provoquent dans le corps du spectateur. L'idée que le cathartique repose sur une relation charnelle entre le comédien et le spectateur ne contredit en rien la définition que propose Aristote du phénomène et qui repose sur l'emploi d'un terme médical ; «*purgation* des émotions» chez le spectateur⁷⁸, le cathartique n'a rien d'un effet spéculaire entre la scène et le public qui partage le désespoir des personnages - c'est l'identification tragique, ou la relation miroir dont parle Pontaut - et tout d'une réaction physique. Ce qui distingue le phénomène de la déclamation classique, qui reposait sur une codification des modulations vocales, les passions exprimées dans le texte déterminant à l'avance le ton que doit adopter la voix du tragédien⁷⁹ ; au contraire, c'est la profération du texte en jocal, par essence réfractaire à l'idée même de convention, qui est génératrice de passions. Le souffle du comédien donne chair à la souffrance collective qui s'exprime sur la scène puisque les perturbations imprévisibles de son rythme respiratoire et vocal transmettent les passions dans la salle comme par contagion. Bref, le corps du comédien s'ajoute aux mots des personnages pour faire participer le spectateur à la tension émotive

⁷⁸ Aristote, *Poétique*, Paris, Le Livre de Poche (coll. «Classiques de poche»), 1990, p. 93.

⁷⁹ Sur les tons conventionnels des passions, des figures, des personnages et des sujets dans le théâtre du XVII^e siècle, voir l'article de Jeanne Bovet sur «L'art de la déclamation classique», *L'Annuaire théâtral*, n° 24 (automne 1998), p. 141-154.

inhérente à la représentation.

1.3. L'organisation poétique de l'oral

1.3.1. Les sonorités

Sous le naturel qu'affiche le comédien dans l'interprétation de son rôle, se cache une organisation poétique du discours. En cela, Gauvin a raison de souligner le rôle que joue le littéraire dans ce qu'elle appelle la «transcription mimétique» de l'oralité. Néanmoins, le phénomène poétique fondamental dans le jocal théâtral ressortit moins à l'écrit qu'à l'oral dans la mesure où il repose sur le jeu des sonorités dont le monologue de Lisette de Courval (BS 42) fournit un exemple remarquable. La typologie de Jean Milly⁸⁰, qui distingue les récurrences simples (un phonème) des récurrences complexes (plusieurs phonèmes), servira de grille d'analyse à ce monologue où les récurrences simples vont de l'assonance :

«Mon mari **disait** que non, **mais** y'**avait** pas tout vu!»

à l'allitération (**mon** - **mari** - **mais**).

Des récurrences complexes sont également perceptibles dans la tirade : «un bon **livre** de **Magali**» ; «**transatlantique**» - «se **retrouve**».

Par ailleurs, des échos sonores s'associent à la prononciation pour accentuer la première syllabe de mots voisins à l'intérieur d'un groupe accentuel : «Une **BIEN BELL(e)**

⁸⁰ Jean Milly, *Poétique des textes*, Paris, Nathan (coll. «Université - Fac littérature»), 1992, p. 265.

PIÈC(E) d'homme» ;

ou pour unir deux ou plusieurs groupes accentuels : «**Mon** Dieu/ que j'ai **donc honte**/ d'eux autres!» ;

ou des phrases : «Je regrette assez d'être **venue**! Quand on a **connu** la vie [...]».

Les récurrences de phonèmes à l'intérieur d'une phrase s'apparentent à la rime interne :

«Sont bien plus po**LIS**/ qu'**iCI**!» Ce type d'écho sonore met en relief des éléments qui ne produisent normalement aucun effet dans la langue dite «littéraire», de la préposition à l'adverbe de négation:

«Léopold m'avait **dIT**/ de ne pas venir **iCI**// **auSSI**» ;

«J'aurais peut-être **dÛ**/ l'encourager/ un peu **plUS**».

L'accent tonique peut porter sur des associations sonores proscrites dans la poésie traditionnelle : «Léopold avait raison, c'monde-là, c'est du monde cheap, y faut pas les fréquent**ER**// y faut même pas en parl**ER**// y faut les cach**ER**!» Comme le souligne Jean Mazaleyrat, la poésie traditionnelle évite les rimes fondées sur la triple récurrence d'une désinence (-er)⁸¹. Les récurrences sonores du monologue de Lisette de Courval sont révélateurs de «la pauvreté» linguistique du joul, qui puise dans un lexique restreint comme dans un stock phonique limité. Ainsi, le joul trouve dans la matière phonique des mots la réponse à la question suivante : comment faire plus avec moins?

⁸¹ À propos des condamnations traditionnelles, voir Jean Mazaleyrat, *Op. cit.*, p. 207-214.

Par ailleurs, les sonorités servent d'indication de jeu au comédien qui doit accentuer les phonèmes récurrents sans rendre son interprétation artificielle. La prononciation joue un rôle particulièrement important dans la déclamation des tirades qui misent sur l'ironie dramatique. La comédienne doit attirer l'attention de la salle sur les contradictions «élocutoires» du discours de Lisette de Courval, qui donnent à entendre au spectateur la prétention du personnage : celle qui prétend maîtriser son français parle moins bien que ses consœurs :

Lisette de Courval : Regardez, moi, j'*perle* bien, puis j'm'en sens pas plus mal!

Marie-Ange Brouillette : J'*parle* comme j'peux [...] (BS 19).

Le jeu sur la prononciation du mot «parler», en plus de créer un effet comique, met en lumière l'esthétique qui sous-tend le théâtre en joual et pour laquelle la langue «littéraire» dont se réclame Lisette de Courval est un leurre. Alors que Lisette de Courval porte (mal) le masque du français parisien, Marie-Ange Brouillette parle «à visage découvert», ce dont la comédienne doit aussi donner l'impression.

1.3.2. Le rythme

Paradoxalement, le rôle des sonorités dans *Les Belles-Sœurs* montre que le joual théâtral, si éloigné soit-il des formes fixes, porte lui-même un masque, l'oralisation du discours étant le déguisement d'une organisation poétique du discours et la prononciation québécoise, le maquillage que porte celui qui le donne à entendre sur la scène. Sous la

poétique de la discordance qui est exploitée dans le théâtre en joual, se cache, sinon ce que Morier appelle une «prose cadencée⁸²» à la suite d'un personnage de Molière, à tout le moins le rythme calculé d'un grand prosateur québécois, Michel Tremblay. Les mots se répètent comme des refrains :

«Le maudit Johnny! Un vrai démon sorti de l'enfer! C'est de sa faute si est devenue comme a'l'est à c't'heure! Maudit Johnny! Maudit Johnny!» s'exclament à l'unisson Germaine Lauzon, Rose Ouimet et Gabrielle Jodoin (BS 49).

«Maudit Johnny! Maudit Johnny!» s'écrient-elles de nouveau (BS 63).

Les personnages répètent des propositions comme dans une transe :

«Que c'est donc ingrat, les enfants, que c'est donc ingrat!» s'exclament les belles-sœurs (BS 27).

Des tirades entières reposent sur la récurrence d'un nombre restreint de formules :

Ah! Jeunesses aveugles! Jeunesses aveugles! Vous allez vous pardre, pauvres jeunesses, vous allez vous pardre, pis vous allez v'nir brailler dans nos bras, après! Mais y s'ra trop tard! Y s'ra trop tard! Attention! Faites attention à ces endroits maudits! On s'en aperçoit pas toujours quand on tombe, pis quand on se r'lève, y est trop tard (BS 54)!

Les interventions des belles-sœurs donnent à entendre des récurrences de groupes accentuels :

«Les bell(es) promess(es)/ qu'y m'avait fait(es)!!!! On était donc/ pour êtr(e) heureux

⁸² Cf. Henri Morier, «Prose cadencée et poétique, poème en prose», *Op. cit.*, p. 852-872.

[...]» dit Lise Paquette (4/4//4/4) (BS 62).

«Je l(e) sais ben/ que trop ben,// que t'étais/ au restaurant!» s'exclame Germaine Lauzon (3/3//3/4) (BS 38).

ou de proportions rythmiques :

«J'comprends rien/ pantout(e)/ pis j'veux rien/ savoir!» hurle Germaine Lauzon (3/2/3/2)(BS 14).

«C'est correct,// v'nez pas foll(e),// la mèr(e),// j'vas y dir(e)/ de pas v'nir,// c'est tout(e)!» dit Linda Lauzon (3//3//2//3/3//2) (BS 15)

Alors que les changements brusques dans le rythme caractérisent les tirades qui misent sur la participation momentanée du spectateur aux émotions qui s'expriment sur la scène, la répétition poétique et la cadence caractérisent les séquences et les tirades qui amènent le spectateur à jouer un rôle plus *passif* dans la réception du spectacle. Dans un article consacré au rôle de la mélodie dans les interactions quotidiennes, Michèle Grosjean attribue le plaisir que suscite la régularité à une diminution de l'effort chez l'auditeur : «Le décodage du ton musical [entendre cadencé] exige moins d'effort que le décodage des bruits, et donc procure plus de plaisir du fait de la régularité, de la redondance de la forme mélodique qui la rend prévisible⁸³.» En règle générale, les moments de tension dramatique (la dispute entre Linda Lauzon et sa mère, la dénonciation des maris) ainsi que

⁸³ Michèle Grosjean, «Le jeu musical des voix dans l'interaction» dans Sémir Badir et Herman Parret (dir.), *Puissances de la voix : Corps sentant, corde sensible*, Limoges, Pulim, 1995, p. 74-75.

les passages qui misent sur le spectaculaire (le chant choral etc.) favorisent la cadence pour rappeler au spectateur la distance qui existe entre lui et les voix qui se donnent à entendre sur la scène⁸⁴.

Il appartient avant tout au comédien de déterminer à quel moment le rythme doit se régulariser et à quel moment la dissonance doit l'emporter sur la cadence. L'intonation, qui intervient pour accentuer des syllabes qui, à la simple lecture, ne porteraient normalement pas d'accent, atteste l'importance du rôle que joue la subjectivité du comédien dans l'évolution du rythme. Le comédien peut interpréter la récurrence d'une consonne d'attaque, phénomène fréquent à l'oral, comme une indication qu'il faut accentuer les phonèmes correspondants :

«Le PÈR(e)/, y PEUT/ PAS/ te marier?» demande Linda Lauzon (BS 62).

L'assonance peut s'associer à la récurrence de consonnes d'attaque pour accentuer tous les mots d'une phrase à la manière du staccato musical :

«PRIEZ/POUR/ NOUS!» s'exclame Des-Neiges Verrette (BS 73).

À d'autres moments, le comédien a intérêt à accentuer un mot qui est répété dans le discours pour insister sur un élément et pour régulariser le rythme :

«Est PAS/ plus bell(e)// pis PAS/ plus fin(e)/ que moé», dit Marie-Ange Brouillette

⁸⁴ Sur le poétique comme «signal d'une distanciation», voir Anne Ubersfeld, «La poétique au théâtre» dans Janice Deledalle-Rhodes (éd.), *L'Homme et ses signes* (intro. de Gérard Deledalle, concl. de Jerzy Pelc), Berlin, Mouton de Gruyter, 1992. p. 1222.

(2/2/2/2)

Bien que le texte des *Belles-Sœurs* n'impose pas de code unique pour déclamer une réplique ou une tirade, il repose néanmoins sur une certaine régularisation du rythme. La syncope et les écarts par rapport à la norme qui caractérisent la poétique de la discordance ne peuvent être perçus que parce qu'ils viennent interrompre le mouvement régulier du discours. Dans cette perspective, le rythme du joul est à rapprocher du vers libre «dont le rythme et le mètre sont à recréer à tout instant, en fonction des groupements mêmes de la phrase⁸⁵». Issue tantôt d'indications qui préexistent à la déclamation, tantôt du libre choix du comédien, la tendance régulatrice du joul théâtral montre que, pour donner *l'apparence* d'un discours improvisé, aléatoire, «naturel», le premier récepteur du texte dramatique, le comédien, doit paradoxalement se préparer bien à l'avance. Cette préparation repose moins sur les motivations psychologiques du personnage que sur le discours lui-même.

1.4. De la liste au fragment : l'éclatement de l'oralité

1.4.1. La liste

Les tirades qui s'éloignent le plus visiblement de la conversation quotidienne dans *Les Belles-Sœurs* permettent d'illustrer l'organisation «secrète» du discours en joul par le rythme et les sonorités. Destinées à mettre en relief le comique de situation dans les interventions de Lisette de Courval, les sonorités vont jusqu'à occulter le sens d'autres

⁸⁵ Jean Mazaleyrat, *Op. cit.*, p. 130.

tirades. Il en est ainsi de la liste des invités dans le monologue d'Yvette Longpré:

C'était la fête de ma belle-sœur Fleur-Ange, la semaine passée. Y y'ont faite un beau party. On était une grosse gang. D'abord, y avait sa famille à elle, hein! Son mari, Oscar David, elle, Fleur Ange David, pis leurs sept s'enfants: Raymonde, Claude, Lissette, Fernand, Réal, Micheline, pis Yves. Y'avait les parents de son mari : Aurèle David, pis sa dame Ozéa David. Y'avait ensuite la mère de ma belle-sœur, Blanche Tremblay. Son père était pas là, y'est mort... Ensuite, y'avait les autres invités : Antonio Fournier, pis sa femme Rita ; Germaine Gervais était là, Wilfrid Gervais, Armand Gervais, Georges-Albert Gervais, Louis Thibault, Rose Campeau, Daniel Lemoyne, pis sa femme Rose-Aimée, Roger Joly, Hormidas Guay, Simonne Laflamme, Jeannette Landreville, Nina Laplante, Robertine Portelance, Gilberte Morrissette, Laura Cadieux, Rodolphe Quintal, Willie Sanregret, Lilianne Beaupré, Virginie Latour, Alexandre Thibodeau, Ovila Gariépy, Roméo Bacon, pis sa femme Juliette ; Mimi Bleau, Pit Cadieux, Ludger Champagne, Rosaire Rouleau, Roger Chabot, Antonio Simard, Alexandrine Smith, Philémon Langlois, Eliane Meunier, Marcel Morel, Grégoire Cinq-Mars, Thodore Fortier, Hermine Héroux, pis nous autres, mon mari Euclide, pis moé. Bon, ben, c't'à peu près toute, j'pense (BS 57)...

Alors que la liste dans le théâtre québécois a normalement pour fonction principale de présenter une vision fragmentée de la réalité ou de déconstruire l'Histoire⁸⁶, la liste des invités revient à énumérer des noms de personnes qui n'ont d'existence que dans le monde imaginaire de Michel Tremblay et dont la plupart ne seront plus jamais évoqués

⁸⁶ Citons la liste que dresse Danny dans *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres* de Jean-François Caron (1990) et qui énumère divers événements et dates qui ont marqué la société québécoise, ou les listes pleines de références historiques dans *Vie et mort du Roi Boiteux* de Jean-Pierre Ronfard (1981). Voir à ce propos l'article d'Anne Laporte sur «Le dispositif de la liste dans *Vie et mort du Roi Boiteux*», *Discours social*, vol. VII (2002), p. 45-69.

dans son œuvre⁸⁷. Coupée de tout référent extra-textuel, la tirade sert avant tout à faire entendre la voix de la comédienne qui interprète le rôle de ce personnage. Alors que la liste sert à marquer «le règne de l'aléatoire⁸⁸» dans des pièces telles que la *Vie et mort du Roi Boiteux* de Ronfard, une cohérence relative se dégage du monologue d'Yvette Longpré. Le monologue se compose de trois parties principales : les trois premières phrases exposent le contexte (la célébration du mariage de «ma belle-sœur Fleur-Ange»); la présentation de la liste des invités forme le noyau du monologue ; la conclusion par laquelle se termine la tirade («Bon, ben, c't'a peu près toute, j'pense») montre comment le faux naturel sert à dissimuler la part de l'écrit dans la tirade. L'inscription de déictiques permet de cerner la progression «en boucle» du monologue qui s'amorce et se termine par des références à la locutrice et au cadre de l'énonciation :

C'était la fête de *ma* belle-sœur Fleur-Ange, la semaine passée.

pis *nous autres*, *mon* mari Euclide, pis *moé*. Bon, ben, c't'à peu près toute,
j'pense...

La liste des invités qui est au cœur du monologue repose elle aussi sur une structure tripartite jalonnée par des marqueurs de relation : la première partie, introduite par la locution adverbiale «D'abord», énumère les membres de la famille de Fleur-Ange ; la

⁸⁷ Rare exception : Laura Cadieux, héroïne du roman intitulé *C't'à ton tour, Laura Cadieux* (1973).

⁸⁸ Anne Laporte, *Op. cit.*, p. 61.

deuxième partie, introduite par l'adverbe anaphorique «Ensuite», identifie le reste des invités ; la troisième partie, introduite par la conjonction oralisée («pis»), s'incorpore dans la liste des «autres invités» pour signaler la présence de la locutrice et de son mari Euclide. Les valeurs propres à la famille patriarcale déterminent l'ordre dans lequel sont énumérés les noms : Yvette identifie d'abord le nom du mari puis celui de l'épouse ; les parents sont nommés avant les enfants : «D'abord, y'avait sa famille à elle, hein! Son mari, Oscar David, elle, Fleur-Ange David, pis leurs sept s'enfants».

Sous l'apparence d'une organisation aléatoire de mots, se cache donc un texte savamment construit. La liste des invités qui s'écarte de la progression naturelle du discours quotidien présente la parole comme une fin en soi. Le plaisir que suscite ce procédé rejoint la théorie de Laure Hesbois selon laquelle le langage ne saurait se réduire au contenu d'un message :

contrairement à ce que laisse croire la linguistique classique, on ne parle pas d'abord pour communiquer un message à autrui, on parle pour s'exprimer: pour le plaisir musculaire d'articuler certains sons, pour la satisfaction que procurent certains arrangements rythmiques, pour l'agréable surprise qui résulte de telle ou telle combinaison sonore⁸⁹.

De même, l'efficacité poétique de la liste des invités, qui procède de la conjonction d'arrangements rythmiques et de jeux de sonorités, ne repose que sur la voix du comédien. La concentration d'éléments qui relèvent de la poétique du «beat» permet de

⁸⁹ Laure Hesbois, *Les Jeux de langage*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1988, p. 14.

susciter «le plaisir musculaire» dont parle Hesbois. L'insertion d'incises, de pronoms d'insistance et de constructions appositives ainsi que la mise en relief de compléments circonstanciels donnent l'apparence d'un rythme irrégulier, imprévisible. Les segments brefs ou monosyllabiques (adverbes anaphoriques («D'abord», «Ensuite»), les interjections («hein!»), les tics de langage («bon, ben»)), qui fonctionnent comme des syncopes, provoquent de brusques saccades dans la récitation de la tirade. L'énumération de noms commande l'utilisation abondante de la virgule, rapproche les syllabes accentuées et fait parler le corps fictif du personnage en fractionnant le souffle de la comédienne qui en interprète le rôle.

La liste des «autres invités», de loin la partie la plus longue, se caractérise en revanche par la régularité de son rythme. Cette partie, qui repose principalement sur la juxtaposition de deux groupes accentuels, rompt avec la poétique de la discordance en multipliant les récurrences de proportions rythmiques :

«Robertin(e) Portelanc(e), Gilbert(e) Morrissett(e)» (3/2//3/2) ;

«Laura Cadieux/ Rodolph(e) Quintal» (2/2//2/2)

qui créent par moment un effet incantatoire :

«Ludger Campagn(e), Rosair(e) Rouleau, Roger Chabot» (2/2//2/2//2/2).

La tirade, comme psalmodiée par la comédienne, devient de plus en plus régulière au fur et à mesure que l'on avance dans la liste :

Eliane Meunier, (2/2)

Marcel Morel,	(2/2)
Grégoir(e) Cinq-Mars,	(2/2)
Thodor(e) Fortier,	(2/2)
Hermin(e) Héroux.	(2/2)

L'inscription de ces segments symétriques fait apparaître le traitement particulier de la liste qui, loin d'être aléatoire, repose sur une organisation calculée et cadencée du discours.

La segmentation propre à la liste s'accompagne d'une organisation harmonieuse des sonorités. Les relations sonores peuvent prendre les formes d'assonances («**Ros(e) Campeau**»), d'allitérations («**Daniel Lemoyn(e)**») ou des deux à la fois («**Robertin(e) Portelanc(e)**»), quand elles ne s'apparentent pas à la rime interne («**Marcel Morel**»). Elles sont perceptibles entre les deux parties d'un segment («**Hermin(e) Héroux**») ou entre segments («**Conrad/ Joannett(e),// Léa/ Liass(e)**»). On remarque de plus la prédilection du scripteur pour les prénoms dans lesquels se répètent un phonème : «**Mimi**» ; «**Rodolphe**» ; «**Thodore**». Les échos sonores varient en complexité selon qu'il s'agit de récurrences simples («**Armand Gervais**») ou complexes («**Blanch(e) Tremblay**»). Gauvin affirme que la liste des invités rend le «lecteur» sensible au «registre conjugué de l'écrit et du littéraire⁹⁰». Le rapport du spectateur aux sonorités est tout autre, car il est sensible moins à l'aspect graphique des noms qu'à leur dimension sonore. Ainsi, la

⁹⁰ Lise Gauvin, *Op. cit.*, 1993, p. 346.

prononciation québécoise des noms apparaît comme un opération de camouflage puisqu'elle fait passer pour oral un discours qui ne l'est pas vraiment. Le monologue d'Yvette Longpré, qui fonctionne comme un chant, a pour effet ultime de souligner la filiation entre musique et oralité⁹¹.

1.4.2. Le fragment

Reléguée au second plan dans le théâtre de Tremblay, la dimension graphique du signe est réhabilitée dans *Celle-là* de Daniel Danis qui présente le discours oralisé des personnages sous forme de fragments poétiques. Si la poésie valorise la dimension graphique du signe, depuis le vers libre jusqu'aux calligrammes d'Apollinaire, il n'en est

⁹¹ D'autres auteurs dramatiques feront ressortir la musicalité de la liste. Normand Chaurette utilisera le terme «coda» (la fin d'une pièce musicale) pour désigner les listes polyphoniques qui s'enchaînent simultanément dans *Le Passage de l'Indiana* (Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1996, p. 70-73). Certaines listes dans *Vie et mort du Roi Boiteux* de Ronfard adoptent également un rythme musical :

Mata-Hari : Anarchie.

Jeanne d'Arc : Aigrette, aile, aisselle.

Mata-Hari : Alarme, armoire, arithmétique.

Jeanne d'Arc : Alerte, albumine, aiguille, âme.

Mata-Hari : Âne, angle, amphithéâtre, arbre, article, atome, Achille.

Jeanne d'Arc : Alcôve, amorce, amplitude, araignée, assiette,

assurance,

astuce, avarice, amourette.

De cette échange se dégage un schéma rythmique croissant :

3	3
2+2+3	7
2+2+4	8
2+3+2+1	8
1+2+3+1+2+2+3	14

Cf. Jean-Pierre Ronfard, *Vie et mort du Roi Boiteux*, Montréal, Leméac, 1999, tome II, p. 221.

rien du fragment théâtral, dont la disposition visuelle sert principalement d'indication d'élocution. La fin d'une «ligne typographique⁹²» marque un arrêt. La durée de l'arrêt varie selon que la ligne se termine sans ponctuation là où normalement il y aurait une virgule :

«J'veux dire (CL 17)»

«Si elle n'agit pas correctement (CL 21)»

«On a vécu (CL 86)»

ou qu'elle se termine par une ponctuation forte :

«Je n'ai rien vu (CL 9).»

«D'un coup (CL 9) ...»

«Y en a un qui a dit très fort (CL 12) :»

«“Pas ça les-jésus, pas ça les-jésus, j'veux pas (CL 13)!”»

«Pourquoi m'as-tu laissée toute seule?»

L'espace entre deux fragments commande le silence total (arrêt de très longue durée) :

La Mère.

Maintenant, je suis soulagée.
Plus rien à calmer : ni la peau, ni le cœur, ni l'esprit.
Je veux quitter mon corps seule
la tête haute.

⁹² Nous utilisons le terme «ligne» pour désigner ce qui fut traditionnellement appelé le «vers libre». Comme l'ont montré Dessons et Meschonnic, le terme «vers libre» est un oxymore, car il ne peut exister de vers que dans la poésie régulière. Cf. Dessons et Meschonnic, *Op. cit.*, p. 102-109.

[Silence]

Je veux que ces moments me soient uniques.
Comme les fois que je sortais de l'hôtel
avec un amant du catalogue
en respirant le printemps
le jaune qui courait entre les branches (CL 86).

La scansion des lignes et la ponctuation conservent leur fonction habituelle. Le comédien accentue et allonge la dernière syllabe d'un groupe rythmique :

«Il seRAIT/ dans la VIE (CL 67)»

«Le gâCHIS/ est resTÉ/ encore longTEMPS/ dans mon loGIS (CL 78).»

fait une pause à la virgule :

«Pendant la nuit,// cachée dans la voiture (CL 67)»

«Avec son cœur ouvert,// il l'a gardé à l'infini (CL 78).»

et un arrêt au point :

«Je hais la vie. Je hais la vie (CL 78).»

«La rue de mon frère./// Dans une chambre et pension (CL 78).»

En somme, l'espace entre deux fragments marque la pause la plus longue, et la virgule à l'intérieur d'une ligne, la pause la plus brève.

La disposition visuelle des interventions varie selon le locuteur, et chaque personnage, la Mère, le Vieux ou le Fils, se voit attribuer son propre rythme. L'avant-dernière scène, qui s'intitule «Partance», fait ressortir le contraste entre le rythme du Vieux et le rythme de la Mère dans la succession de leurs répliques respectives :

Le Vieux :

Je vais monter en haut.
Si tu as peur
je viendrai dormir en bas.
Demain, Pierre, on ira à l'enterrement.

La Mère :

[...]

La tête haute.

Oui c'est ça, je pars seule la tête haute.

Cela devra me suffire, je suppose (CL 86).

La brièveté des trois fragments de la Mère contraste avec le fragment plus long du Vieux. Le discours de la Mère est celui d'un sujet qui, atteint d'une grave maladie mentale, l'épilepsie, perd sans cesse son souffle ; le discours du Vieux manifeste la maîtrise qu'il a de son propre corps. Le discours du Fils, au contraire, simule le rythme caractéristique de la prose, comme dans cette intervention dans la scène finale, qui s'intitule «Le retour»:

Je suis venu voir celle-là, ma mère morte, une photo du passé couchée dans un lit avec une porte pour la cacher dans la terre. Je suis venu en train. Je ne suis pas reparti dans la ville. J'ai enlevé mes souliers. Aujourd'hui, c'est moi qui habite ici, ici (CL 88).

Pourquoi le Fils parle-t-il d'un jet, à la différence de ses aînés? Le recours au discours continu dans les interventions de l'enfant traduit un rapport particulier au corps. Alors que le fragment constitue l'empreinte du corps dans le discours, le Fils, blessé depuis «Le gâchis», réduit au strict minimum les marques du corps dans ses interventions :

respirations, silences, changements de débit.

Dans cette perspective, le discours de la Mère et du Fils, qui rejette la progression logique du texte écrit, s'organise en groupes de souffle comme dans un échange oral. Le discours scandé des deux personnages se caractérise par l'abondance de phrases ambiguës qui entravent le travail herméneutique du spectateur : «Pour m'amuser/ sur un support/ j'arrangeais des costumes», dit la mère dans la scène intitulée «Le linge des Jésus» (CL 36). L'ordre dans lequel s'enchaînent les groupes syntaxiques commande l'interprétation suivante : la Mère s'amuse sur un support. Le contexte linguistique immédiat ne suffit pas dans le fragment pour montrer la véritable signification de la phrase : la Mère arrangeait des costumes sur un support. En violant la maxime de modalité qui est énoncée par Grice («Évitez d'être ambigu⁹³»), la mutilation de la syntaxe dans *Celle-là* impose une règle différente : «sachez lire entre les lignes».

La phrase dans *Celle-là* a tendance à subvertir la syntaxe en faisant l'ellipse de diverses parties du discours. La présence de phrases incomplètes ou nominales dans la scène intitulée «Le linge des Jésus» témoigne du caractère elliptique du fragment : «toute une bande de pognées qui jouent» ; «Aucune souvenance que le fils Pierre/ que les-Jésus, même que le vieux d'en haut ont déjà été en vie» (CL 36). La description des vêtements dans le monologue de la Mère présente un cas extrême d'ellipse:

⁹³ H. Paul Grice, «Logique et conversation», *Communications*, n° 30 (1979), p. 61.

Un chapeau, une tuque, une casquette
 chemise, cravate
 blouson, jupe
 pantalon, ceinture, bretelles
 bas, souliers
 mitaines, manteau
 selon les saisons, c'est sûr (CL 37).

Il arrive à la narratrice de raconter un récit sans utiliser de verbe conjugué :

Sortie en masse.
 Des fois au bingo, me désennuyer.
 Voir d'autres faces.
 Plus blêmes que moi (CL 36).

Les «notations» de la mère, qui relèvent du style télégraphique, permettent d'imiter le flux de ses pensées. La poétique danisienne du fragment repose sur l'appropriation d'une stratégie issue du roman : le monologue intérieur. Elle rappelle la technique du «stream-of-consciousness» telle que l'exploite James Joyce dans *Ulysse*, donnant l'impression d'éliminer toute distance entre l'acte de penser et la communication des idées qui se succèdent dans l'esprit du personnage. Le fragment, relation spontanée de la pensée, aboutit à une redéfinition de la mimésis en prenant pour objet de la représentation l'intériorité du personnage, alors qu'une pièce de théâtre imite normalement une action extérieure à la conscience du personnage.

Cette redéfinition de la mimésis pose la question suivante : à quoi peut bien servir l'imitation d'une pensée fictive? Car la représentation scénique d'un mode d'expression

par essence «mue[t], non oralis[é]⁹⁴», le monologue *intérieur*, est d'autant plus surprenant que la théâtralité se définit comme la mise en évidence de l'extériorité des objets et des corps. Cette fausse introspection se justifie dans la mesure où elle ressemble étrangement à la fausse oralité qui permet de donner corps au texte en joual. La déclamation d'un discours qui est normalement muet et qui donne forme à une vie intérieure fictive vise avant tout à réconcilier deux éléments que le monologue intérieur romanesque a contribué à séparer: le corps et l'esprit. Au corps correspond la mise en voix du fragment, avec ses ruptures de construction, ses mots-phrases et son rythme irrégulier, et à l'esprit, les pensées fictives qui préexistent à la déclamation du fragment et qui, comme l'énoncé fragmentaire, surgissent à l'état brut, sous forme d'idées incomplètes, inachevées. La déclamation de fragments permet d'adapter la matière sensible de l'énoncé à la chose qui est énoncée ; au flux aléatoire de la pensée du personnage correspondent les modulations imprévisibles de la voix du comédien. Dans la mesure où l'objet ultime de la représentation réside moins dans les pensées qui sont exprimées sur la scène que dans le spectacle de la voix et du corps fragmentés, le style télégraphique de *Celle-là* rejoint le paradoxe que présente le joual chez Tremblay et qui renverse le rapport entre le message, au sens jakobsonien du terme, et son contenu: alors que le langage quotidien transmet un message pour en communiquer le contenu, l'évocation du contenu d'un message dans le

⁹⁴ Voir l'article intitulé «Monologue intérieur» dans Hendrik Van Gorp et al., *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 310.

«théâtre de la langue» n'est qu'un prétexte à la représentation scénique du message lui-même et de la voix qui le rend accessible au spectateur. Les séquences musicales qui sont mises en scène dans le théâtre de Tremblay comme dans celui de Danis, et que nous étudierons dans le chapitre suivant, permettront de cerner l'évolution de la déclamation au chant.

Chapitre 2

Du lyrique au lyrisme : une poétique du chant

2.1. Le lyrique : variations chorales

Cadence, organisation harmonieuse des sonorités, jeux sur les modulations de la voix, vibrations dans le corps du spectateur - une poétique de la langue théâtrale est d'abord destinée à un *auditeur*. C'est à la voix du comédien de rendre perceptible le traitement poétique de la matière phonique des mots et au corps du spectateur de réagir au spectacle de la voix qui se déroule devant lui. Le spectacle de la voix dans le «théâtre de la langue» est à rapprocher de l'opéra qui produit un effet analogue à la réception, puisqu'il provoque des «vibrations dans le corps [du spectateur]⁹⁵», comme le souligne Hugues de Chanay. Le théâtre de Tremblay, qui mise sur une fausse improvisation là où l'opéra renonce à l'émission naturelle des sons, épargne toutefois au spectateur «la gêne attenante aux artifices inhérents au chant lyrique [dans l'opéra]⁹⁶». Le traitement de la langue dans le théâtre de Tremblay, de Gauvreau et de Danis n'en est pas moins «lyrique». Nous utiliserons désormais l'adjectif «lyrique» dans son sens ancien de chant avec accompagnement musical ou avec danse. Son dérivé, le substantif «lyrisme», qui désigne tout discours poétique dans lequel le locuteur cherche à exprimer ses sentiments

⁹⁵ Hugues de Chanay, «La voix d'opéra : sémiologie et rhétorique» dans Sémir Badir et Herman Parret (dir.), *Op. cit.*, p. 94.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 94.

pour éveiller de vives sensations chez le spectateur, renvoie à la conception moderne du phénomène. Le traitement «lyrique» de la langue apparaît comme l'aboutissement naturel d'une poétique de l'oralité. Musicale dans une réplique isolée, la langue théâtrale devient «lyrique» dans une composition musicale.

2.1.1. L'oratorio

Le lyrique dans le théâtre québécois est d'abord associé à Michel Tremblay qui fait intervenir le chant à différents moments dans son œuvre. Le chant dans *Les Belles-Sœurs* prend la forme d'une structure musicale relativement complexe que l'on peut associer à l'oratorio («Ode au Bingo», «Maudite vie plate»). Le caractère composite de l'oratorio – ce type de chant fait appel à plusieurs types d'interventions musicales – et l'ambiguïté du genre – il se situe «à mi-chemin du théâtre, du concert et de l'église⁹⁷» – justifie l'emploi de ce terme pour désigner le chant qui se donne à entendre dans *Les Belles-Sœurs* et qui établit lui aussi la jonction entre le théâtral, le vocal et le musical. L'oratorio dans la pièce de Tremblay marque un arrêt temporaire de l'action dramatique. Par exemple, la séquence de la «Maudite vie plate (BS 17-18)» élimine toute possibilité de conflit, car Germaine Lauzon, victime de la jalousie des autres belles-sœurs est absente durant la totalité de la séquence. Il n'y a plus de personnages investis dans un conflit, le spectateur n'entend plus que des voix.

L'oratorio dans *Les Belles-Sœurs* est régi par trois modes d'organisation : la

⁹⁷ Maurice Le Roux (dir.), «Oratorio», *Op. cit.*, p. 512.

répétition, la circularité et l'emboîtement. Les répétitions viennent régulièrement interrompre la progression du chant, et les répliques ont tendance à faire écho à celles qui les précèdent. La première intervention chorale de l'oratorio de la «Maudite vie plate» reprend ainsi le complément d'objet direct de l'avant-dernière phrase du monologue de Marie-Ange Brouillette : «Maudite vie plate». La circularité formelle de l'oratorio consolide l'autonomie de la composition musicale ; la fin de la séquence doit servir à «boucler la boucle». Par exemple, l'oratorio de la «Maudite vie plate» se termine par le thème de la séquence («Maudite vie plate!»). L'oratorio repose sur l'emboîtement par lequel les interventions, au lieu de s'enchaîner comme dans un dialogue, s'enchâssent les unes dans les autres pour donner l'impression d'un désaccord entre les voix ou, inversement, créer un effet choral.

2.1.2. Le refrain

La structure de l'oratorio repose sur une variété de procédés musicaux. Aux modes de répétitions et de circularité correspond le refrain, celui-ci étant défini comme une «ligne [...] récurrente dont la répétition structure [le chant]⁹⁸». Le refrain central de l'oratorio de la «Maudite vie plate» («Pis le soir, on regarde la télévision!») facilite la synchronisation des voix dans la tirade chorale des «Quatre autres femmes» tout en faisant sourire le spectateur. Le refrain principal dans *Le Langue-à-Langue des chiens de roche* de Danis tient lieu d'un accompagnement musical : «Plus loin, sur la rive, les

⁹⁸ Hendrik van Gorp et al. «Refrain.» *Op. cit.*, p. 409.

voix des rageurs scandent: “J’ai le goût des bons cieux, j’ai le goût des bons sexes (LL 42)» ; «Sur le sentier, au très loin, on entend encore : “J’ai le goût des bons cieux, j’ai le goût des bons sexes (LL 44)». Les choristes répètent une phrase moins pour insister sur une idée que pour rompre l’illusion théâtrale, pour rappeler au spectateur qu’il assiste non pas à la représentation naturaliste d’une réalité objective mais bien à un discours construit en dehors des lois qui régissent la conversation quotidienne.

2.1.3. Le contrepoint

Au mode d’emboîtement correspondent deux phénomènes apparemment contradictoires: le contrepoint et la voix chorale. Entendu comme un «élément de désaccord entre les voix et les parties dans une composition musicale⁹⁹», le contrepoint s’intercale entre les répliques chorales. Ce procédé musical, qui tire ses origines de l’art de la fugue (Bach), tient lieu d’accompagnement musical dans l’«Ode au bingo» (BS 59-60). «Pendant que Rose, Germaine, Gabrielle, Thérèse et Marie-Ange récitent “l’ode au bingo”, les quatre autres femmes crient des numéros de bingo en contrepoint, d’une façon très rythmée», lit-on dans la didascalie qui précède la première réplique chorale (BS 59). Comme le laisse entendre le complément circonstanciel de manière («d’une façon très rythmée»), les comédiennes doivent crier les numéros de bingo de façon régulière, comme si elles suivaient le rythme d’un métronome. Dans cette perspective, la voix contrapunctale, qui fonctionne comme un contrepoids destiné à rééquilibrer l’«Ode au

⁹⁹ Denis Arnold (dir.), «Contrepoint», *Op. cit.*, p. 505.

bingo», vient se substituer au refrain pour faciliter la synchronisation des voix dans l'intervention chorale tout en créant un effet quasi hypnotique chez le spectateur. Au contrepoint/contreponds s'ajoute le contrepoint/contre-pied qui intervient dans le plaidoyer que prononce Angéline Sauvé en faveur des clubs et qui prend littéralement le contre-pied des autres belles-sœurs: «C'est facile de juger le monde. C'est facile de juger le monde mais y faut connaître les deux côtés de la médaille (BS 56)». Le contrepoint au sens de contrepartie intervient encore dans le monologue que prononce Rose Ouimet sur le «Maudit cul (BS 70-71)!» et qui présente la face cachée d'un personnage qui s'est affirmé jusque-là très moralisateur à l'endroit des femmes qui fréquentent des clubs et des filles-mères.

2.1.4. De la parole chorale à la réplique chorale

Sans prendre la forme d'une réplique chorale proprement dite, le contrepoint s'associe à la parole chorale en faisant entendre une succession de voix au début du second acte. Nous utilisons l'adjectif «choral» pour désigner tout chant auquel participent plusieurs personnages. Les voix qui se succèdent en contrepoint lors de la «révélation» des «mauvaises mœurs» d'Angéline Sauvé relèvent de la parole chorale :

Angéline Sauvé (*après un silence*). Oui, c'est vrai!
 Rhéauna Bibeau. Hon! Angéline! Angéline!
 Quelques femmes. C'est ben effrayant!
 Quelques autres. C'est ben épouvantable!
 Linda, Ginette, Lise. C'est le fun (BS 53)!

De même, la suite vocale par laquelle se termine *Les oranges sont vertes* de Gauvreau

ressemble à une excommunication :

Lontil-Déparey : Mycroft Mixeudeim! Le salaud!
 M.J. Commode : L'ânon suralimenté.
 Becket-Bobo : Le chameau suralimenté.
 Lontil-Déparey : L'amateur béat des lampes aux cous cassés!
 M.J. Commode : La vermine ventrue!
 Laura Pa : Le premier communiant castré!
 M.J. Commode : L'eunuque abominable!
 Becket-Bobo : Le rat faisandé!
 Lontil-Déparey : La taupe ahurle!
 M.J. Commode : La buse!
 Becket-Bobo : L'obnubilé pathétique!
 Laura Pa : Le veau repoussant!
 Becket-Bobo : La démangeaison énorme!
 M.J. Commode : L'horreur!
 Laura Pa : L'innocent véreux (OV : 752-753)!

Cette parole collective dirigée contre un ennemi commun, Mycroft Mixeudeim dans *Les oranges sont vertes*, Angéline Sauvé dans *Les Belles-Sœurs*, s'apparente à l'anathème, celui-ci étant entendu comme l'excommunication rituelle d'un hérétique. Il importe de préciser que le terme «anathème» ne renvoie pas à une forme spécifique d'organisation discursive. L'emploi du mot se justifie par le fait qu'il permet d'envisager le chant collectif comme un phénomène à la fois religieux, musical et sémantique. Il renvoie dans son sens religieux à une parole collective dirigée contre un individu, à une parole chorale, lyrique, dans son sens musical, et, au niveau sémantique, à l'idée d'exclusion. L'anathème dans *Les Belles-Sœurs* illustre comme l'oratorio le statut ambigu du chant tremblaysien qui se situe au carrefour d'une variété de pratiques discursives. Les voix qui résonnent dans *Le Langue-à-Langue* contrastent avec l'anathème, car elles s'inscrivent dans un chant

jubilatoire qui marque le triomphe du grégaire et qui repose sur un parallélisme de construction :

Niki : Je t'aime, je t'aime, je t'aime. Elle vient de me l'écrire : Je t'aime. Niki appelle l'amour!

Djoukie : Djoukie appelle l'amour!

Niki : L'amour appelle l'amour (LL84)!

Comme l'indique la didascalie qui précède la suite vocale, le chant d'amour de Djoukie et de Niki marque la suspension temporaire du temps, comme si l'exultation des deux personnages rendait possible leur ascension dans le ciel.

La succession de voix fait place à la fusion des voix dans les répliques chorales autour desquelles s'articulent les séquences musicales dans *Les Belles-Sœurs* et le récit collectif dans *Le Chant*. Comme dans la scène d'excommunication par laquelle se termine *Les oranges sont vertes*, la voix chorale se rapproche de l'anathème dans la séquence qui met Angéline Sauvé aux prises avec les autres belles-sœurs. Les voix chorales qui s'insèrent dans l'anathème exercent deux fonctions principales. Fonction dramatique d'abord, puisque les répliques chorales interviennent tantôt en réaction contre un échange polyphonique, tantôt en s'opposant l'une à l'autre comme des voix en contrepoint. Dans les deux cas, la dynamique voix chorale-polyphonie traduit une tension dramatique qui annonce le chaos par lequel se dénoue la pièce. Fonction structurante ensuite, puisque la voix chorale permet de diviser la séquence en trois parties : la première partie met en scène l'affrontement des deux personnages emblématiques du conflit, la seconde, l'isolement d'Angéline Sauvé face à la collectivité, et la dernière, la scission de la scène

en deux camps. L'anathème des belles-sœurs contraste avec les interventions chorales qui se font entendre dans *Le Chant du Dire-Dire* et qui illustrent l'esprit de partage qui règne dans la cellule familiale des frères Durant :

Les Trois :

Encore une fois, on est passés au travers de l'hiver (CD 72).

Les Trois :

La pluie bat, nos cils sont détremés, il nous rentre de l'eau par la bouche, qui ressort aussi vite avec nos cris démesurés.

Là, on est seuls (CD 85).

En empruntant le mode du récit, la voix chorale dans *Le Chant* permet de réunir les trois frères autour d'un vécu mythique ; le fait de parler à l'unisson permet de rétablir momentanément l'unité perdue.

En règle générale, la voix chorale dans le théâtre de la langue renonce à sa fonction traditionnelle, qui consiste à commenter l'intrigue ou à prédire le destin des personnages, pour jouer un rôle strictement musical. Elle se démarque donc du chœur grec dont Tremblay dit toutefois s'être inspiré :

La première fois que j'ai vu des chœurs, c'était en 1961, dans *Les Choéphores* d'Eschyle au Théâtre du Nouveau Monde (TNM). Comme je le relate dans mes récits *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, cette pièce a été déterminante dans ma vie. J'ai réalisé que le chœur est constamment là pour amener, souligner, commenter l'action de la pièce, et même prévoir le destin des protagonistes. [...] En sortant du TNM, ce soir-là, je me suis dit : "C'est ça le théâtre. C'est ça que je veux faire!" J'avais désormais un modèle¹⁰⁰!

¹⁰⁰ Luc Boulanger, *Op. cit.*, p. 30.

De ce «modèle» l'auteur des *Belles-Sœurs* ne retiendra qu'un aspect, le rythme du chant lyrique qui rappelle celui du dithyrambe, celui-ci étant entendu comme un «chant plein de délire qu'on entonnait aux bacchanales¹⁰¹». Une tirade qui se réduirait à une fonction de commentaire ou de projection dans l'avenir n'aurait jamais pu exalter le spectateur au point de lui faire quitter la salle en s'exclamant : «c'est ça le théâtre!» L'efficacité du dithyrambe n'a donc rien à voir avec la fonction narrative qu'il exerce dans le déroulement de l'intrigue du procédé et tout à voir avec les procédés poétiques qui le caractérisent et qui le distinguent du langage quotidien.

L'efficacité poétique de la voix chorale dans le théâtre de la langue réside dans un traitement particulier du rythme. Comme les interventions chorales dans *Les Belles-Sœurs* ou dans *Le Chant du Dire-Dire* ne sont pas récitées sur le rythme de la danse ou d'un instrument de musique comme dans la tragédie grecque, c'est à la langue d'assumer entièrement le rythme du dithyrambe. La réplique chorale des «Quatre autres femmes» dans l'oratorio de la «Maudite vie plate» convoque trois «rythmes sensibles»¹⁰² : le rythme binaire, le rythme ternaire et le rythme quaternaire. Le rythme binaire juxtapose deux termes antithétiques à l'intérieur d'une seule phrase : «Mon mari sacre, les enfants

¹⁰¹ Charles Magnin, *Les Origines du théâtre*, Plan de la Tour, Éditions d'aujourd'hui (coll. «Les Introuvables»), p. 31-32.

¹⁰² Michel Cimpaye, «La phrase de Flaubert dans le "Festin" (1er chapitre de Salammbô). Marques singulières et manifestations dans le reste du roman», thèse de maîtrise, présentée à la Faculté des arts de l'Université d'Ottawa, 2002, <http://michelcimpaye.ca/salamambo.htm>

braillent (BS 18)». La scission de la phrase en deux segments de même longueur (4+4) permet en l'occurrence de réunir deux termes contradictoires (adulte/enfant) autour d'une idée commune : le mécontentement. Le rythme ternaire a un «effet de gradation» : «J'travaille toute l'après-midi, le souper arrive, on se chicane» (7+5+4). L'enchaînement de trois segments de longueur décroissante donne lieu à une légère accélération du rythme. Le fait de terminer l'énumération par un segment bref permet de mettre en relief le terme qui est pourvu de la charge sémantique la plus grande : «J'marche toute la journée, j'me donne un tour de rein à porter des paquets gros comme ça, j'reviens à la maison crevée!» (5+15+8) Le rythme quaternaire, succession de quatre groupes accentuels, repose sur la récurrence de proportions rythmiques : «Des toasts, du café, des œufs, du bacon...» (2//3//2//3) Le recours à des structures immédiatement reconnaissables par les comédiennes comme par le spectateur leur fournit des repères à suivre durant le chant et provoque un brusque changement de rythme dans la pièce.

2.1.5. Le chant amœbée

Le terme «lyrique» s'étend à une autre forme de chant partagé issu de la tradition greco-latine, le chant amœbée, qui se définit comme «la partie lyrique de la tragédie grecque avec chant alterné de deux personnages ou d'un personnage et du chœur¹⁰³». L'exploitation du chant amœbée dans *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra* rejoint les deux conceptions du lyrique puisque cette forme musicale est à la fois chant et expression de

¹⁰³ Van Gorp et al., «Le chant amœbée [sic]», *Op. cit.*, p. 31.

sentiments. Les caractéristiques formelles du chant alterné de Manon et de Sandra en font ressortir la dimension lyrique, au sens ancien du terme. Comme le duo amoureux et la stichomythie, le chant amœbée dans la pièce de Tremblay fait alterner des interventions de longueur égale¹⁰⁴. Mais contrairement à ces deux formes connexes, le chant amœbée de Manon et de Sandra n'impose pas de limite à la longueur des interventions. Les monologues intercalés de Manon et de Sandra, de deux pages chacun, attirent l'attention du spectateur sur la structure antithétique de la pièce. Trois principaux mouvements se dégagent du chant alterné de Manon et de Sandra. Le jeu de contrastes qui a lieu dans le premier mouvement présente le sujet de la pièce : le rapprochement, annoncé dans le titre (**Damnée Manon, Sacrée Sandra**), de la piété religieuse de Manon et du culte que Sandra voue à la sexualité. La mise en scène d'un objet religieux (le chapelet de Manon) et d'un objet «profane» (le vert à lèvres de Sandra) permet de visualiser le rapprochement carnavalesque de l'extase religieuse (Manon) et de l'orgasme (Sandra). Durant la représentation, le spectateur voit Manon palper le corps du Christ comme si ce geste était destiné à susciter les mêmes sensations que l'application du vert à lèvres sur les parties génitales de Sandra et de son amant.

L'analogie entre la piété religieuse de Manon et la «nymphomanie» de Sandra est développée plus à fond dans le second mouvement qui rejoint la conception moderne du

¹⁰⁴ Charles Magnin, Op. cit., p. 25 ; Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin (coll. «SUP - Lettres»), 1996, p. 27-31.

lyrisme. À l'extase religieuse dont Manon fait l'expérience dans son second monologue correspondent les fantasmes que Sandra nous confie dans son second monologue :

«La joie! La joie pure! J'avais comme des boules de bonheur qui m'éclataient dans le cœur pis j'avais de la misère à respirer!» s'exclame Manon (DS 295).

«J'vas y demander [à mon amant martiniquais] de se mettre debout tout nu à côté de la télévision. Y'a un cul incroyable. J'vas... j'vas ouvrir mon tube de vert à lèvres pis j'vas écrire des affaires dans son dos...» dit Sandra (DS 296).

Le rapprochement de la joie de Manon et de la joie de Sandra entraîne un renversement carnavalesque des connotations associées au couple religion/sexualité. Dès lors, le bas (le plaisir sexuel) devient le haut et inversement.

À la mise en échos des sentiments dans le second mouvement fait suite la convergence des voix qui a lieu dans le troisième mouvement et qui est déclenchée par le récit du rêve que Manon a eu la nuit précédente. Le rêve met successivement en scène la transfiguration de sa cousine Thérèse qui, les lèvres peintes en vert, incarne le Diable («La démonsse à la bouche verte (DS 298)») et la transfiguration de la Vierge Marie qui «avait les lèvres pis les ongles verts» et qui, comme Manon à l'état d'éveil, tenait le chapelet de manière lubrique. La métamorphose iconoclaste de la Sainte Vierge dans la pièce de Tremblay fait écho au mot-valise inventé par Sandra : «l'Immenculée Conception». La fusion des voix se poursuit avec l'évocation par les deux personnages des mêmes réalités sensorielles, notamment celles qui ont trait à la vue. Manon et Sandra

font toutes les deux référence à la lumière :

«Je vous suis comme un grain de poussière mais pourtant j'irradie comme une comète (D306)!» s'exclame Manon.

«Quand ma collection va commencer à prendre trop de place... j'en ferai des lampes! J'leur mettrai un abat-jour sur la tête pis j'leur tirerai sur la queue pour qu'y jettent un peu de lumière sur les derniers états amoureux de leurs successeurs (D297)!» s'exclame Sandra.

Les images qui sont empruntées à l'intertexte religieux et qui renvoient à la lumière constituent un point de rencontre entre les deux voix. Autre point de rencontre : les références au corps, le corps du Christ dans les monologues de Manon, le corps de l'amant martiniquais dans les monologues de Sandra. L'un est érotisé (le chapelet de Manon est rouge), l'autre, sacralisé. L'évocation du corps dans le troisième mouvement rejoint l'analogie sur laquelle se fonde l'ensemble de la pièce et qui rend interchangeables le corps du Christ et le corps de l'amant.

La rencontre des voix autour du fétichisme du corps contraste avec les répliques qui se succèdent rapidement au début de la pièce et qui présente les contraires comme des contraires. Les répliques du début, brèves comme des stichomythies, juxtaposent une série de réalités contradictoires: spirituel (Dieu)/ matériel(cul) ; stabilité(«sécurisant»)/ vacuité («niaiseux») ; satisfaction («survie par le cul»)/ manque («pis j'en trouve pas»). Au contraire, les répliques de la fin s'articulent autour d'un consensus marqué dans le

discours par l'emploi des adverbes «oui» et «merci» et par l'utilisation commune de tournures superlatives :

Sandra : Monte... plus haut... monte!

Manon : Oui... plus haut (DS 306).

La convergence finale des voix marque le triomphe ultime de la fonction chorale dans la pièce et la succession de répliques brèves et fortement scandées, du rythme «lyrique» au sens ancien du terme.

2.2. Le lyrisme

2.2.1. La fonction expressive

Alors que la voix chorale privilégie le «lyrique» au détriment du «lyrisme», la monodie dans le théâtre de la langue reste fidèle à la conception moderne du poétique en mettant en scène un discours introspectif. Définie par Magnin comme «un chant ne requérant qu'une seule voix¹⁰⁵», la monodie dans *Les Belles-Sœurs* permet à un personnage de se séparer du groupe afin d'exprimer des sentiments qu'il n'ose dévoiler aux autres. La pièce comporte deux monodies : la monodie de Marie-Ange Brouillette au début de la pièce et celle de Rose Ouimet à la fin. Marie-Ange Brouillette prend la parole juste avant l'oratorio de la «Maudite vie plate» et assumera par la suite le rôle de coryphée dans la séquence musicale. La monodie de Rose Ouimet met en lumière l'extrême solitude du personnage. L'isolement de Rose Ouimet reflète la désintégration

¹⁰⁵ Charles Magnin, *Op. cit.*, p. 36.

de la cellule sororale dans *Les Belles-Sœurs* à la fin de l'acte I et durant l'acte II et symbolise, par extension, les tensions qui ébranlent la société québécoise.

Dans les deux cas, les fonctions expressive et poétique de la monodie l'emportent de loin sur sa dimension sociale. Définie par Jakobson comme la fonction qui, «centrée sur l'émetteur, vise à une expression directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle»¹⁰⁶, la fonction expressive revêt une importance particulière dans la monodie de Rose Ouimet qui dénonce le sort que la société réserve aux femmes. Diverses marques stylistiques et prosodiques permettent de traduire le caractère introspectif du discours : omniprésence du pronom de la première personne du singulier, thématization du pronom de la première personne («Ben moé, ma Carmen, a's'f'ra»), mise en relation d'un adjectif possessif de la première personne et du pronom d'un être cher («ma Carmen»). Abondent aussi les marques de subjectivité susceptibles de traduire l'intensité des émotions éprouvées par le personnage : prédominance de la phrase exclamative, utilisation d'interjections, répétition psalmodique de marques de subjectivité («*Ben moé, ma Carmen, a's'f'ra pas poigner de même, O.K.? Parce que moé, ma Carmen, ça fait longtemps [...]*»), répétition de verbes d'émotion («*J'l'ai-tu assez r'gretté, mais j'l'ai-tu assez r'gretté*»), recours au verbe «devoir» au conditionnel pour exprimer le regret («*J'aurais dû*»). Les niveaux de langue font également ressortir l'expressivité de la monodie : au niveau lexical, le martèlement de jurons («y'a pas une Christ de vue» ;

¹⁰⁶ Cf. Roman Jakobson, «Linguistique et poétique», *Op. cit.*, 1963, p. 214.

«Maudit cul!» ; «tout crisser là») et de l'insulte («moé, l'épaisse» ; «faut-il être bête»; «gang de nonos») ; au niveau rhétorique, le recours à des comparaisons désobligeantes («collé après moé comme une sangsue»; «endurer un cochon toute ma vie») ; au niveau phonétique, les allitérations et les assonances («Ben **moé**, **ma** Carmen») et un durcissement phonétique dû au rapprochement surprenant de consonnes («a's'f'ra»). L'ensemble des procédés qui mettent en relief l'intensité des émotions de Rose Ouimet camoufle l'organisation interne de la tirade pour donner l'apparence d'un discours désordonné, parlé, «naturel». Les jurons, les tics («Ben moé»), les apocopes et les hésitations (les silences, les larmes, le point de suspension) manifestent le malaise d'une locutrice qui ne trouve pas les mots nécessaires à l'expression de ses sentiments. Dans cette perspective, la pénible quête de mots se révèle plus éloquente que la parole elle-même.

2.2.2. La fonction poétique

C'est donc par son caractère apparemment «anarchique» que la monodie se distingue de séquences qui exercent une fonction chorale et dans lesquelles se multiplient des éléments récurrents facilement repérables par l'interprète comme par le spectateur. Mais derrière le désordre qui se donne à entendre sur la scène dans la monodie, se cache un texte savamment construit qui mise sur les récurrences de phonèmes et de proportions rythmiques. Le caractère harmonieux de la monodie relève du traitement musical des sonorités. Un grand nombre d'échos sonores se font entendre dans la monodie de Marie-

Ange Brouillette, de l'assonance («Parce qu'a va s'enfler la tête, c'est le genre») à l'allitération («Est pas plus belle, pis pas plus fine que moé»). Les échos sonores prennent la forme de récurrences simples («Ma vie est plate! Plate!») ou de récurrences complexes («J'veux pas crever dans la crasse»). Les récurrences de sonorités sont perceptibles entre mots voisins à l'intérieur d'un groupe accentuel («tomb(e) toujours»), entre groupes accentuels («J'vas êtr(e) obligée/ de rester») ou entre phrases: «Un million de timbres! Toute une maison!» Quelques-uns des échos sonores qui relient deux propositions contribuent à faire ressortir un parallélisme de construction : «J'veux pas crever/ dans la crasse/ pendant qu'elle,// la grosse madame//, a'vas se prélasser/ dans la soie/ et le velours».

En règle générale, la monodie cherche à favoriser un agencement harmonieux des sonorités tout en réduisant au strict minimum l'utilisation de «rythmes sensibles» qui sont abondamment exploités dans les répliques chorales, du refrain au rythme ternaire. Cependant, elle n'exclut pas entièrement le lyrique dans son sens ancien de chant rythmé. Comme pour le chœur, la récurrence de groupes accentuels est perceptible dans la monodie, d'une triple récurrence :

Marie-Ange Brouillette : C'est pas/ que les miens/ sont plus propr(es)/ que les siens (2/3/3/3) ;

Les quatre autres femmes : endurer/ les farc(es) plat(es)/ du beau-pèr(e) (3/3/3).

à une quadruple récurrence :

Marie-Ange Brouillette : On peut dir(e)/ que la chanc(e)/ tomb(e) toujours/
sur les ceus(es) (3/3/3/3);
Les quatre autres femmes : J'reveill(e)/ le mond(e),// j'les mets/ dehors
(2/2/2/2).

Le rythme s'amplifie lorsque que se succèdent des groupes de quatre syllabes :

Marie-Ange Brouillette : quand y disait/ que ça devrait/ êtr(e) embolie
(4/4/4).
Les quatre autres femmes : on va souper/ chez la bell(e)-mèr(e)/ en autobus
(4/4/4).

Le flottement, imprévisible, entre amplifications et resserrements rythmiques permet de régler discrètement le mouvement de la monodie sans jamais rompre l'illusion d'une progression «naturelle» du discours.

2.3. Théâtralisation du chant

2.3.1. La transe

Qu'il s'agisse de monodies ou de chants investis d'une fonction chorale (l'oratorio ou le chant amœbée), le théâtre de Tremblay privilégie le musical (les modulations vocales) au détriment du théâtral (la gestuelle, les déplacements) - l'un assume le rythme spécifique de l'autre. Dans cette perspective, l'utilisation de la tirade dans *Les Belles-Sœurs* ou *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra* fonctionne comme une aria dans l'opéra plutôt que comme le chœur dans *Les Choéphores* d'Eschyle. Alors que le chanteur d'opéra reste immobile sur la scène, les tragédiens grecs chantent en marchant ou en dansant, et

le chœur adopte le rythme des déplacements sur la *skênê*¹⁰⁷. Immobile, le chœur tremblaysien marque une suspension de la théâtralité, la scène se transformant en quelque sorte en orchestre. Le chant se «rethéâtralise» dans *Celle-là* de Danis durant la «transe» de «La lune cassée» (CL 55-62) qui réunit pour la première fois les trois protagonistes de la pièce, Le Fils, Le Vieux et la Mère. La didascalie qui précède la première intervention souligne le rôle des déplacements dans la scène de «La lune cassée» : «La Mère, le Fils et le Vieux sont entraînés dans un mouvement circulaire qui évoque la transe. Le Fils ricane (CL 55)». La structure de la scène fait écho au déplacement circulaire des personnages. Tout changement dans la situation de Pierre dans l'histoire fragmentée qui est racontée durant la transe marque le passage d'une partie à une autre. La première partie de la séquence met en scène la poursuite de Pierre par la Mère. Le Fils, qui s'est caché sous son lit, est en train de jouer avec une pièce de vingt-cinq cents. Le rire de Pierre («Il rit de bon cœur», nous révèle une didascalie) permet à la Mère de retrouver son fils et marque donc le début de la seconde partie. Le «gâchis» durant lequel

¹⁰⁷ Les didascalies qui ponctuent le théâtre d'Eschyle montrent l'importance des mouvements corporels dans l'évolution du rythme choral. La didascalie qui figure au milieu de la première intervention chorale des Suppliantes qualifie de «véhéments» les gestes et déplacements des choristes : «Le Chœur commence à se livrer à une mimique véhémente qui doit faire violence aux dieux qu'il implore. Il déchire ses vêtements et accompagne chacun de ses refrains d'une danse sauvage». La sauvagerie de la danse influe directement sur le chant qu'elle accompagne en le faisant passer d'un rythme «très animé» à un rythme «retenu» pour ensuite le faire adopter un rythme «toujours vif», selon les indications fournies par le traducteur Paul Mazon. Eschyle, «Les Suppliantes», *Tragédies complètes* (préface de Pierre Vidal-Naquet, traduction de Paul Mazon), Paris, Gallimard (coll. «Folio classique»), 2001, p. 60-61.

a lieu l'agression du Fils par la Mère marque le début de la dernière partie. Les interventions du Fils structurent la distribution des voix durant la séquence. Le spectateur assiste au retour périodique de cinq tranches de voix dans les deux premières parties de la séquence :

- i) Le Vieux + La Mère + Le Vieux + Le Fils
- ii) La Mère + Le Vieux + La Mère + Le Fils
- iii) La Mère + Le Fils
- iv) Le Vieux + Le Fils
- v) La Mère + Le Vieux + Le Fils

La seule tranche à ne pas revenir au moins une deuxième fois juxtapose la voix du Vieux et celle du Fils. La dernière partie présente une distribution cyclique des voix puisque le refrain du Fils commande à trois reprises le retour de la tranche Mère + Vieux, selon le schéma suivant :

	M + V
F''	
	M+V
F''	
	M+V
F''	
	M+V

Il n'y a aucun dialogue entre les personnages durant la tranche de «La lune cassée» qui, investie d'une fonction chorale, met en scène un montage poétique de voix dans lequel chaque réplique fonctionne comme une apostrophe poétique, le locuteur s'adressant à son

allocutaire comme si ce dernier n'était pas présent sur la scène avec lui ; le Vieux, narrateur de la séquence et intercesseur entre le spectateur et la scène dans *Celle-là*, apostrophe la Mère pendant que la Mère apostrophe le Fils ; le Fils, quant à lui, parle seul durant la première partie de la séquence et apostrophe la Mère durant les deux suivantes. Le titre de la scène («La lune cassée») fait par ailleurs allusion à l'absence de communication entre la Mère et le Fils, la lune pouvant être interprétée ici comme le symbole de la fonction protectrice de la mère¹⁰⁸, et la «cassure», comme une métaphore de son absence dans la vie de l'enfant.

Le symbolisme de «la lune cassée» se présente aussi comme la manifestation sémantique de phénomènes théâtraux et discursifs. À la forme de la pièce de vingt-cinq cents censée représenter la lune correspond le déplacement circulaire des trois personnages autour de la scène. À la «cassure de la lune» correspond l'éclatement du rythme dans les deux premières parties de la transe, qui font coexister trois temps : le rythme saccadé de la Mère, le rythme plus ample du Vieux et le rythme continu du Fils. La disposition visuelle des interventions de la Mère et du Vieux ressemble à celle qui est

¹⁰⁸ Les taoïstes associent la lune au principe féminin (le Yin). Marianne Oesterreicher-Mollwo, *Petit dictionnaire des symboles* (traduction de Michèle Broze et Philippe Talon), Paris, Brepols, 1992, p. 193. Selon Nadia Julien, «la lune fut aussi regardée comme la Mère du monde» et un symbole de fertilité. «De la comparaison de la terre humide et fertile avec le sein maternel découla le culte de la Mater Magna (Terre-Mère) d'Égypte et de Chaldée, qui trouva son expression dans la lune croissante et le principe humide». Nadia Julien, *Grand dictionnaire des symboles*, Alleur, Marabout, 1997, p. 202-203.

utilisée dans la poésie en vers libres. Les lignes dont se composent les fragments de la Mère vont d'un minimum de deux syllabes à un maximum de sept syllabes alors que les lignes dans les interventions du Vieux oscillent entre un minimum de quatre syllabes à un maximum de treize syllabes. Le discours du Fils, quant à lui, n'adopte pas la disposition visuelle de la ligne. Le discours de la Mère soumet la langue à un traitement visiblement poétique en exploitant abondamment l'anaphore :

Arrête de jouer.
Arrête de rire.

T'as volé ta mère.
T'as volé des sous.

T'es sourd.
T'es muet.
T'es bête.

et la répétition de répliques entières :

La Mère : Donne ça.

Le Vieux : Je n'ai pas compris. Dans ma tête, ça ne rentre pas.

La Mère : Donne ça.

en passant par la répétition de mots à l'intérieur d'une ligne ou d'un fragment :

Pierre, Pierre
Parle, Pierre.

Tout se passe comme si le rythme du discours de la Mère et du Fils n'imitait pas celui du mouvement circulaire auquel assiste le spectateur. Il serait plutôt à l'image des

mouvements physiques des deux personnages avant et durant le gâchis. Par exemple, le discours du Fils, qui n'est pas disposé en lignes, reflète l'immobilité à laquelle il est réduit, caché sous son lit, durant le récit qui est raconté par les trois personnages de la transe. Durant le récit alterné du «gâchis», à partir de la didascalie «il répète (CL 60)», l'enfant renonce au rythme de l'immobilité ; le refrain qu'il se met à scander («Mes dessins de mes doigts») reflète la régularité des coups qu'il subit durant la crise épileptique de sa mère. Ainsi, le rythme de la violence s'oppose au rythme de l'immobilité. La fragmentation du rythme de la Mère traduit la violence des coups qu'elle porte à son fils. Le Vieux apparaît comme le seul personnage dont le rythme imite la gestuelle scénique. Dans cette perspective, les lignes dont se composent les interventions du vieillard et qui sont plus longues que celles qui caractérisent le discours de la mère tradiraient la lenteur avec laquelle il se déplace autour de la scène. En bref, l'harmonisation du rythme et du mouvement physique permet de rendre au chant le dynamisme d'un spectacle d'une part et, d'autre part, de montrer l'interdépendance du poétique (le visuel et le sonore) et du corps du récitant.

2.3.2. L'antienne

Le spectacle de la transe et le symbolisme lunaire témoignent du rôle primordial que joue le visuel dans la théâtralisation du chant. *Le Chant du Dire-Dire*, qui manifeste lui aussi une théâtralisation du chant, exploite deux stratégies théâtrales qui font appel au regard du spectateur : l'utilisation d'un projecteur de lumière d'une part, la mise en scène

ou la simple évocation d'objets d'autre part. Le projecteur de lumière est utilisé pour structurer le chant choral dans la scène d'ouverture et la principale séquence musicale dans la scène intitulée «L'allumage des chandelles de trois mille heures». Exploitées dans *Les Belles-Sœurs* pour marquer le passage du dialogue au monologue, les variations d'éclairage servent à séparer les trois interventions qui se succèdent dans le chant choral du début de la pièce et qui reposent sur un parallélisme de construction :

Lente montée de la lumière.

Les Trois (Rock, William et Fred-Gilles) : Doucement, ils ont ouvert leur bouche.

Doucement, le noir. Doucement la lumière.

Les Trois : Doucement, ils ont ouvert leurs yeux.

Doucement, le noir, doucement la lumière.

Les Trois : Doucement, ils ont ouvert leurs tympanes. [...] (CD11)

Comme pour le chœur dans la première scène de la pièce, le musical s'articule au visuel dans la principale scène musicale du *Chant*. Le titre de la scène, qui fait référence à la lumière : «L'allumage des chandelles», laisse entendre que la séquence musicale doit se dérouler à la manière d'une cérémonie religieuse. La lumière, thématisée par le titre, a une fonction concrète dans le déroulement du rituel, car elle sert à signaler le début d'une intervention musicale : au premier changement d'éclairage correspond le chant récité avec le Dire-Dire ; au second changement d'éclairage, le chant «sans le son de la voix» ; au troisième changement d'éclairage, le retour du chant atone, au quatrième changement

d'éclairage, le retour du chant du Dire-Dire. Quand il n'y a pas de musique, il n'y a pas de changement d'éclairage. Ainsi, aucune indication scénique liée à l'éclairage ne précède le changement de rythme suivant, «Dire avec le son de la voix», étant donné que ce niveau marque un arrêt momentané du chant et le retour du dire ordinaire.

La réunion des trois «fidèles» autour d'objets relève également de la ritualisation du chant. La scène intitulée «L'allumage des chandelles de trois mille heures» donne à voir le Dire-Dire, objet mystérieux qui ressemble à un instrument de musique. Mais contrairement aux instruments de musique ordinaires, le Dire-Dire, inventé par Danis, ne produit pas de musique. L'instrument «muet» dans *Le Chant* constitue plutôt un objet symbolique qui, à défaut de faire entendre de la musique, est avant tout destiné à l'évoquer. En regardant l'instrument qui est exposé sur la scène et qui est destiné à être regardé avant d'être écouté, le spectateur a l'occasion d'imaginer, de «voir» la musique qu'il n'entend pas. La borne qui s'y rapporte dans la liste des «personnages» se limite à en décrire l'apparence : «Le Dire-Dire, fabriqué principalement en cuivre, est manié avec soin et respect. L'instrument doit être présent tout au long du récit des protagonistes (CD 10)». L'objet à manier «avec soin» est aux frères Durant ce que le tabernacle est aux Catholiques, c'est-à-dire un objet sacré porteur d'un mystère et doté de pouvoirs surnaturels.

Le principal pouvoir qui est dévolu à l'objet symbolique est de permettre aux frères Durant d'entrer en communication avec leur sœur réduite au mutisme. Doué

comme l'antienne dans la liturgie catholique du pouvoir de rassembler une communauté autour d'un projet commun, le chant rituel dans *Le Chant* doit servir à ressusciter la voix que Noéma a perdue lors du «gâchis» et dont le chant ressemblait à celui d'un ange. Nous utilisons le terme «antienne» par analogie avec l'antienne chrétienne (refrain repris par le chœur entre chaque verset d'un psaume) pour désigner la communion des frères Durant autour du chant. L'antienne de la communion dans la messe catholique sert à rapprocher les fidèles de l'autel de Dieu en préparation à la communion ; l'antienne dans *Le Chant* sert à réunir les trois personnages autour d'un objet sacré, le Dire-Dire. La fonction proprement musicale du Dire-Dire consiste à provoquer un changement de rythme dans l'antienne. Quatre niveaux musicaux, le plus souvent encadrés par une indication scénique, alternent durant la scène :

- i) le dire ordinaire (aucune indication scénique)
- ii) «Dire sans le son de la voix»
- iii) «Dire avec le son de la voix»
- iv) «Dire avec le Dire-Dire», «Dire dans le Dire-Dire» et «Le Dire-Dire tout près». Au dire ordinaire correspond le récit de Fred-Gilles sur lequel s'ouvre la scène et dans lequel vient s'enchâsser un échange entre Rock et Fred-Gilles. Il ressurgit plus loin sous un nouveau nom : «Dire avec le son de la voix». Au «dire avec le son de la voix» s'oppose le niveau le plus musical de la séquence, à savoir le «Dire sans le son de la voix». Que signifie «sans le son de la voix»? Selon notre hypothèse, le chant sans le son de la voix

table sur l'atonalité, qui intervient lorsque «les modulations [de la voix] se font rapides et complexes au point que l'on ne sait plus exactement dans quelle tonalité on se trouve¹⁰⁹». La brièveté des interventions de Rock, William et Fred-Gilles témoigne de la rapidité de ce moment musical :

Rock : Regarde, Noéma, j'ai préparé la dinde de Noël!
 William : Mettons une belle nappe, ça goûte encore meilleur.
 Fred-Gilles : Oh! Qu'elle est belle, la bûche de Noël!
 William : Ce soir, un festin chez les Durant.
 Fred-Gilles : J'apporte les chandelles.
 Rock : Qui dit mieux?
 William : Du vin, du brandy!
 Fred-Gilles : Yahou! Des cadeaux enveloppés!

À ce chant célébratoire correspond le schéma rythmique suivant :

2+3+4+5
 2+3+2+4
 1+3+5
 2+3+4
 2+3
 3
 2+3
 2+3+3

Les interventions se resserrent progressivement pour ensuite s'amplifier. La prédominance de groupes accentuels de deux ou de trois syllabes montre le caractère fortement scandé du chant récité sans le son de la voix ; la récurrence de la proportion rythmique (2/3) au début des répliques lui confère toute son unité. Les échos sonores jouent aussi un rôle

¹⁰⁹ Harry Halbreich, «L'évolution du langage musical européen» dans Maurice Le Roux (dir.), *Op. cit.*, p. 392.

unificateur à l'intérieur des répliques. Par exemple, l'exclamation de Fred-Gilles relève assurément du chant : «Oh! Qu'elle est belle, la bûche de Noël!» Y sont immédiatement perceptibles la triple récurrence de /èl/ et la double récurrence de la consonne /b/. Au simple écho sonore fait place la rime dans une intervention de Fred-Gilles :

Devant le téléviseur,
les quatre sur le divan-lit,
sans bougER,
encouvertÉS
jusqu'au nEZ,
à visionnER
de vieilles émissions enregistrÉES.

Sont également perceptibles la récurrence de la consonne /v/ («téléviseur», «divan-lit», «encouvertés», «visionner») et «vieilles») et de la voyelle /an/ : «Devant», «divan», «sans», «encouvertés», «enregistrées». Entièrement régi par le rythme, le chant récité sans le son de la voix s'inspire du «chant de gorge» qui est décrit dans la liste des personnages :

À deux ou trois moments en cours de représentation, il serait approprié d'entendre les trois frères produire un chant de gorge qui relève du souffle comme certains chants africains et inuits. Aucun mot, voyelle, onomatopée reconnaissables ne devrait être utilisé. Ce chant représenterait une forme de voix humaine d'avant ou d'après la parole (CD10).

Le «dire sans le son de la voix» sert à concilier la parole et le «chant» primitif, entièrement régi par le souffle. Il n'est pas indifférent que ce niveau musical intervienne tout de suite après l'évocation de la «Société d'Amour». Variation autour du chœur, le chant polyphonique permet de traduire au niveau formel le triomphe de cette société égalitaire

qui s'est dressée contre la société lourdement hiéarchisée incarnée par les «municipiens».

Mais cette société réunie autour du chant atone se trouve amputée d'un de ses membres, Noéma. C'est au quatrième niveau musical, le chant récité dans le Dire-Dire, que Fred-Gilles et Rock tentent d'entrer en communication avec leur sœur muette. Il s'agit d'une initiative de William, comme ce dernier nous le révèle dans la scène suivante: «Je vous ai demandé de venir ici pour qu'à tour de rôle vous alliez dire, dans notre Dire-Dire, vos souvenirs joyeux où des choses agréables à notre sœur, dans l'espoir de sa grande guérison (CD74)». Rock s'adresse à Noéma en premier en lui parlant de cette époque où Noéma «jouai[t] à être la reine de l'horloge». Plus loin, a lieu l'apostrophe de Fred-Gilles, qui se montre désireux de rappeler à sa sœur le souvenir des mouches à feu qui circulaient l'hiver dans la maison des Durant. Dans les deux cas, il y a allusion au temps : il est question d'une horloge dans l'apostrophe de Rock et d'une saison, l'hiver, dans celle de Fred-Gilles. Le Dire-Dire, qui sert de lien entre Noéma muette et ses trois frères, symbolise la parole perdue ; le chant que récitent les deux frères dans le mystérieux instrument est une tentative de réactiver le temps, qui est resté suspendu depuis la chute des quatre enfants dans le Chaos et la constitution d'une communauté fraternelle en marge de l'état de culture.

La ritualisation du chant autour d'un objet sacré dans *Le Chant du Dire-Dire* manifeste le triomphe de la fonction chorale dans le «langue-à-dire» tout en s'éloignant du chant qui se donne à entendre dans *Les Belles-Sœurs* de Tremblay ou de la transe dans

Celle-là de Danis. L'antienne du Dire-Dire n'est pas la métaphore d'une réalité sociale comme l'oratorio de la «Maudite vie plate» ou l'«Ode au bingo», encore moins le reflet d'une situation personnelle fictive comme dans *Celle-là*. La communion des frères Durant n'a rien à voir avec quelque référent sociologique comme dans *Les Belles-Sœurs* et tout à voir avec la forme discursive qu'elle assume sur la scène. La composition musicale fait la situation, les frères Durant parlent ensemble pour être ensemble. Les monologues de la Mère, du Fils et du Vieux font ressortir l'absence de solidarité entre les membres de la cellule familiale éclatée et relèvent de la conception moderne de «lyrisme» puisqu'ils sont l'expression de la douleur qu'a causée un événement tragique dans la vie des personnages, le «gâchis». Au contraire, le chant collectif des frères Durant constitue un événement en soi - un événement musical. En plus de manifester la solidarité de la cellule fraternelle, la réunion des frères Durant autour du Dire-Dire symbolise l'abandon de la conception moderne du «lyrisme» au profit du chant pur. En même temps qu'il souligne la communion fraternelle des Durant, le lyrique dans *Le Chant* est représentatif d'une tendance dans le théâtre québécois à présenter la langue comme une fin en soi. Jean Narrache «parle pour parler», le protagoniste du «théâtre de la langue» chante pour chanter.

La théâtralisation du chant par la transe et sa ritualisation subséquente par la communion fraternelle, en plus de souligner le rôle du collectif et de la fonction chorale dans le «théâtre de la langue», justifient une mise en parallèle du chant et du culte

religieux. La transe est normalement associée au paganisme, et l'antienne, à la messe chrétienne. *Les oranges sont vertes* se terminent par une excommunication collective qui n'est pas sans rappeler le cri de la foule déicide dans les Évangiles : «C'était le jour de la préparation de la Pâque, vers la sixième heure. Pilate dit aux Juifs : "Voici votre roi!" Mais ils se mirent à crier : "À mort! À mort! Crucifie-le¹¹⁰!"» Michel Tremblay, qui sécularise l'anathème dans *Les Belles-Sœurs* et met en scène la profanation d'objets religieux dans *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra*, va jusqu'à transformer la scène en autel dans une pièce récente, *Messe solennelle pour une pleine lune d'été* (1996). Comment expliquer les similitudes entre le chant et le rituel religieux? La ritualisation du chant dans *Les Belles-Sœurs* et la communion des hommes dans l'antienne des frères Durant permet au théâtre de s'affranchir de l'empire du monologue (voire du monodrame) dans la modernité théâtrale sans toutefois réhabiliter le dialogue. Le rôle que jouent les sensations dans le chant théâtral fournit un autre élément de réponse : qu'il s'agisse de «l'allumage de chandelles» dans *Le Chant du Dire-Dire* ou de l'attouchement d'un chapelet dans *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra*, la ritualisation du chant s'approprie la sensualité du culte. Comme une cérémonie religieuse, le chant rituel se donne à la fois à voir et à entendre ; comme une cérémonie religieuse, il est à la fois musique et image, voix et peau.

¹¹⁰ *La Bible*, Montréal, Société biblique canadienne, 1989, Jn 19 : 14-15, p. 1583..

Image, voix et peau, ces trois éléments montrent que la sensualité du chant rituel ne limite pas à une question de forme. La création des sensations chez le spectateur ressortit également au domaine du sens. Simple auditeur d'une composition musicale, le spectateur joue un rôle passif dans la perception des sensations. Devenu à la fois auditeur et décodeur d'images poétiques, il assume un rôle actif dans l'invention langagière - il se transforme en créateur de signification, et s'introduit ce faisant dans un univers sémantique différent de celui qu'il a l'habitude de fréquenter dans son quotidien. Après avoir étudié des formes élaborées du son, de l'oratorio à l'antienne, il importe maintenant d'explorer les figures de signification dans la langue théâtrale ainsi que la relation qui se tisse entre les sens et *le sens*.

Chapitre 3

Poétique de l'image

La théâtralisation et la ritualisation du chant montrent que la présence physique de la langue théâtrale, loin de se limiter à la voix du comédien, tient à la création d'un dispositif scénique destiné à agir simultanément sur l'ouïe du spectateur, sur son regard et sur son esprit. C'est un poète qui a le mieux résumé ce pacte entre le sonore et le visuel : «Il suffit de prêter l'oreille lorsque se ferment les yeux», dit Jules Supervielle dans un poème intitulé «Solitude». Le rôle du visuel dans le «théâtre de la langue» ne se réduit pas à la présence physique des comédiens ou à la représentation d'objets. Alors que la langue quotidienne nomme des objets, une langue poétique cherche avant tout à évoquer des réalités objectives qui ne sont pas présentes sur la scène. L'évocation de réalités objectives dans la langue théâtrale se rapproche de la poétique symboliste de l'image. Par exemple, Mallarmé prend le contre-pied des Parnassiens en définissant le chant poétique comme «la suggestion» d'objets par le biais d'images littéraires :

La contemplation des objets, l'image s'envolant des rêveries suscitées par eux, sont le chant : les Parnassiens, eux prennent la chose entièrement et la montrent : par là ils manquent de mystère ; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner un peu : le *suggérer*, voilà le rêve¹¹¹ .

Comme pour la poésie symboliste, c'est en vue de la création de sensations chez le

¹¹¹ Cité par Lloyd James Austin, «Introduction» dans Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Paris, Garnier-Flammarion, 1989, p. 15.

destinataire que la langue théâtrale évoque des images au lieu de désigner des objets avec précision.

3.1. L'image théâtrale

Mais si l'image et le chant ont toujours coexisté dans la poésie, c'est au théâtre qu'ils deviennent véritablement interdépendants. La puissance évocatrice de la langue théâtrale est d'autant plus grande que l'image s'associe à la matière sensible des mots et à la musicalité du discours pour éveiller des sensations chez le spectateur. L'évocation d'images sur la scène pose d'emblée le problème de la fonction référentielle de langues dont le propre est justement de se détourner du référent. Roman Ingarden¹¹² identifie les trois types de référents qui cohabitent dans une pièce de théâtre : les réalités objectives qui font uniquement appel à l'«aperception¹¹³» (accessoires, décor, comédiens), les réalités objectives qui accèdent à la représentation par le langage et l'aperception à la fois et les réalités objectives représentées par le langage mais absentes de la scène. La typologie d'Ingarden permet de cerner deux principales catégories d'image : ce que nous appelons l'image muette d'une part, et l'image poétique d'autre part.

¹¹² Roman Ingarden, «Les fonctions du langage au théâtre», *Poétique* (1971 [1957]) n° 8, p. 532-533.

¹¹³ Roman Ingarden utilise le terme «aperception» dans l'acception sémiologique du terme, à savoir la prise de conscience immédiate par le spectateur des objets qui sont montrés sur la scène. *Ibid.*, p. 533.

3.1.1. L'image muette

Désignée le plus souvent par une didascalie, l'image muette (littéralement : qui n'est pas représentée par la parole) fait uniquement appel à l'aperception et consiste à évoquer un univers extrascénique par la représentation d'une pantomime ou d'un objet, comme dans le théâtre de l'image de Lepage. À ce premier type d'image correspondent les pantomimes de Mycroft Mixeudeim, qui imite tantôt la charge d'un orignal :

Mycroft Mixeudeim se met dans la position de l'orignal, et ouvre violemment la porte B d'un coup de tête formidable (CO 654).

tantôt la position d'autres animaux :

Mycroft Mixeudeim mime un chameau qui, peu à peu, se métamorphose en éléphant (CO 681).

L'image peut n'avoir qu'une valeur suggestive. Il en est ainsi de «la silhouette [qui] parle avec une voix étrange qui semble contrefaite (CO 657)» et dont on ne sait pas immédiatement ce qu'elle est censée représenter, sinon un être humain en train de commettre des actes licencieux. D'autres cas d'image muette relèvent de la métathéâtralité : «Mycroft Mixeudeim mime les gestes d'un orateur éloquent qui devient peu à peu sauterelle (CO 683)». Le spectateur voit alors un personnage mimer le jeu d'un autre personnage qui est absent de la scène : l'orateur. Au contraire, l'image muette peut représenter un objet inanimé comme la poupée qui entre en scène dans *La Charge* (CO 671) et dont on ne sait pas si elle renvoie à un personnage présent sur la scène ou à l'être humain en général. Dans tous les cas, l'image muette participe de l'«expression

symbolique», pour employer le terme de Lontil-Déparey (CO 681). La réalité objective présente sur la scène correspond au comparé et la réalité objective absente de la scène, au comparant.

3.1.2. L'image poétique

Définie par Dupriez comme l'introduction d'un sens «non plus littéral, mais analogique, symbolique, *métaphorique* dans une portion de texte bien délimitée¹¹⁴», l'image poétique peut quant à elle englober les réalités objectives qui accèdent à la représentation à la fois par la langue et l'aperception et les réalités objectives que l'on ne voit pas sur la scène. Se rapportant à un personnage présent sur la scène, la comparaison que fait Murielle entre son interlocuteur Charles et une cassette vidéo dans la «Neuvième vague» du *Langue-à-langue des chiens de roche* porte sur le premier type de réalité objective : «Je te zappe, je te rembobine, je ne t'ai jamais vu (LL 40)». L'image qui est utilisée pour décrire la bouche de ce mystérieux Raymond dans *Les Belles-Sœurs* porte sur le second type de réalité objective : «Moé, j'trouve qu'y'a un peu trop l'air d'une fille avec sa p'tite bouche en trou de cul de poule... (BS 59)». Dans tous les cas, le terme imagé («trou de cul de poule») renvoie à un élément extra-scénique. A. J. Greimas et J. Courtès définissent la métaphore comme le «résultat de la substitution opérée sur fond

¹¹⁴ Bernard Dupriez, *Op. cit.*, p. 242.

d'équivalence sémantique dans un contexte donné d'un lexème par un autre¹¹⁵». La métaphore *in praesentia* indique dans le texte les deux «termes pivots¹¹⁶» : «Ton ventre fait pas encore de plis creux, la méchante fée cellulite a pas encore commencé ses ravages vergeturéens (DS 291)». La mise en apposition du comparant «méchante fée» permet de qualifier le comparé «cellulite» sans outil comparatif. Complétée par un néologisme («vergeturéen», de «vergeture»), l'image des «ravages» rejoint la connotation péjorative sous-jacente à l'adjectif «méchante» et fait en même temps allusion aux pouvoirs surnaturels que l'imaginaire populaire associe d'emblée à la figure de la fée. La métaphore *in absentia* marque un seul terme dans le discours¹¹⁷ : «Un phare sur mon balcon pour montrer le chemin du ciel aux pèlerins du cul». Alors que le comparé de la métaphore du «phare» (= le Martiniquais) est indiqué dans la phrase précédente, il n'en est rien de la métaphore des «pèlerins du cul» dont le comparé (tous les débauchés de ce monde) n'est pas marqué dans le discours. À la différence de la métaphore, la comparaison unit le comparé au comparant à l'aide d'un outil comparatif: «mes mignons petits pieds larges comme des chaloupes [...] (DS 291)». La conjonction «comme» sert

¹¹⁵ A. J. Greimas et J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette (coll. «Langue, linguistique, communication»), 1979, p. 226.

¹¹⁶ Georges Moliné, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche (coll. «Guides de la langue française»), 1992, p. 214.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 214.

à comparer des pieds à une embarcation autour du sème commun «largeur». Cette comparaison, qui s'apparente également à l'hyperbole, met en relation un premier terme qui renvoie à une réalité scénique («mes mignons petits pieds») et un second terme qui renvoie à une réalité extra-scénique que le spectateur doit pouvoir facilement se figurer («comme des chaloupes») autour d'un attribut commun aux deux termes («large»). La mise en relation d'une réalité extra-scénique et d'une réalité qui accède à la représentation par l'aperception comme par le discours (les pieds) souligne la dépendance de l'image théâtrale par rapport à la représentation. Le comédien qui interprète le rôle de Sandra peut choisir de lever son pied et de le montrer du doigt, ce qui se reviendrait à conjuguer un geste et un fait discursif. La réalité objective sur laquelle porte la comparaison et les gestes qui l'accompagnent montrent que la rhétorique de l'image a partie liée avec une rhétorique du corps.

3.1.3. L'hypotypose

Les passages descriptifs du «théâtre de la langue» comportent une forte concentration d'images poétiques. La description dans le théâtre de Danis s'apparente à l'hypotypose, définie par Anne Ubersfeld comme «une image parlante mise sous les yeux de façon assez frappante pour émouvoir la sensibilité¹¹⁸». Ce procédé repose sur une variété de figures, comme dans la description que fait Rock du crépuscule:

¹¹⁸ Anne Ubersfeld, «La parole de l'hypotypose : *Hernani*», *Elseneur*, n° 10 (juillet 1995), p. 81.

La noirceur arrive, mes frères dorment. La nuit recouvre le ciel d'un vieux feutre, bien épais et très défraîchi, tellement qu'il laisse passer, par certains trous, la lumière du soleil qui reste là, de l'autre côté, à se reposer de nos maudites faces de farces (CD 53).

La description de Rock comporte des paronomases («faces de farces»), des métaphores (les couleurs sombres qui recouvrent le ciel sont comparées à un «vieux feutre») et des personnifications : la lumière du soleil se lasse de la présence des frères Durant et décide donc de se reposer. L'hypotypose dans le théâtre de Danis permet d'élever des détails quotidiens au niveau poétique :

«Les contours de notre maison se fondent dans la noirceur avec seulement une porte et deux fenêtres éclairées pour indiquer son emplacement (LL 18)» ;

«Le bazou jaune serin s'aplatit sous les épaisseurs de la nuit avec, sur la banquette arrière, Déesse, une terre saoule, assise entre deux sacs de charognes (LL 18)» ;

«Le vent fort de ce soir passe entre eux, un morceau de papier d'emballage d'une tablette de chocolat voltige au-dessus de leurs têtes, leurs cheveux se dépeignent (LL 15).»

Ces personnages qui décrivent de façon poétique des objets de tous les jours ressemblent à ce «bon peintre» qui choisit de représenter sur une toile la vie quotidienne plutôt que de peindre des scènes héroïques de l'Histoire :

Un bon peintre ne peindra plus Marius vainqueur des Cimbres ou l'assassinat du duc de Guise [...]. Il représentera uen maison perdue dans la campagne, une porte ouverte au bout d'un corridor, un visage ou des mains au repos ; et ces simples images pourront ajouter quelque chose à notre conscience de

la vie ; ce qui est un bien qu'il n'est plus possible de perdre¹¹⁹.

Ainsi, comme le «bon peintre» de Maeterlinck, ils réussissent à «reproduire les traits plus cachés, mais non moins graves et étonnants de la vie d'aujourd'hui¹²⁰».

La reconstitution de réalités extra-scéniques par le biais de l'hypotypose a deux fonctions contradictoires dans le théâtre de Danis : montrer l'impuissance d'un personnage face à la réalité d'une part et d'autre part, affirmer son pouvoir sur le monde qui l'entoure. Ainsi, la description de l'hôpital dans *Celle-là* met en lumière le sentiment d'impuissance qu'éprouve Le Fils face aux cris qui fusent tous azimuts :

Partout dans mon nez l'odeur des médicaments tournait dans ma tête engourdie. Les cris des pleurs des bébés grinchaient jusqu'au-dedans de mes oreilles, loin au-dedans comme un bobo qu'on voudrait faire partir avec nos mains. Arracher les pleurs des bébés, les mettre dans la laveuse-essoreuse pour que ça grinche plus, pour que ça soit doux et que ça sente bon (CL 68).

La phrase infinitive par laquelle se termine la description exprime ce que le Fils aimerait faire mais ne peut pas faire pour apaiser sa souffrance. L'impuissance du patient face aux bruits environnants est à rapprocher de celui que Le Fils ressent en subissant les coups de La Mère durant sa crise épileptique. Signe d'une impuissance dans le récit du Fils, l'hypotypose affirme le pouvoir du personnage-narrateur sur l'imagination du spectateur. L'hypotypose suivante, qui s'amorce par une phrase impérative, peut être interprétée

¹¹⁹ Maurice Maeterlinck, «Le tragique quotidien» dans Michel Lioure, *Op. cit.*, p. 174.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 174.

comme un ordre fait à l'imagination du spectateur :

Que ça commence avec un vent de nuit, un vent chaud et humide comme au début de l'humanité. D'où je suis perchée, sur l'autre, rive, je peux voir les maisons, les lampadaires, le dernier traversier qui vient de mouiller au quai rouge. Je devine la terre labourée du futur champ de maïs jaunes des voisins, la route grise qui serpente le tour de l'île, je devine aussi notre maison-mobile parquée à côté de notre poste d'essence, le Gaz-O-Tee-Pee (L11).

L'ordre de Djoukie semble être destiné en même temps à ceux qui, durant la représentation, doivent s'occuper du déplacement des éléments de décor. Mais n'aurait-il pas un troisième destinataire, la Nature? L'hypotypose de Djoukie montre le pouvoir que confère le récit scénique aux narrateurs qui peuvent façonner leur monde comme bon leur semble. Dans une perspective sociologique, l'hypotypose théâtrale comme le récit scénique dans lequel elle s'insère ne seraient-ils pas la réponse de Danis à la tendance dans la société contemporaine à concevoir l'Histoire comme une série d'événements inévitables? Ne serait-elle pas la réponse de la parole mémorielle aux avancées incontrôlables du Progrès? Ne s'agirait-il pas plutôt d'une revanche de la volonté humaine sur les forces indomptables de la Nature durant la crise épileptique dans *Celle-là* et le cataclysme qui a lieu au début du *Chant*? Les références aux lacs et au sol dans le programme du *Langue-à-langue* («j'enfonce mon corps-Québec dans le sol», «la bouche remplie de terre et de lacs») et à une volonté de re-créeer la nature au moyen de la poésie («j'essaie de bâtir de miniatures océans oubliés») semblent confirmer la foi de Danis dans

la capacité de la parole à prendre possession de la terre¹²¹. Quoi qu'il en soit, la phrase impérative introduite par la conjonction «que» montre que l'hypotypose, signe d'une impuissance dans *Celle-là*, a pour fonction primordiale dans *Le Chant et Le Langue-à-langue* d'assujettir toute réalité extérieure à la scène, la nature, par exemple, à l'empire de la parole.

3.1.4. Le détournement de l'image

Qu'il s'agisse d'une métaphore, d'une comparaison ou d'une hypotypose, la manière dont l'image évoque une réalité non référentielle importe en général autant que la réalité évoquée par l'énoncé imagé. Il n'est pas rare dans le «théâtre de la langue» que l'image serve à créer un effet comique en survalorisant des réalités «triviales». L'hypotypose qui se développe dans le monologue d'Yvette Longpré accorde une importance démesurée à un objet insignifiant, un gâteau de mariage :

Ma fille Claudette m'a donné le premier étage de son gâteau de noces, quand est revenue de voyage de noces. Vous pensez si j'étais fière! C'est assez beau, aïe! C'est fait comme un sanctuaire d'église, tout en sucre! Y'a un escalier en velours rouge, pis une plate-forme au bout. Là, y'a les mariés. Deux p'tites poupées ben cute, habillées en mariés pis toute. Y'a un prêtre aussi qui les bénit. En arrière de lui, y'a un autel. En sucre. C'est de toute beauté de voir ça! [...] (B33).

L'efficacité poétique de cette description réside moins dans l'objet décrit que dans le fait même de décrire cet objet avec tant de précision. La description que fait Yvette Longpré

¹²¹ Sur la représentation de la nature dans le théâtre de Danis, voir notre article sur «La violence dans la scène familiale québécoise 1981-2002», *L'Annuaire théâtral*, n° 32 (automne 2002), à partir de la page 137.

du gâteau de noces fait sourire le spectateur, qui ne partage décidément pas l'engouement de la locutrice pour l'objet qu'elle décrit. Loin d'émouvoir le spectateur comme les passages descriptifs dans *Le Langue-à-langue*, le recours à une comparaison entre un gâteau et un sanctuaire d'église et l'insertion dans le monologue de marques d'expressivité (la phrase exclamative, l'interjection («aïe»)) relèvent de l'ironie dramatique puisque le spectateur trouve insignifiante une réalité que le personnage trouve extraordinaire.

L'utilisation stratégique d'images propres à l'oral fournit un autre exemple de détournement de l'image. La langue orale a tendance à favoriser des images qui heurtent les «bienséances» littéraires. Le monologue de Marie-Ange Brouillette renforce des antithèses en juxtaposant deux registres de langue : «J'veux pas crever dans la crasse pendant qu'elle, la grosse madame, a'va se "prélasser dans la soie et le velours"!» Un effet de contraste résulte non seulement de l'opposition sémantique entre les mots «crasse» et «la soie et le velours» mais aussi du rapprochement d'une expression populaire («crasse») et d'une expression soutenue marquée par des guillemets («la soie et le velours»). Bien qu'elles ne soient pas toujours très originales, les images qui s'éloignent le plus de la norme sont le plus souvent les plus fortes : «J'travail comme une damnée», s'exclame Marie-Ange Brouillette (B17). «Elle [Germaine Lauzon], elle est grosse comme une cochonne!» Fossilisées, ces deux comparaisons ne créent pas d'effet sémantique dans le discours de Marie-Ange Brouillette. Elles sont puissantes parce qu'il s'agit de «grands

mots» ; le spectateur s'étonne d'entendre des expressions vulgaires au théâtre.

Le traitement poétique de la langue théâtrale peut également donner lieu à un discours sur l'image. L'image trouve alors en elle-même son propre référent. L'inscription d'une imagerie pseudo-mystique dans les monologues de Manon est révélatrice des visées parodiques de l'image dans *Damnée Manon, Sacrée Sandra* :

Ha! J'ai retrouvé mes ailes! J'plane! Dans Votre Ombre Immense! Vous me cachez le soleil parce que sa lumière est néfaste! Seule votre Lumière à Vous, qui se goûte dans le noir le plus profond, dans les ténèbres les plus secrètes, qui déchire l'âme à grands coups de sabre, qui pourfend l'œil, le fait éclater, l'ouvre et le ressuscite, seule votre Lumière qui mord la peau pis qui laisse des traces comme des blessures, seule votre Lumière qui fait exploser la Vérité, la seule Vérité, Votre Vérité, seule votre Lumière à Vous est la bonne! La seule possible. La seule vivable! Vous vous êtes abaissé à m'en donner une parcelle infiniment p'tite qui me tue! Votre vérité me crucifie! Je retrouve enfin la joie suprême dans Votre Ombre, à l'abri de toute souillure! J'vous suis comme un grain de poussière, mais pourtant j'irradie comme une comète! (*Silence.*) Je suis... une paillette d'or dans l'Œil de Dieu! (*Silence.*) (D305-306)

Les images exploitées dans le discours de Manon rejoignent les paradigmes fondamentaux du discours religieux : haut/bas (ciel/terre), lumière (clarté)/ténèbres (secret), infiniment petit/infiniment grand, mort/vie, blessure/guérison, mystère/révélation, pureté/souillure, corps/esprit. Entièrement fondé sur l'antithèse, le discours parodique de Manon sur l'imagerie religieuse joue du renversement de ces mêmes paradigmes religieux : Manon monte, Dieu s'abaisse ; Manon la comète est lumière, Dieu l'Ombre est ténèbres; Manon est le Christ, Dieu est Pilate («Votre vérité me crucifie») ; Manon est un ange, Dieu est un vampire : «seule votre Lumière qui mord la peau pis qui laisse des traces comme des

blessures [...]». Représenté comme le Malin qui «déchire l'âme à grands coups de sabre», Dieu est aussi mensonge puisqu'il «fait exploser la Vérité». L'homme s'est métamorphosé en Dieu et Dieu en ce qu'il y a de plus bas chez les hommes.

Renonçant à évoquer des réalités objectives, les images de Manon se bornent à entrer en dialogue avec l'imagerie religieuse. Autrement dit, l'image se réfère à elle-même. L'autoréférentialité dans le monologue maléfique et monstrueux de Manon donne lieu à une relecture de l'intertexte biblique. L'analogie entre Manon et la paillette d'or, par exemple, fait allusion au chapitre 7 de l'Évangile selon saint Matthieu :

Ne vous posez pas en juge, afin de n'être pas jugés ; car c'est de la façon dont vous jugez qu'on vous jugera, et c'est la mesure dont vous vous servez qui servira de mesure pour vous. Qu'as-tu à regarder la paille qui est dans l'œil de ton frère? Et la poutre qui est dans ton œil, tu ne la remarques pas? Ou bien, comment vas-tu dire à ton frère : Attends! que j'ôte la paille de ton œil. Seulement, voilà : la poutre est dans ton œil. Homme au jugement pervers, ôte d'abord la poutre de ton œil, et alors tu verras clair pour ôter la paille de l'œil de ton frère¹²².

Ce chapitre 7 de l'Évangile selon saint Matthieu compare le péché de mon prochain à une paille, mon propre péché à une poutre et mon regard, au jugement d'un hypocrite. Le discours iconoclaste dans la pièce de Tremblay compare Manon l'illuminée au péché, et Dieu au pécheur qui porte cette paille dans son œil. Est absente du texte d'arrivée toute référence à la poutre, qui symbolise le «vrai» péché, celui qui préexiste au regard et au jugement d'autrui. En occultant le «vrai» péché et en conservant la référence au péché

¹²² *Op. cit.*, Mt 7 : 1-5, p. 1440-1441.

que l'un voit dans l'œil de l'autre, l'analogie de Manon stigmatise indirectement l'hypocrisie des chrétiens, leur pharisaïsme. Toutefois, loin de se borner à une critique de la religion, le renversement des paradigmes religieux sert avant tout à dérouter le spectateur en rapprochant des termes qui sont normalement considérés comme des antonymes.

Le couple corps-religion qui sous-tend *Damnée Manon, Sacrée Sandra* met en relief la fascination du théâtre québécois pour les réalités corporelles. Le discours sur le corps passe par une description détaillée des attributs de personnes qui ne sont pas présentes sur la scène. C'est par la relation d'un fantasme que le corps se donne à voir dans le second monologue de Sandra (DS296). Le passage descriptif comporte des références sommaires à la nudité de l'amant («J'vas y demander de se mettre debout tout nu à côté de la télévision»), des évaluations esthétiques («y'a un cul incroyable») et des comparaisons : «Les fesses comme des cibles vertes avec ses deux fossettes noires». Comme il s'agit d'un fantasme, tout se passe dans l'avenir, d'où le recours au futur proche. Le corps de l'amant devient un texte dans le récit de ce fantasme : «J'vas écrire un livre pornographique sur son corps». La relation de l'action concrète d'écrire sur le corps de l'amant avec un vert à lèvres exprime implicitement le besoin de tenir un discours sur le corps. Au fantasme de Sandra correspond le discours sur le corps au théâtre en général. En mettant en scène de personnages qui parlent du corps et qui expriment ouvertement leurs désirs, le théâtre québécois fait accéder à la conscience du

spectateur un élément scénique qui a pendant longtemps été refoulé - la présence physique des comédiens sur la scène.

3.1.5. La personnification et la métonymie

Le recours à la personnification dans le théâtre poétique québécois traduit également une volonté de s'approprier le corps par la parole. La description de l'orage qui a détruit la demeure des Durant dans *Le Chant du Dire-Dire* exploite abondamment la personnification. Définie comme l'attribution «d[e] propriétés humaines à un animal ou à une chose inanimée¹²³», la personnification permet de transformer en personnages¹²⁴ des réalités objectives qui ne sont normalement pas investies dans une action. Ce procédé qui consiste à faire agir ce qui n'est pas censé agir porte principalement sur un verbe dans la scène intitulée «Les traces du chaos dans la maison Durant» :

«Les portes grandes battantes, les charnières *hurlaient*, les rideaux *s'arrachaient* à leur vie, le toit *rougissait* sous l'acharnement des gouttes de fer (CD 13-14)» ;

ou sur un complément :

«Le père, le nôtre, est arrivé par la porte du nord, faisant entrer du même coup une rafale de vent qui s'est précipitée sur la porte du sud, celle du devant, qui était mal enclenchée et qui s'est ouverte *en panique* (CD 13)». L'attribution d'une émotion («rougissait», «en panique») ou d'une voix («hurlaient») à une porte laisse entendre que l'être humain a

¹²³ Van Gorp et al., «Personnification», *Ibid.*, p. 363.

¹²⁴ Bernard Dupriez, *Op. cit.*, p. 344.

perdu la mainmise sur les objets qui l'entourent et qu'il a lui-même fabriqués. La personnification du tonnerre témoigne la toute-puissance de la nature. Le tonnerre se voit doté de bras :

«Le tonnerre a tendu son bras de pierre dans le ciel (CD 15)» ;

se déplace à la manière d'un bipède :

«Les tonnerres marchaient en tournant autour de notre si petite maison (CD 14)» ;

voire éclate de rire :

«Un des tonnerres a cogné du talon, juste là, à côté de notre puits collé à notre maison, il s'est penché et il a ri grossièrement en toussotant (CD 15)».

Autrement dit, l'imagerie corporelle revêt une telle importance dans le «langue-à-dire» que même ce qui est en réalité dépourvu de corps doit automatiquement prendre l'apparence d'un être humain. La personnification permet de réconcilier la description d'objets inanimés avec la langue orale, qui est par essence active, avec l'esthétique du conte pour enfants, qui réduit l'abstraction au strict minimum, et avec les exigences du genre théâtral qui se fonde sur *l'incarnation* d'une action. D'un autre point de vue, en dotant tout objet d'une âme comme dans les religions animistes en Asie et assujettissant l'être humain aux forces invincibles de la nature, la personnification traduit la nostalgie de Danis vis-à-vis d'un âge d'or qui aurait précédé l'état de culture.

Animation de la nature, la personnification a pour effet paradoxal de séparer le corps de l'âme. C'est ce qui se produit dans *Celle-là*, dont les personnages font maintes

références, par métonymie, à un corps agissant sans le sujet, dans les sens grammatical (la troisième personne supplante la première) et ontologique du terme. Le Fils évoque l'«action» des mains de la Mère : «J'écoutais sa main me parler de caresses (CL 70)»; de ses propres mains à lui : «Mes dessins que j'aime, c'est mes doigts qui ont fait les dessins» ;

et de ses jambes : «Ma jambe a fermé la porte. Mes deux jambes avançaient vers l'hôpital (CL 34)». L'acte d'agression dont il a été victime semble avoir rendu son âme immobile tout en épargnant ses membres. Le Vieux évoque quant à lui l'«action» des yeux :

«mon œil de poisson te voyait comme il faut (CL 31)» ;

«Mes œils de poisson la voyaient toute nue» ;

pour ensuite apostropher son corps tout entier :

Maudit corps, maudite peau.
Tu me ratatines, tu me fais craquer des os
entre les jointures,
tu me gèles. (CL 65)

Le corps désigne alors par métonymie la finitude de la matière, par opposition à l'immortalité de l'âme. Le discours de la Mère personnifie également l'«action» de parties corporelles, depuis les bras:

«Ça frappe, ça frappe (CL 61)»

«Mon bras est épilepsie (CL 61)» ;

jusqu'aux yeux :

«les yeux regardaient mon corps déshabillé (CL 47)».

La séparation d'une personne et de son corps serait la cause primordiale de la violence. L'harmonie du corps et de l'esprit serait la condition *sine qua non* de l'amour de la Mère pour le Fils : «Le corps veut un enfant/ être mère (CL 26)». Tout corps qui possède les attributs de la personne, à commencer par la volonté, devient susceptible de réaliser des actes de charité. Associé au principe maternel, l'art dépend d'une autre faculté : l'amour. Ainsi, la Mère se remémore le chant de sa bouche «avant le gâchis» : «Ma bouche, ça chantait./ Cette chanson, qui faisait venir l'amour/ partout dans la tête (CL 47)». Symbolisée par l'acte d'agression infligé par la Mère au Fils, la défaite de l'amour paralyse les facultés musicales du personnage. La description métonymique de l'«action» de la bouche montre que l'art sous-entend la dépendance de celui-ci vis-à-vis de la matière. Toutefois, l'art ne saurait triompher lorsque le corps parle sans amour. Par exemple, Mère peut faire parler son corps à l'Hôtel Adam et Ève où il lui est donné d'avoir des relations sexuelles à satiété, mais cette «parole» lubrique n'a rien de musical:

J'dis, à cause de ma voix.
 Les sons qui sortaient de ma bouche.
 J'criais par le ventre.
 Même que j'me reconnaissais pas.
 J'devenais une femme de catalogue. (CL 50)

La parole véritablement poétique dépend de l'union de la matière (le corps) et de la forme (l'âme) en une substance unique. *Le Chant du Dire-Dire* mettra en scène la situation contraire, car Noéma, naguère douée d'une voix envoûtante, la perd lors du cataclysme qui a lieu au début de la pièce et dont elle sort gravement mutilée. Le principe matériel

étant ébranlé, Noéma ne peut plus chanter. Le Dire-Dire et la fonction chorale de la langue visent à la redécouverte de cette voix magnifique que le chaos a détruite. On assiste dans les deux cas à la division de l'Être. La personnification des parties du corps dans *Celle-là* traduit la séparation du corps et de l'esprit, la survie du premier et l'impuissance du second; l'évocation du corps mutilé de Noéma et de son silence dans *Le Chant* renvoie à une mise à mort symbolique du corps et la survie de l'esprit – Noéma pense mais n'agit plus. La forme que prennent les interventions des deux personnages traduit une discordance entre le corps et l'esprit. À l'impuissance de l'esprit chez La Mère correspond l'éclatement de la forme dans *Celle-là* (le fragment) et à la destruction du corps, le bégaiement ou le silence de Noéma dans *Le Chant*.

Les images corporelles mettent en lumière le fonctionnement métonymique des langues poétiques québécoises qui s'articulent autour d'un jeu sur le rapport concret (corps)/abstrait (esprit) et rendent interchangeable les deux termes de ce couple. Par exemple, obsession corporelle et hantise religieuse vont de pair dans le théâtre de Gauvreau. Le corporel et le spirituel se conjuguent dans le poème que lit Lontil-Déparey devant les autres membres de l'égrégore et dans lequel sont évoqués «la génuflexion de l'enclave Apothéose [qui] rame sur le nerf de l'épithalame» et «le réservoir de la prière siphon (CO 654)». L'«écriture» automatique de Mycroft donne l'illusion d'un discours incohérent en exploitant entre autres les effets poétiques liés à la confusion des catégories. Ainsi, Mycroft attribue à des réalités abstraites des caractéristiques propres à des réalités

concrètes ou fait d'une action le sujet d'une autre action. Une enclave ne peut en principe pas faire de génuflexion, une génuflexion ne peut pas ramer, un poème qui est composé à l'occasion d'un mariage («l' pithalame») n'est pas doté de nerfs. La confusion des catégories relève du surréalisme puisqu'elle donne l'apparence d'une association aléatoire – donc non rationnelle – de mots. Aussi le poème de Mycroft joue-t-il d'un renversement des connotations comme en témoigne l'antonomase «des josephs au cœur de pierre». Le Joseph du Nouveau Testament incarne le Bien; or, le voici présenté comme un représentant du Mal. Par-dessus tout, le traitement auquel le poème de Mycroft soumet le couple corps/religion réunit les deux termes autour d'un noyau sémantique commun: le visuel. Par exemple, le mot «génuflexion» renvoie à la fois à la liturgie religieuse et   un geste réalisé par le corps. La mise en relief de ce dénominateur commun entre les termes religion et corps fournit un élément de réponse à la question de Laura Pa : «J'y trouve, par contre, de surprenantes références religieuses. Pourquoi ce parti pris de symboles vaguement liturgiques (CO 655)?» La langue théâtrale va chercher dans la terminologie liturgique ce qu'elle a de visuel (les objets sacrés etc.) et de charnel : la présence physique des fidèles et les gestes qu'ils effectuent.

L'imagerie religieuse n'apparaît donc que comme un prétexte à la représentation du corps. Mais contrairement à la pantomime ou au body-art, l'*ostensis* du corps dans le théâtre poétique est assumé pour la plus grande partie par le discours. La célébration du corps par le discours confère à la poésie automatiste une cohérence relative, comme le

révèle une tirade d'Yvirnig dans *Les oranges sont vertes* :

Boudin... Boudin... Boudin... issu des membres grassouillets... de la bourgeoisie... qui défèque... dans les bonbonnières... dont se nourrissent... les ulcères des chiens... à hémorroïdes étalées... Ton cul... Ton cul... est le reposoir... de l'hostie merdeuse... dont ne veulent plus... les gérants autoritaires... de la coprolalie... Guerre... Guerre... Entre tes fesses... l'étron jumeau... baptise la pleuterie... des scatologues... qui ne savent choisir... entre le rouge liquide divin de la femme... et l'issue du caca de l'homme... Vagin tropical... je me prosterne à tes genoux... Merde à la merde... Croix-bigre de croix-bigre... La pourriture du pus... est absorbée en plein verre... par les raffinés déliquescents... Lépreux... lépreux... lépreux... Et mort aux vaches (OV 1429)!...

Évocation d'une tension entre l'autorité («les gérants autoritaires», «la bourgeoisie», «raffinés déliquescents», «vaches») et les libertins, la tirade d'Yvirnig reprend le jeu sur le couple religion/corps en s'organisant autour de deux parties du corps:

i) les fesses : défèque, hémorroïdes, cul, merdeuse, coprolalie, fesses, étron, scatologues, caca, merde;

ii) les organes génitaux : vagin tropical, le rouge liquide de la femme (le sang menstruel).

À ces deux références corporelles s'ajoute le champ lexical de la maladie : lépreux, pourriture du pus, hémorroïdes, ulcères. Aux jurons («Merde à la merde» ; «croix-bigre») et aux insultes («pleuterie») qu'Yvirnig adresse à la classe dominante, s'oppose la vénération du féminin : «Vagin tropical... je me prosterne à tes genoux». Soumis à un traitement carnavalesque comme dans le théâtre de Tremblay, le lexique change de connotation selon qu'il se rapporte à l'excrémentiel ou à l'érotique : la déification du sexe féminin connote positivement le couple sexualité/ religion, alors que le groupe nominal

«reposer de l'hostie merdeuse» le connote négativement. L'inscription du polémique dans la tirade d'Yvirnig fait la distinction entre deux formes de spiritualité : la religion officielle, complice de l'autorité bourgeoise et associée au paradigme de l'excrément, et la spiritualité non institutionnalisée, c'est-à-dire celle dont se réclame la communauté exploréenne et qui fait fi de la distinction entre corps et esprit, matière et forme, car le monisme gouvrien réunit les deux composantes de l'Être en une seule substance.

Destiné à dénoncer l'ordre établi, le discours sur le corps dans le théâtre de Gouvreau repose, comme *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra*, sur une désacralisation de Dieu. Par exemple, Yvulka, qui rapproche la Création de la création artistique, compare Dieu à un vagin : «Dieu, c'est moi! Dieu, c'est toi! Dieu, c'est nous tous! Dieu c'est la vulve en chaleur! Dieu, c'est la méninge en cogitation créatrice (OV 1375)!» À la désacralisation de Dieu correspond la sacralisation de la sexualité. Le plaisir charnel devient un Bien absolu : «La sensualité est bonne, toute sensualité est bonne», «le plaisir divinisé reluit dans les plasticités versicolores», dit Cégestelle au début du premier acte des *Oranges sont vertes* (OV 1368). Plus loin, elle compare l'acte d'amour à une prière : «L'étreinte est la seule prière qui nous reste (OV 1370)...» Yvirnig voue un culte à la «matière immortelle, la matière sans commencement et sans fin» dans une intervention sur le «monisme» des exploréens (OV 1376). Les personnages s'adressent au corps comme un psaume à Dieu. Par exemple, le monologue sur lequel s'ouvre *Les oranges sont vertes* et dans lequel Yvirnig apostrophe le clitoris comme s'il s'agissait d'un dieu : «Ô clitoris,

je fais hurler ton duvet de sensations avec la caresse d'une plume d'autruche de la nature du délire à carreaux (OV 1367)». L'énoncé repose sur un réseau de sens autour de l'idée de «sensations», les substantifs «caresse» et «délire» faisant allusion à l'orgasme féminin, le terme «nature» au principe féminin, le verbe «hurler» à la caresse des doigts d'Yvirnig, et le substantif «plume» à la sensation provoquée par la masturbation. Bref, la référence constante au corps permettrait à la langue exploréenne de réconcilier le couple corps (sexualité) et esprit (religion) autour de l'acte sexuel, à la fois charnel et sacré.

Comme le discours sacré dans le théâtre de Gauvreau, la référence à la Nature permet de réconcilier corps et esprit dans le théâtre de Danis. *Le Langue-à-langue des chiens de roche* représente la Nature d'une part comme réalité concrète, d'où la référence aux chiens dans le titre de la pièce et les allusions à des relations sexuelles entre femme et chien, et comme force qui dépasse la volonté humaine et qui se substitue à l'intellect en tant que principe vital susceptible d'animer le corps : «Après une heure, tout le monde va avoir enlevé ses vêtements, tous ces corps sans tête vont commencer à se frotter pour finir en orgie (LL 36)». La séparation métonymique du corps et du sujet fait ressortir l'animalité des personnages. Une multitude de comparaisons traduisent cette animalité dans le discours. Les unes connotent la vigueur :

«Je suis devenu comme un gorille en furie (LL 35)», dit Simon,

et les autres, la sexualité :

«Je danse comme un cobra», dit Murielle (LL 39).

Les connotations sous-jacentes à ces deux comparaisons trahissent une conception stéréotypée de l'être humain, puisque la vigueur y est associée à un homme et la lubricité, à une femme. De même, la représentation de la nature relève du *topos* de la terre nourricière : «Coyote, c'est un animal. Il est venu au monde par une fente de la terre, sans père ni mère». La fente dans la terre est une métaphore du vagin de la mère. Inversement, Djoukie compare le vagin de la femme à une caverne dans la terre :

Maintenant! Qu'il vente à écorner les bœufs! Que la bouche du vent me souffle par tous les orifices de mon corps jusqu'à ma caverne secrète, qu'elle dévoile mes œufs et les ensperme de sa bave brumeuse pour qu'enfin naisse en moi l'amour. Vent de la terre, montre-moi à aimer plutôt qu'à aboyer (LL 12).

Connotant la vigueur et l'action, le vent correspond à l'*animus* ; connotant la passivité, la caverne secrète correspond à l'*anima*. La relation sexuelle de Djoukie avec le vent rend possible la fusion des deux principes.

Réconciliation du corps et de l'esprit, l'«animisme» de Danis constitue la pierre angulaire de la poétique du langue-à-dire. D'une part, le langue-à-dire se manifeste comme un phénomène spirituel puisqu'il est mû par l'amour. La parole issue de l'amour s'oppose directement aux aboiements des chiens contre lesquels se prémunit Djoukie. D'autre part, le langue-à-dire représente un phénomène matériel. En témoigne la chosification de la parole : «De toute façon, dire quoi à qui. Je laisse ma parole, là, par terre», dit Murielle (LL 62). Non seulement le langue-à-dire entre-t-il en dialogue avec le monde sensible par le truchement de l'image, de la personnification et de l'hypotypose,

mais il constitue lui-même une matière sensible, qui rend accessible aux sens du spectateur les sensations mêmes du personnage. «La voix qu'on entend là-bas est celle de mon corps», dit Niki. La double nature de la langue dans le théâtre de Danis rejoint le titre de la pièce qui met en scène les personnages de Niki et Djoukie : *Le Langue-à-Langue des chiens de roche*. Autrement dit, l'amour, symbolisé par le baiser avec la langue («langue-à-langue») engendre la poésie en faisant parler (deuxième sens de langue-à-langue) le corps, celui-ci étant entendu comme l'animation («chien») de la matière («roche»).

3.2. La perception de la matière sensible des mots

Le «langue-à-dire» est donc emblématique de la langue poétique dans le théâtre québécois qui fait parler le corps en donnant à entendre la matière phonique des lettres et des mots. Cette parole par le corps rejoint la doctrine poétique de Mallarmé selon laquelle les sonorités précèdent le sens. En témoignent quelques-uns de ses vers qui sont, à la première lecture du moins, dépourvus de sens et qui frappent plutôt par la façon singulière dont s'organisent les phonèmes : «Je n'y hululerai pas de vide nénie» ; «Aboli bibelot d'inanité sonore». Le recours abondant à la paronomase et à la répétition psalmodique d'un même mot à l'intérieur d'un groupe syntaxique dans le théâtre de Danis trahit un penchant certain pour «l'inanité sonore» et est révélateur d'une tendance à la survalorisation du signifiant. «Celle que je touche, Joëlle, c'est mon amie ; dans *mon cœur, ma sœur*», dit Déesse dans *Le Langue-à-Langue*. «Une deuxième flèche, impossible à dire, est passée par la bouche du Dire-Dire et il en est sorti une bouche de feu, une

boule de feu en feu», racontent à l'unisson les trois frères dans *Le Chant du Dire-Dire* (CD 15). Certains passages ludiques s'apparentent à la comptine :

«S'il vente dans ma tête, nous accouchons toujours d'une tempête» ;

et d'autres, au slogan :

«Ouille, je mouille déjà!» s'exclame lubriquement Déesse (LL 36) ;

«Amène tes fesses, ma Déesse!» s'exclame Coyote (LL 64).

À la tendance à la survalorisation du signifiant participent également la dissolution du langage en une série de syllabes dans le premier monologue de Mycroft Mixeudeim :

«Ba-ba-ba. Be-be-be. Bi-bi-bi. Bo-bo-bo» ;

et la déformation de mots :

«Oripeaux. (*Il rit brièvement d'une façon rauque.*) Peau d'ori. Peau d'oreille (CO 65).»

Le rire de Mycroft donne une idée de l'effet que peut créer la transformation d'un mot en un autre.

3.2.1. La manipulation lexicale

La poétique du sensible renonce à l'esthétique du segment, caché ou visible, propre aux formes musicales pour adopter une esthétique centrée sur le mot. La manipulation lexicale dans la langue théâtrale peut jouer de la répétition de mots proches par le son. La dérivation, rapprochement de deux mots dérivés de la même origine¹²⁵, est

¹²⁵ Jean Molino et Joëlle Taminé, *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, Paris, Presses universitaires de France, 1982, p. 189.

exploitée dans le discours de Sandra pour réactiver une formule : «La vie est trop *courte*. (*Elle arrête de rire.*) J’dirais même qu’a *raccourcit* de jour en jour (DS 293)». Entendu comme l’emploi dans une même phrase de «plusieurs occurrences grammaticales d’un même mot¹²⁶», le polyptote est utilisé dans *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra* pour mettre en évidence le comparant au détriment du comparé: «En plus, mon Nescafé goûtait *la chique* de tabac, même si j’en ai jamais *chiqué* pis même si j’en ai jamais vu (DS 292)», dit Sandra. Dans un échange ordinaire, le locuteur insisterait sur le comparé qui correspond au thème de la séquence. L’effet comique vient de ce que le discours de Sandra, par le fait même de thématiser le phore, survalorise l’élément accessoire.

La manipulation lexicale peut également prendre la forme de mots-valises, procédé qui consiste à «amalgamer deux mots sur la base d’une homophonie partielle¹²⁷». La fusion de mots proches par le son sert à parodier des intertextes dans *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra*. L’intertexte religieux d’abord : «Je suis l’Immaculée Conception», dit Sandra (DS 301). Le mot-valise réactive la collocation «Immaculée Conception» en rapprochant de façon ironique deux termes aux connotations opposées, «immaculé», qui connote la pureté, et «enculer», qui connote la souillure morale. La parodie du lexique religieux se trouve à la croisée de deux langues, le français et le latin. Par exemple, Sandra déforme ironiquement le titre d’un chant en latin : «J’y arais rentré mon poing

¹²⁶ Georges Molinié, *Op. cit.*, p. 274.

¹²⁷ Bernard Dupriez, «Mot-valise», *Op. cit.*, p. 303.

dans l'anus Dei jusqu'au coude!» s'exclame Sandra sans vergogne (DS 293). Le mot-valise «anus Dei» joue de la proximité phonétique de deux mots aux connotations contradictoires : un mot latin dans l'expression de départ («agnus Dei») et un mot français dans l'expression d'arrivée («anus Dei»). La menace de Sandra («j'y aurais rentré mon poing dans l'anus Dei jusqu'au coude» fait allusion à la gestuelle qui accompagne le chant liturgique : sur le point d'aller à la communion, le fidèle chante l'agnus Dei en se frappant la poitrine avec *son poing*. En s'associant à la matière phonique du lexique, le jeu sur le couple religion-sexualité montre la différence qui existe entre l'exploitation carnavalesque d'images religieuses dans le contexte d'une représentation théâtrale et les modalités d'insertion du *topos* dans un cadre romanesque. Par exemple, la scène érotico-mystique d'Héloïse, cloîtrée, dans *Une Saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais rappelle le discours de Manon puisqu'elle parodie le style qui caractérise les textes mystiques :

Cette nuit-là, Héloïse se consumait en d'étranges noces. Elle languissait du désir auprès de l'Époux cruel, les mains jointes sur la poitrine, son blême regard flottant au plafond. Elle s'était dépouillée de tous ses vêtements pour la cérémonie et, par quelque solennelle pudeur, avait négligé d'enlever ses bas noirs, retenus par des élastiques qui encerclaient de rouge sa longue cuisse maigre. [...] Comme elle l'avait fait autrefois, dans la solitude de sa cellule, elle allait s'offrir encore au Bien-Aimé, absent qui laisserait en elle ces stigmates de l'amour dont elle garderait le secret. Mais au couvent, la visite de l'Époux était si douce! Elle le recevait sans larmes et sans effroi, tout abandonnée à sa calme torture, à son horrible joie, les yeux fermés, son corps frémissant à peine sous le frêle drap blanc qui le recouvrait. [...] Enveloppée de caresses mystérieuses, elle baignait dans l'étreinte de l'Époux en savourant

le plus de bonheur possible¹²⁸.

Mais alors que les monologues intercalés dans *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra* jouent sur la matière phonique des mots, le récit à la troisième personne dans le roman de Marie-Claire Blais privilégie des tropes tels que l'ironie («solennelle pudeur», les bas noirs de religieuse encerclé de rouge etc.) aux dépens des jeux de sonorités. Autrement dit, écriture du corps et mise en parole du corps ne sont pas la même chose.

La manipulation lexicale dans le «théâtre de la langue» peut également servir à parodier un intertexte musical : «Un Mawtinquais, c'est ben suspicieux! Y sewait capable de penser que j'ai attwapé une maladie wagnéwienne! “Le crépuscule des deux”! (*Elle éclate de rire.*) “Le crépuscule des deux!” (DS 292)!» La phrase nominale «Le crépuscule des deux» renvoie au «Crépuscule des dieux», titre de la troisième journée de *L'Anneau du Nibelung* de Richard Wagner. Le titre fait écho au mot «wagnéwienne» qui, prononcé à la martiniquaise, amalgame deux mots proches par le son : wagnérienne et vénérienne. Le spectateur cultivé remarquera que la parodie de l'intertexte, en plus de miser sur le rapprochement phonétique des mots «anneau» et «anus», sous-entend aussi une série d'analogies : analogie d'abord entre la mort éventuelle de Sandra et du Martiniquais à cause d'une maladie vénérienne ; analogie ensuite entre les deux amants et les divinités, analogie enfin entre l'hédonisme de Sandra et la «philosophie» sous-

¹²⁸ Marie-Claire Blais, *Une Saison dans la vie d'Emmanuel*, Montréal, Boréal (coll. «Boréal compact»), 1999, p. 99-101.

jacente à *L'Anneau*, qui se dénoue sur le triomphe de la matérialité et de l'amour aux dépens de l'autorité des dieux¹²⁹.

La poétique des sensations donne lieu à l'invention lexicale. Il peut s'agir de mots totalement inventés : «Iveûrlô. Toupla. Imbec brec tap-pala-pala», écrit Mycroft dans un poème lu sur la scène par Lontil Déparey (CO 654). Quelques-uns des mots inventés par Mycroft semblent être construits à partir de mots existants : «Amonéon» est peut-être un amalgame d'ammoniaque et de néon, «pluviol» serait l'amalgame du préfixe «pluvio-» et du suffixe «- ol». Les manipulations de mots existants servent d'indication de jeu à l'intention du comédien. C'est le cas de l'adjonction parasitaire de lettres dans un mot : «Le *pohète* à la mitraille fait pouitt-pouitt sur les ouïes du général macédoine», dit Drouvoul (O1389). Afin de traduire à l'oral la modification du mot «poète», le comédien peut accentuer la première syllabe et prononcer le «h» aspiré comme en anglais. De même, le comédien doit rendre l'adjonction parasitaire de la semi-voyelle /w/ dans le mot «Mawtinquais» (DS 292) immédiatement perceptible par le spectateur. L'imitation d'un accent étranger, qui relève du langage connotatif, qui, «pour Hjelmslev, [se manifeste] lorsque l'élément signifiant est le fait même d'employer telle ou telle langue¹³⁰», constitue un procédé proprement théâtral de création poétique.

¹²⁹ Marcel Doisy, «Préface» dans Richard Wagner, *Le Crépuscule des dieux*, Paris, Garnier-Flammarion, 1994, p. 15-16.

¹³⁰ «Il y a connotation en effet, pour Hjelmslev, lorsque l'élément signifiant est le fait même d'employer telle ou telle langue.» Oswald Ducrot et Jean-Marie

L'invention lexicale à partir de mots existants dans *Celle-là* est attribuée à une mère ou à un enfant :

Le Fils :

Pendant le *dormage*, les souliers rouges et ceux bleus à boucles blanches étaient couchés à côté du lit [...] (CL 46).

La Mère :

Dans un cloître
l'évêque a caché la *mère-sorcière* (CL 67).

Le Fils :

Du parfum de fleur en bouteille que je *poush-poushais* dans mon lit de sommeil avant de m'endormir (CL 81).

De ces citations se dégagent les deux principaux types d'invention lexicale dans le théâtre de Danis : la dérivation et la composition. Le mot «dormage» relève de la dérivation, celle-ci étant entendue comme «l'opération par laquelle on crée une nouvelle unité lexicale en ajoutant à un mot existant un élément non autonome ou affixe¹³¹». Le «langue-à-dire» exploite trois formes de dérivation suffixale : la dérivation préfixale («ça se désencouverte» (LL 43)) ; «désagacer» (LL 78)), la dérivation suffixale («presquement») et la dérivation parasynthétique : «enspermer» (LL 12) ;

Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil (coll. «Points - Essais»), 1999, p. 47.

¹³¹ Maurice Grevisse et André Goosse, *Le Bon Usage*, Paris, Duculot, 1993, p. 197.

«s'enquenuiller» (LL 71) ; «démaisonner» (LL83). La dérivation suffixale, qui est de loin l'opération la plus fréquente, peut servir à ajouter une nuance stylistique ou sémantique («grippeter» (LL 17), de «gripper» ; «fuckaille», dont le suffixe - ailler accentue la connotation péjorative du mot de base) ou à transformer la catégorie syntaxique du mot de base : la transformation d'un nom en verbe («paroler»), d'un adjectif en adverbe («jaunement» (LL 14), «bellement» (LL 85)), d'un adjectif en nom («sombriétude» (LL 13)), d'un verbe en nom («présentage» ; «les senteux»). Révélateur de l'ancrage du «langue-à-dire» en sol québécois, l'emploi de préfixes dont sont porteurs un grand nombre de canadianismes (-age, -eux, -ette, -tude) met en relief l'oralité de la langue dans le théâtre de Danis.

Les mots «poush-poushait» et «mère-sorcière» relèvent quant à eux de la composition. Définie par Grevisse et Goosse comme «le procédé par lequel on forme une nouvelle unité lexicale en unissant deux mots existants», la composition dans le théâtre de Danis peut unir deux noms («fenêtre-hublot (CD45)» ; «vents-songes (CD65)»), deux verbes à l'infinitif («sécher-poudrer (CD40)» ; «baigner-savonner (CD41)», «se désâmer-navrer (CD48)»), deux participes passés («pensé-rêvé (CD12)» ; «soudés-collés (CD16)» ; «privé-encédré (CD 51)» ou un verbe conjugué et un nom («cache-trou (LL 41)»). Elle établit entre mots une variété de relations sémantiques :

i) la coordination de termes connexes : «ouragan-tornade», composé dont les deux termes désignent un cataclysme naturel, ou «centrée-cointée», «isoler-peinturer», «vitrer-

astiquer», «soudés-collés», composition de termes qui renvoient à la rénovation d'une maison ;

ii) l'amalgame de synonymes : «soudés-collés» ou «reliés-soudés», combinaison d'un terme abstrait («reliés») et d'un autre plus concret, «soudés» ;

iii) une nuance comme «pensé-rêvé» qui marque le passage du rationnel (pensée) à l'onirique (rêve) ou comme «tonner-foudroyer», le sens du second terme («tuer par la foudre») étant plus fort que celui du premier ;

iv) une relation logique : «entraînés-sauvés» pour «entraîner pour sauver» ou «sauver en entraînant».

Dans tous les cas, la composition a pour effet de dissimuler les liens logiques (une conjonction) et syntaxiques (une préposition) entre les termes. La plupart des composés remplace la conjonction de coordination par un trait d'union. Le mot «toute-nuterie» résulte de trois opérations distinctes : l'union de l'adjectif «toute» et du nom «nuit», l'adjonction du suffixe -erie et l'ellipse de l'article «la». La composition par répétition simple («cœur-cœur» ; «rouge-rouge (CD 49)» ; «Vue-vue») ou par échos sonores («reliés-soudés (CD 11)», «cul-catastrophe» (LL 50)) souligne le primat des sonorités dans le processus d'invention lexicale.

Il n'est pas indifférent que la manipulation lexicale soit surtout attribuée à des enfants ou à des adolescents dans le théâtre de Danis. Les éléments qui mettent en relief le caractère enfantin de la langue poétique de Danis sont nombreux: prononciation

emphatique de mots qui relèvent du registre soutenu de la langue («J'ai acheté de la cire dé-pi-la-toire (CD 50)»); mots argotiques propres aux adolescents (le «party rage» et «frencher» dans *Le Langue-à-langue*) ; mots qui sont complétés par la locution «d'amour» («bosquet d'amour (LL 49), «lèvres d'amour (LL 74)» ; «Au secours d'amour») et qui suggèrent une quête de tendresse maternelle; insultes qui font penser à des querelles de cour d'école («face de coquerelle (CD 45)» ; «mongol à batteries (LL 45)»); mots vulgaires tels que «cache-trou» pour «cache-sexe» ; images que l'on associe à l'imaginaire enfantin («se déplacer en oiseau-mouche (CD 76)» ; répétitions caractéristiques du discours enfantin («néant du néant (LL 33)» ; «enfin d'enfin (CD 47)») ; exclamations telles que «éclipse d'éclipse» ou «houlidou (CD 29, 79)». Les opérations d'invention lexicale qui reposent sur la répétition, comme dans les mots «cœur-cœur» et «Dire-Dire», font, quant à elles, ressortir la musicalité du langage enfantin.

La simplicité morphologique des créations lexicales dans *Le Chant* et *Le Langue-à-langue* établit également une filiation entre l'invention lexicale chez Danis et les écarts propres au langage enfantin. Par exemple, bien qu'«il soit assez rare que la base [d'un dérivé issu de l'ajout d'un suffixe] s'identifie au mot simple», comme le notent Grevisse et Goosse¹³², aucun cas de dérivation suffixale chez Danis ne se traduit par la modification du radical, à l'exception du dérivé «toute-nuterie». De plus, tous les nouveaux mots s'inspirent du vocabulaire quotidien. Aux néologismes scientifiques qui sont pour la

¹³² *Op. cit.*, p. 203.

plupart formés d'éléments gréco-latins comme l'a montré Émile Benveniste¹³³, le «langue-à-dire» oppose la spontanéité créatrice de l'enfant qui, pour pallier les limites de vocabulaire, se charge d'inventer son propre lexique à partir de mots existants et donne naissance, ce faisant, à un parler «naturel» affranchi du corset de règles qu'impose le langage savant.

3.2.2. Inventer la syntaxe

Cette langue théâtrale qui se dote de son propre lexique cherche également à libérer la syntaxe, trouvant de nouveau son modèle dans la poésie, rappelant les audaces de maints poèmes de Mallarmé qui vont jusqu'à miner le sens: «À la nue accablante tu» ; «Abominablement quelque idole Anubis». On peut aussi évoquer le radicalisme langagier des dadaïstes et les audaces des surréalistes qui substituent à la manipulation consciente de la syntaxe l'anarchie de l'inconscient. La déconstruction du langage dans la poésie prépare le terrain à la subversion de la syntaxe dans la langue théâtrale. Fondé exclusivement sur le martèlement de phonèmes, le versant glossolalique de l'exploréen dans le théâtre de Gauvreau va jusqu'à abolir la syntaxe. Roman Jakobson et Linda Waugh définissent la glossolalie comme

une activité créatrice verbale ou quasi-verbale où les sons du langage, totalement dépourvus de rôle discriminatoire de sens, n'en sont pas moins destinés à un certain type de communication, adressée à un public ou à une

¹³³ Émile Benveniste, «Formes nouvelles de la composition nominale», *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard (collection «Tel»), 1998, tome II, p. 176.

divinité¹³⁴.

Privilégiant les consonnes /k/ et /z/, l'écriture glossolalique de l'exploréen dans *La Charge de l'original épormyable* et *Les oranges sont vertes* présente la plupart du temps de simples variations sur une même syllabe : «**Lamm... Tiamm... Troualamm... Dhighiamm** (OV 1417)...», dit Yvirnig ;

sur le début d'un mot : «Jube... Jube... Jubi... Jox... (OV 1414)» ;

ou sur un suffixe : «Krimonec», «cléffec», «abulec», écrit Mycroft Mixeudeim poète.

Mais les «énoncés» glossolaliques s'organisent aussi autour d'échos sonores aléatoires :

«**Œil... sirrure... vugdu... réplé** (OV 1451)». Caractéristique d'un théâtre confidentiel,

cette «communication en l'absence de signe¹³⁵» est réfractaire à toute codification, à la

différence d'autres glossolalies qui misent sur la répétition plus ou moins régulière de

sons. L'absence quasi totale de répétitions d'unités lexicales donne l'impression que le

personnage marginal (Yvirnig, Mycroft Mixeudeim) qui ose parler en glossolalie invente

sa langue à mesure. L'improvisation feinte d'une langue fictive pousse à l'extrême la

poétique de la discordance en abolissant les récurrences de groupes rythmiques et les

répétitions qui orientent normalement le jeu du comédien tout en servant de repère pour

¹³⁴ Roman Jakobson et Linda Waugh, *La Charpente phonique du langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 257. Cité par Christian Puech, «Parler en langues, parler des langues», *Langages*, n° 91 (septembre 1988), p. 27.

¹³⁵ Jean-Jacques Courtine, «Des faux en langues?», *Le Discours psychanalytique*, n° 6 (1983). Cité par *Ibid.*, p. 28.

le spectateur. Le caractère non mémorisable de la glossolalie permet d'expliquer la brièveté des interventions en exploréen et la nécessité de présenter les tirades glossolaliques sous forme de texte. Même si elle s'inscrit dans le courant de la modernité poétique qui, depuis l'avènement de la poésie en prose et du vers libre, s'élève contre les formes codifiées, la glossolalie exploréenne va plus loin en renonçant à l'utilisation d'un code linguistique qui préexiste à la création.

Le «langue-à-dire» de Danis, quant à lui, subvertit la syntaxe en ayant recours à l'agglutination de mots. Amalgame de trois mots ou plus, cette opération consiste à remplacer la virgule destinée à coordonner une série de mots par un trait d'union : «pointus-tordus-chauffés-brûlés (C84)». L'utilisation du trait-d'union pour unir une série de huit mots pousse à l'extrême cet effet de parataxe: «Les Trois : Comme une flèche ramasseuse, l'éclair pointu-tordu a enfilé les deux cœurs pêle-mêle-rouge-sang-père-mère-bleu-flash (CD 15)». La liste de mots, adjectifs et noms communs, se divise en quatre groupes accentuels égaux et en deux segments parfaitement symétriques :

pêl(e)-mêl(e)-/roug(e)-sang-//pèr(e)-mèr(e)-/bleu-flash (2/2//2/2)

1

2

3

4

Sont perceptibles la récurrence complexe /èl/ dans la première coupe, la récurrence complexe /èr/ dans la troisième et la récurrence de la consonne /l/ dans la dernière. Par conséquent, l'agglutination permet au langue-à-dire d'incorporer le rythme à l'intérieur même d'une unité lexicale inventée par l'auteur.

Les sonorités et le rythme microstructurel dans le théâtre poétique se substituent à la syntaxe comme principes organisateurs du discours. L'allitération joue un rôle d'envergure dans la mise en forme d'un énoncé. Paul Claudel affirmait déjà que «Pour l'écrivain au contraire et surtout pour l'écrivain dramatique, l'élément essentiel de la diction est la consonne. La voyelle est la matière, la consonne est la forme¹³⁶». L'allitération permet de donner forme à des images : «Les yeux fixes, vides, retournés vers l'intérieur de la Sainte saccagée. Sainte Sandra-la-Verte de la Vente de Feu (D301)». La récurrence des consonnes /v/ et /s/ donne lieu à quatre attaques consonnantiques dans la première phrase : «Les yeux fixes, VID(es), retournés VERS l'intérieur de la SAINT(e) SACcagée» ; et à quatre dans la seconde : «SAINT(e) SANDra-la-VERt(e) de la VENt(e) de Feu». Se superposant à l'accent de groupe, l'attaque consonnantique rend la prosodie plus mélodique et renforce du coup l'effet comique qui est suscité par l'image.

Les effets sensoriels liés aux sonorités jouent un rôle très particulier dans le versant surréaliste de l'exploréen qui s'apparente à «l'automatisme psychique» dont parle Paul-Émile Borduas et qui se définit comme l'«écriture sans critique du mouvement de la pensée¹³⁷». Donnant libre cours à l'expression des idées, la parole automatique doit

¹³⁶ Cité par Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Op. cit.*, p. 97.

¹³⁷ Paul-Émile Borduas, «Commentaires sur des mots courants», *Refus Global et autres écrits* (édition préparée et présentée par André-G. Bourassa et Gilles Lapointe), Montréal, L'Hexagone (coll. «Typo»), 1997, p. 166.

«surg[ir] volcaniquement sans idées préconçues», comme le dit Yvirnig (OV 1377). L'éruption volcanique de la pensée se traduit par une transgression des règles de la logique qui, selon Breton, éloignent l'homme de l'essentiel : «Nous vivons encore sous le règne de la logique, voilà, bien entendu, à quoi je voulais en venir. Mais les procédés logiques, de nos jours, ne s'appliquent qu'à la résolution de problèmes d'intérêt secondaire¹³⁸». L'essentiel chez les surréalistes réside dans la création d'effets «lumineux» issus de la mise en relation non préméditée d'idées radicalement différentes les unes des autres : «C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, la lumière de l'image», affirme Breton¹³⁹. De même, les personnages de Gauvreau évoquent des éléphants qui dansent à la corde et des meringues à traînes purpurines :

Les éléphants à fourrure blanche dansent à la corde sur la nostalgie des meringues à traînes purpurines. Le lasso du dément assure du pouce la stabilité d'une silhouette qui ne doit pas s'évaporer. Les chandeliers fusent, la musique électronique brome, c'est la sauterie festoyante des fillettes à rouges robes d'écolières (OV1386).

D'autres associations paraissent moins arbitraires. Par exemple, il n'est pas rare de voir sauter des fillettes à rouges robes d'écolières ou fuser des lumières de chandeliers. L'évocation dans la même tirade de la «sauterie festoyante des fillettes» et d'éléphants qui

¹³⁸ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard (coll. «Folio»), 2000, p. 18-19.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 49.

dansent à la corde laisse entendre la possibilité que le sujet ait confondu les gestes des éléphants et ceux des fillettes. La mise en relation des termes «nostalgie» et «éléphant» n'a rien d'arbitraire non plus puisque, dans la culture populaire, les éléphants passent pour avoir une excellente mémoire. Néanmoins, la succession d'images évoque un univers onirique rappelant que, pour les surréalistes, le langage permet de faire coïncider pensée et parole comme dans un récit de rêve.

Même si elle repose sur un rejet des règles de la logique, l'écriture automatique telle qu'elle est pratiquée par Gauvreau remet en question le rôle de l'aléatoire dans le processus de création d'images inédites d'éléphants qui dansent à la corde, par exemple. Une écriture non préméditée est-elle vraiment possible? N'existe-t-il pas de principe organisateur qui précède l'énonciation? La maxime gricenne de relation («Parlez à propos¹⁴⁰») régit tout discours qui souscrit aux règles de la logique. Le discours en exploréen, en revanche, substitue à l'empire de la logique une organisation du discours par les sonorités. Les mots sont organisés de façon à ce qu'ils sonnent bien à l'oreille durant la représentation. Une telle recherche d'associations sonores préside aux choix de mots qui se succèdent dans *Les oranges sont vertes* :

«La jeunesse tourbillonne dans une grasse soupe de sexe», dit Yvirnig dans la première phrase de son «hymne au clitoris» (OV 1367).

«Le sexe est le seul sérum au niveau achevé de l'homme. Mes voiles t'abritent sous

¹⁴⁰ Voir H. Paul Grice, *Op. cit.*, p. 61.

l'aisselle de la grive frémissante (OV 1432)»

La récurrence quasi systématique de la consonne /s/ dans une phrase qui évoque la sexualité aboutit à motiver le signe. Afin de bien faire ressortir ce cas de cratylisme, le comédien se charge d'accentuer les lettres récurrentes en position de consonne d'attaque («Le SEX(e)/ est le SEUL/ SÉ/RUM» etc.) et en les prolongeant : «sssous l'aisselle». Une variété de types d'échos sonores peuvent se jumeler comme dans cette autre phrase d'Yvirnig : «La nappe de l'affection demande au repas safrané de s'asseoir sur l'hospitalité de sa chair jaune avec sa cuiller à soupe qui est un accroche-cœur (OV 1367)». La récurrence de la consonne /f/ met en relation les mots «affection» et «safrané» et la récurrence de la consonne /s/, les groupes «repas safrané», «s'asseoir sur l'hospitalité de sa chair» et «sa cuiller à soupe» alors que la récurrence de la voyelle /a/ et de la consonne /p/ confère à la phrase toute son unité. Parce qu'elles régissent l'organisation du discours, les sonorités sont au cœur du rapport qui s'établit dans le théâtre de Gauvreau entre la langue poétique et le spectateur. Les concaténations apparemment aléatoires de mots entravent la communication entre scène et salle et, ce faisant, amènent le spectateur à percevoir la matière phonique du discours pour son propre compte. Du point de vue du comédien, la prononciation emphatique de mots sert moins à transmettre une idée qu'à faire ressortir les traits physiques qui distinguent la langue théâtrale du langage quotidien.

3.2.3. Poétique des sensations et relation théâtrale

En faisant parler le corps à travers la matière sensible de la langue et en parlant du corps à travers son contenu, la langue théâtrale amène le spectateur à adopter une attitude particulière face aux phénomènes poétiques auxquels il participe. D'abord, il doit «jouer le jeu» et accepter de croire à la spontanéité des paroles qui se prononcent devant lui et qui apparaissent de prime abord comme improvisées. Mais les signes qui miment l'apparence d'une parole spontanée (points de suspension dans les interventions glossolaliques d'Yvirnig, tics de langage dans le discours en joual) trahissent la stratégie qui préexiste à la représentation puisqu'ils proviennent du scripteur. L'imitation d'un discours qui s'autogénère par le jeu souligne une différence fondamentale entre le spectateur et le lecteur d'un poème. Mise en scène de textes poétiques, le théâtre de Gauvreau accorde autant d'importance à l'effet d'illusion qu'à l'effet poétique ; les membres du groupe doivent paraître tels qu'ils sont – des créateurs. Le poétique se voit du coup détourné de sa cible. Par exemple, c'est d'abord à Laura Pa, à Becket Bobo et à Lontil-Déparey qu'est destiné l'effet poétique issu du poème de Mycroft Mixeudeim sur les objets religieux. Témoin des réactions des trois personnages et auditeur de leurs commentaires sur ce poème, le spectateur participe en quelque sorte à un «laboratoire» poétique qui, réunissant sur la scène un créateur et un lectorat fictifs, apparaît comme une exploration expérimentale du processus de réception. Devenu observateur du processus de réception, il est aux personnages ce que le scientifique est à ses cobayes.

Mais que la poésie au second degré amène le spectateur à se concentrer davantage sur le processus de création que sur les secrets qui s'y cachent ne le rend pas pour autant indifférent à la puissance évocatrice des images, même si son écoute est distanciée par rapport à celle du lecteur d'un poème hermétique qui dispose pour le lire d'un temps en principe illimité, ce qui favorise une herméneutique individuelle. Le lecteur d'un poème symboliste ou surréaliste dispose de tous les moyens pour interpréter les images qui se manifestent dans le texte et cherche naturellement à en dégager la cohérence en repérant les constellations de mots qui lui confèrent une unité relative ou en trouvant le noyau sémantique commun qui relie deux idées apparemment sans rapport l'une avec l'autre. Ce faisant, il viole le pacte censé unir le poète moderne et son destinataire, pacte qui suppose de sa part une certaine tolérance au flou, sans laquelle la *suggestion* d'images fait place à la simple *représentation* de réalités objectives. En encadrant le processus de réception dans le temps de la représentation et en contraignant le spectateur individuel à se fondre dans la foule et à pactiser tacitement avec elle, le théâtre est par essence réfractaire à une herméneutique individuelle de ce type. C'est donc dans la salle de théâtre que l'on peut enfin voir à l'œuvre cette tolérance au flou et que se trace la ligne de démarcation entre la représentation d'une réalité objective et l'évocation poétique. Le spectateur d'une pièce de Gaudreault, par exemple, faute de pouvoir déchiffrer spontanément le sens d'une tirade, pourra tout de même jouir des sensations qu'engendrent les images tout en se faisant une idée assez vague des réalités objectives

auxquelles elles se réfèrent. Le concept d'«acte de langage» devient utile ici, car le spectateur comprend que l'acte de chanter le corps est aussi significatif que la réalité objective à laquelle se réfère le chant.

Il en va tout autrement des procédés qui sont exploités dans les monologues de Sandra et de Manon et qui visent à créer un effet d'un autre ordre : le rire. Alors que l'automatisme surréaliste vise à représenter un univers insolite, étranger au quotidien du spectateur, le renversement carnavalesque des connotations qui sont normalement associées à la religion et à la sexualité, loin de rompre avec les références du spectateur, se contente de les subvertir, pour ne pas dire «travestir». La mise en scène d'un homme déguisé en femme (Sandra) permet de donner chair à un phénomène qui dépend fortement des schèmes cognitifs du spectateur. Faisant parler le corps des personnages, l'amalgame de termes antithétiques qui sont proches par le son («Immenculée Conception» et «Anus Dei») fait également parler le corps du spectateur dont les rires font partie intégrante du spectacle. En provoquant le rire, la poétique tremblaysienne du comique rappelle au destinataire du monologue qu'il a lui aussi un corps.

Mais ce comique dépend de l'«encyclopédie» du spectateur, pour reprendre le terme d'Umberto Eco. Il y a lieu de croire qu'un grand nombre de spectateurs qui ont assisté à la première représentation de *Damnée Manon, Sacrée Sandra* en 1976 se sont trouvés dans l'impossibilité de saisir l'allusion ironique de Manon au *Crépuscule des dieux* de Wagner, faute de connaître l'opéra allemand du XIX^e siècle. À première vue,

l'appel à une culture savante que ne possède pas une grande partie du public-cible peut être interprété comme une violation la règle d'or à la quelle doit souscrire le discours comique et qui prescrit au locuteur de toujours plaisanter sur des sujets qui font partie de l'encyclopédie de l'allocutaire. Lise Gauvin verrait dans ce jeu de mots une manifestation exemplaire de littérisation. En fait, l'insertion d'une didascalie qui renvoie au rire du personnage laisse entendre le contraire. L'intertexte wagnérien n'est qu'un prétexte au jeu corporel qui accompagne le rire. En riant de son propre jeu de mot, Manon devient la destinataire de son propre discours. Ainsi, le caractère comique du jeu de mot importe moins au spectateur que l'effet miroir qui s'en dégage : le spectateur, témoin du rire du personnage, voit sur la scène un simulacre des mouvements corporels qu'il exécute lui-même dans la salle. En mettant en scène un processus fictif de réception, le comique au second degré dans *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra* n'est pas sans rappeler le «laboratoire» poétique qui subvertit la relation théâtrale dans *La Charge de l'original épormyable* de Gauvreau.

La mise en scène de situations fictives de réception est révélatrice du rapport quasi-consubstantiel qui unit les procédés poétiques à la représentation dans le «théâtre de la langue». Aux antipodes du «théâtre dans un fauteuil» proposé par Musset et revendiqué ultérieurement par François Hertel «dramaturge», la mise en scène du poétique s'éloigne également de la doctrine théâtrale qu'expose Mallarmé et qui proclame l'autosuffisance du texte, au nom de la «littérisation» :

Tout, la polyphonie magnifique instrumentale, le vivant geste ou les voix des personnages et des dieux, au surplus un excès apporté à la décoration matérielle, nous le considérons, dans le triomphe du génie, avec Wagner, éblouis par une telle cohésion, ou un art, qui aujourd'hui devient la poésie : or va-t-il se faire que le traditionnel écrivain de vers, celui qui s'en tient aux artifices humbles et sacrés de la parole, tente, selon sa ressource unique subtilement élue, de rivaliser! Oui, en tant qu'un opéra sans accompagnement ni chant, mais parlé ; maintenant le livre essaiera de suffire, pour entr'ouvrir la scène intérieure et en chuchoter les échos¹⁴¹.

Rompant avec «cette moderne tendance à soustraire [le poème dramatique] à toutes contingences de la représentation», la langue théâtrale récupère à ses propres fins l'idée toute mallarméenne de poésie sensible mais en l'adaptant aux exigences de la représentation. L'incarnation théâtrale de la poésie sensible au théâtre oscille entre deux extrêmes: d'une part, l'hermétisme assumé de nombreuses tirades en exploréen ; d'autre part, la tendance, plus féconde, du jeu de langage. Le théâtre de Gauvreau n'échappe pas à la tentation du langage. L'organisation du discours par les sonorités peut rapprocher l'automatisme surréaliste du vire-langue :

«Le buffle en érection viole jeunement la serrure que le sculpteur aveugle avait inscrite dans la tabatière triste (OV 1367)» ;

«Mon ventre tient caché un casse-noisette destiné à faire éclater l'écale de la jouissance (OV 1368)»;

«Maëlstrom de mon sexe, cône pourpre à replis pantelants et virevoltants [...] (OV

¹⁴¹ Stéphane Mallarmé, «Le théâtre et le livre» dans Michel Lioure, *Op. cit.*, p. 178.

1373)».

Dans de tels cas, le spectateur s'intéresse moins au contenu sémantique des énoncés qu'au travail physique du comédien qui les récite et qui, grâce à son aptitude à prononcer l'imprononçable, lui apparaît comme un acrobate de la langue.

Les jeux de langage peuvent viser simultanément deux destinataires : le spectateur et un personnage. Niki a recours à la charade pour transmettre un message d'amour à son interlocutrice, Djoukie :

Niki : Avec ma roche du ciel, je vais t'écrire... tiens sur cette pierre.

Djoukie : Qu'est-ce que ça veut dire j, t, m?

Niki : La, le veux-tu mon météorite?

Djoukie, *prenant le météorite*. Donne-moi un indice.

Niki : J'témmmm.

Djoukie : J-témmm! Ah (LL 84)!

Comme pour le poème de Mycroft que lit Lontil-Déparey ou l'allusion de Sandra au *Crépuscule des dieux* de Wagner, le jeu de séduction de Niki vise d'abord son allocutaire fictive. La répétition par Djoukie de «J't'm» et l'interjection «Ah!» signalent la réaction positive de la cible fictive de l'effet poétique. Le spectateur se laisse émouvoir à son tour et est particulièrement sensible à la façon dont la phrase est prononcée : apocope du «e» muet, prolongation du /m/, élévation de la voix et changement d'intonation dans la dernière intervention du passage. La représentation d'un texte écrit permet de jouer sur l'agencement de *graphèmes* sans égarer le spectateur, car ce dernier voit Niki graver les trois lettres dans le météorite dont il est question dans les deux premières interventions de Niki («tiens sur cette pierre» ; «le veux-tu mon météorite») et dans la didascalie

(«prenant le météorite»). Voilà un exemple parmi tant d'autres de stratégies exploitées par le scripteur - et exigées du metteur en scène - pour adapter le poétique aux exigences de la représentation. En gros, tout jeu sur l'agencement de graphèmes n'est théâtral que si le texte écrit prend la forme d'une réalité objective qui accède à la représentation par l'aperception.

Dans certains cas, la situation théâtrale dans laquelle se déroule un jeu de langage peut aboutir à en éliminer l'efficacité proprement poétique. Il en est ainsi de l'épisode de la charade dans *Les Belles-Sœurs* :

Lisette de Courval : J'ai découvert la charade mystérieuse dans le Châtelaine, le mois dernier... C'était bien facile... Mon premier est un félin...
 Rose Ouimet : Un flim?
 Lisette de Courval : Un félin... bien voyons... «chat»...
 Rose Ouimet : Un chat, c't'un félin...
 Lisette de Courval : Bien... oui...
 Rose Ouimet (*en riant*) : Ben tant pis pour lui!
 Lisette de Courval : Mon second est un rongeur... bien... «rat».
 Rose Ouimet : Mon mari aussi, c't'un rat, pis c'est pas un rongeur... Est-tu folle, elle, avec ses folleries!
 Lisette de Courval : Mon troisième est une préposition.
 Des-Neiges Verrette : Une préposition d'amour?
 Lisette de Courval (*après un soupir*) : Une préposition comme dans la grammaire... «de». Mon tout est un jeu de société...
 Rose Ouimet : La bouteille!
 Gabrielle Jodoin : Farme-toé donc, Rose, tu comprends rien! (*À Lisette.*) Le scrabble?
 Lisette de Courval : C'est pourtant pas difficile... Chat-rat-de... Charade!
 Yvette Longpré : Ah... C'est quoi, ça, une charade?
 Lisette de Courval : Je l'ai trouvée tout de suite... c'était tellement simple (BS 30)...

La situation qui est exposée dans ce passage des *Belles-Sœurs* détourne la charade de

Châtelaine de son but initial, celui d’amuser le lecteur, pour jouer un rôle dans l’évolution de l’intrigue de la pièce – le jeu sert à distraire Germaine pour qu’elle ne surprenne pas ses amies en train de voler ses timbres – et dans la caractérisation des personnages : Lisette de Courval dévoile la vacuité de son existence en s’enorgueillissant d’avoir découvert la clé de la charade alors que les solutions proposées par les autres personnages sont ridicules. En transformant les personnages en clowns, la scène de la charade substitue le comique de situation à l’effet poétique que suscite normalement le jeu de langage.

3.2.4. Parler comme acte physique

Mais dans tous les cas, le jeu de langage détourne la langue de la fonction qu’elle assume normalement, à savoir transmettre une information. Arrêt de la communication entre personnages et entre la scène et la salle, la mise en scène de jeux de langage transforme le personnage en comédien fictif. Qu’il s’agisse d’un comédien fictif ou du comédien réel, la mise en scène d’une langue poétique rappelle au spectateur que, par-delà sa fonction communicationnelle, la parole est avant tout un acte physique. C’est aussi, on l’a vu¹⁴², que le titre que Danis a donné à une de ses pièces, *Le Langue-à-langue*, évoque une analogie inédite entre la parole et le baiser avec la langue («le French kiss»). Vire-langue ou chant, la matière sensible de la langue est issue du corps d’un sujet. La matière engendre la matière.

¹⁴² Cf. Daniel Danis, *Op. cit.*, p. 28.

Le rôle que joue le jeu physique du comédien dans le théâtre poétique a conduit certains chercheurs à faire des rapprochements entre la langue poétique et des pratiques théâtrales qui réduisent le langage verbal au strict minimum. Par exemple, Yves Jubinville compare le théâtre de Tremblay aux expériences théâtrales de Carbone 14 : «Mais le fait est qu'il se compare également à l'écriture scénique d'un Gilles Maheu qui, quinze ans après *Les Belles-Sœurs*, travaillera le corps pour en exploiter à la fois le pouvoir expressif et l'opacité inquiétante¹⁴³». Le théâtre de l'image, qui met en scène un culte du corps comme dans le «théâtre de la langue», se réfère lui aussi sans cesse à la sexualité, comme le relève Louise Vigeant à propos du dernier tableau de *Pain blanc* :

un ingénieux décor isole les personnages dans des cases derrière un mur de stores vénitiens dont les lattes seront tantôt entrouvertes tantôt complètement levées afin de révéler, alternativement ou simultanément, des scènes où des hommes et des femmes, seuls ou à deux, se livrent à des activités sexuelles navrantes: de la masturbation compensatoire sur fond de solitude absolue à la fellation machinale en passant par des copulations "athlétiques" ou sadomasochistes¹⁴⁴.

Le théâtre du corps propose le pendant ultra-matérialiste de la poétique des sensations qui sous-tend le «théâtre de la langue».

Il y aurait de même un rapprochement à faire entre la parole physique et les

¹⁴³ Yves Jubinville dans André Gervais (dir.), *Op. cit.*, p. 146.

¹⁴⁴ Louise Vigeant, «Gilles Maheu et le corps fictif : trajectoire d'un mime devenu écrivain scénique» dans Dominique Lafon (dir.), *Le Théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides (coll. «Archives des lettres canadiennes»), 2001, tome X, p. 268.

expériences du Théâtre Repère et d'Ex Machina. La langue physique servirait à traduire au niveau linguistique «la dynamique des formes [visuelles]¹⁴⁵» qui se donne à voir dans le théâtre de Robert Lepage et qui, au même titre que l'exploréen, établit une filiation avec les dadaïstes et avec les surréalistes, comme le font remarquer Irène Perelli-Contos et Chantal Hébert :

C'est du moins ce que Robert Lepage semble revendiquer lorsqu'il affirme: "à nous au théâtre d'être les dadaïstes, les expressionnistes, les abstraits". À l'instar de ces révolutionnaires de la figuration, il rompt avec les modes de reproduction du réel dans lesquels le théâtre s'est longtemps trouvé confiné, et délaisse les démarches causalistes et fonctionnelles au profit d'une démarche qui ne procède pas par raisonnement et dont l'une des règles d'or consiste à "écouter ses intuitions"¹⁴⁶.

Comme le théâtre de Gauvreau, le théâtre de l'image plonge le spectateur dans un univers onirique étranger à son expérience quotidienne : «Se libérant des impératifs de la logique rationnelle et des acquis déterministes antérieurs, Robert Lepage épouse une autre "logique" qui relevant des sens et des rêves, laisse place au hasard, à l'inconnu et au doute¹⁴⁷». Se laissant emporter par ses sens, le spectateur adopte devant le langage «physique» l'attitude de celui qui contemple une peinture cubiste ou une œuvre d'art abstraite.

¹⁴⁵ Irène Perelli-Contos et Chantal Hébert, «L'œuvre de Robert Lepage. Voyage(s) métaphorique(s) et décalage(s) perceptif(s)» dans *Ibid.*, p. 268.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 276.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 276.

Mais entre le théâtre de Maheu ou de Lepage, et le «théâtre de la langue», il existe de nombreuses différences, dont la plus évidente a trait à la relation entre le spectateur et le texte théâtral. Aussi, dans le théâtre de Maheu, le corps de l'acteur «doit pleinement “assumer” l'action¹⁴⁸» c'est-à-dire se substituer complètement au dialogue. «Repoussant à son tour et à sa manière les frontières du “représentable”¹⁴⁹», le Théâtre Repère s'élève quant à lui contre le règne du texte dramatique pour faire place à «l'improvisation» : «Improviser autour d'une ressource, d'une idée de scène nous conduit à toutes sortes d'embranchements», affirme Rémy Charest à propos des «zones de liberté» dans l'œuvre de Lepage¹⁵⁰. C'est d'ailleurs peut-être cette idée d'improvisation qui a amené Jubinville à mettre en parallèle le théâtre du joual avec le théâtre de Grotowski et de La Ligue nationale d'improvisation.

Une seconde différence entre les deux esthétiques théâtrales réside dans la nature des réalités objectives qui accèdent à la représentation et dans la configuration de ces mêmes réalités sensibles. Alors que *Le Langue-à-langue* met en scène une véritable célébration de la sexualité, les tableaux d'une pièce comme *Le Dortoir* de Maheu, loin de représenter la sexualité comme principe vital comme le fait Danis, l'associe explicitement

¹⁴⁸ Louise Vigeant dans *Ibid.*, p. 247.

¹⁴⁹ Irène Perelli-Contos et Chantal Hébert dans *Ibid.*, p. 265.

¹⁵⁰ Rémy Charest, *Robert Lepage. Quelques zones de liberté*, Québec, L'instant même, et Ex Machina, 1995, p. 272. Cité par Irène Perelli-Contos et Chantal Hébert, *Ibid.*, p. 267.

à la mort et à la violence. Alors que, dans *Les oranges sont vertes*, la divinisation de parties génitales et d'autres réalités objectives connues fait voir la sexualité sous un jour positif, la représentation purement matérialiste du corps dans le théâtre de l'image réduit le personnage à ses attributs matériels et en fait un être inachevé.

Alors en quoi consiste l'être «achevé» qui entre en scène dans le théâtre de l'image? Le titre d'une pièce qu'a montée Maheu et qui s'inspire du *Nô* japonais identifie les trois composantes de l'être complet : *Peau, chair et os*. Zeami définit ces trois termes dans une réflexion sur le *Nô* :

Dans la pratique de notre art, on rencontre [les trois éléments] *peau, chair et os*. J'appellerai *os* l'existence d'un *fonds* inné et la manifestation de la puissance inspirée qui donne spontanément naissance à l'*habileté*. J'appellerai *chair* l'apparition du *style achevé* qui puise sa force dans l'étude de la danse et du chant. J'appellerai *peau* une interprétation qui, développant encore ces [éléments]-là, atteint aux sommets de l'aisance et de la beauté. Si nous rapportions [ces trois éléments] aux trois [facultés de la perception], à savoir à la vue, à l'ouïe et à l'esprit et à l'*esprit*, la vue correspondrait à la *peau*, l'ouïe à la *chair* et l'esprit à l'*os*¹⁵¹.

Bien qu'il arrive à ces trois facultés d'être exploitées ensemble sur la scène de Carbone 14 et du Théâtre Repère, elles ne s'unissent jamais dans un tout organique, car seule la parole peut assumer cette fonction unificatrice.

L'impossibilité de réunir *en un seul corps* les trois facultés étudiées par Zeami est à l'origine de l'impuissance du personnage-automate privé de tout contrôle de la situation

¹⁵¹ Zeami (1960), *La Tradition secrète du nô* (traduction et commentaires de René Sieffert), Paris, Gallimard/Unesco, 1960, p. 146-147. Cité par Louise Vigeant dans *Ibid.*, p. 260-261.

dans laquelle il se trouve. C'est de cette impuissance qu'il s'agit dans *Hamlet-Machine*, pièce de Maheu qui s'inspire d'une œuvre d'Heiner Müller : «La tragédie de l'indécision, ou de l'impuissance, est là, dans l'expression de cette impasse qui dit bien l'inconfort de celui qui ne contrôle pas l'histoire¹⁵²». Qui est cet homme-machine, dépourvu de volonté et de liberté? Il incarne le silence de celui qui n'a pas de voix et qui, par conséquent, se révèle incapable d'utiliser la parole pour maîtriser le monde dans lequel il évolue et pour faire parler son *âme*.

Car dans le contexte très particulier d'une pièce de théâtre, le personnage, dépourvu de toute vie intérieure, n'a d'âme que s'il possède une voix pour l'extérioriser. L'origine étymologique du mot «âme» nous éclaire sur le sens qu'il faut y donner. Dérivé du latin «anima», qui veut dire «souffle, air¹⁵³», il renvoie au souffle qui anime le personnage de théâtre et qui le fait accéder au Verbe. En mettant en scène des tirades poétiques et des chants, la langue théâtrale rétablit l'unité du corps. La survalorisation d'un élément (soit le corporel, soit le spirituel) signifie la négation de l'autre. Par exemple, *Les Belles-Sœurs*, la seule pièce de notre corpus qui ne se joue pas stratégiquement de références ou d'allusions à des réalités corporelles, se présente comme le *refoulement* du corporel. Il ne reste aux belles-sœurs que leur âme endolorie, qu'elles

¹⁵² Louise Vigeant dans *Ibid.*, p. 256.

¹⁵³ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, tome I, p. 59.

donnent à entendre par le biais du chant. La mise en scène de choristes et de coryphées traduit un besoin *inconscient* de faire parler le corps. Ce n'est que dans *Celle-là* que le corps subit un traitement comparable à celui qui lui est réservé dans le théâtre de Maheu. La pièce de Danis et le théâtre de Maheu ont ceci en commun qu'ils mettent en scène la séparation brutale du corps et de l'esprit. Seul le personnage québécois qui reconquiert la parole parvient à réconcilier le matériel et le spirituel.

De la représentation d'une «matérialité extrême» – qui correspond à l'«investissement massif [de l'acteur et du spectateur] dans la matérialité même des signes scéniques¹⁵⁴» – se dégage la troisième différence entre les deux esthétiques. Comme dans *Celle-là*, la séparation du corps et de la parole dans le théâtre de Maheu et de Lepage donne lieu à la fragmentation du langage théâtral. Par exemple, Gilles Maheu fait remarquer qu'un «mime va pouvoir dire une, deux, trois phrases, mais pas tout un texte¹⁵⁵». Entendue comme un système d'éléments considérés dans leur relation les uns avec les autres, la «grammaire du corps» n'est qu'une illusion, car le spectacle de l'image fonctionne par simple juxtaposition d'images au niveau microstructurel et par succession de tableaux au niveau macrostructurel. Plus spécifiquement, les pièces de Lepage, en

¹⁵⁴ Louise Vigeant dans *Op. cit.*, p. 249.

¹⁵⁵ Cité dans «Cet enfant incestueux - table ronde sur la danse-théâtre», propos recueillis par Paul Lefebvre et Denis Marleau, *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 32, p. 53.

adoptant la forme de «bricolages d'unités hétérogènes¹⁵⁶», amènent le spectateur à concevoir une série d'images en une configuration dynamique de fragments¹⁵⁷, et se rapprochent du coup de la structure narrative de *Celle-là* qui se caractérise par la succession «photographique» de scènes. Dans cette perspective, le recours au fragment dans *Celle-là* permet de traduire au niveau discursif la fragmentation de la scène dans le théâtre de l'image.

À la mise en scène d'une coprolalie, parole lubrique et blasphématoire des *Oranges sont vertes* et *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra*, a succédé le discours «naïf», proche du langage enfantin, que tiennent les personnages de Danis sur le corps, le couple âme-corps ne coïncidant plus avec l'opposition haut/bas. Jubinville emprunte à Dominique Maingueneau¹⁵⁸ le terme d'«hypolangue» pour désigner cette parole corporelle : «[...] l'acteur québécois y voit l'occasion de se réapproprier son territoire qui est à la fois la scène et son propre corps. Car, l'une des propriétés du joutil, pour l'acteur, c'est justement de lui permettre d'inscrire la parole dans la matière vivante et chaotique de son jeu¹⁵⁹». La toute-puissance de cette hypolangue sur la scène québécoise fait voir

¹⁵⁶ Irène Perelli-Contos et Chantal Hébert dans *Ibid.*, p. 266, 270.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 274.

¹⁵⁸ Dominique Maingueneau, *Le Contexte littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 113.

¹⁵⁹ Yves Jubinville, *Op. cit.*, p. 136.

la singularité du rapport des Québécois au langage articulé. Lise Gauvin affirme dans son ouvrage sur le *Langagement* que la surconscience linguistique est le dénominateur commun de tous les peuples francophones qui se situent en périphérie du domaine culturel: «Mais la surconscience linguistique qui affecte l'écrivain francophone – et qu'il partage avec d'autres minoritaires – l'installe encore davantage dans l'univers du relatif, de l'a-normatif¹⁶⁰». En fait, aucun des exemples que cite Gauvin et qui sont tirés du corpus francophone hors-Québec (Étienne Barilier, Abdelkebir Khatibi, Henri Lopès) ne traduit un rapport au corps analogue à la parole corporelle dans le théâtre québécois. Par exemple, les dramaturges engagés d'Afrique, même s'ils incorporent le chant dans leurs œuvres, préfèrent la marionnette au choriste, la danse à la parole et la musique instrumentale à la poésie musicale, comme le fait remarquer Suzie Suriam : «En privilégiant l'image ou la musique par rapport aux mots, les artistes africains n'entendent donc pas sacrifier la dimension politique de leur art. Simplement ils l'expriment par d'autres¹⁶¹». En lui permettant de s'appropriier son corps et le monde physique et spirituel

¹⁶⁰ Lise Gauvin, *Op. cit.*, 2000, p. 11.

¹⁶¹ Suzie Suriam, «Théâtre africain et théâtre québécois : un essai de rapprochement», *L'Annuaire théâtral*, n° 31 (printemps 2002), p. 23. Il importe toutefois de noter l'existence, dans le théâtre africain et antillais, de ce que Franck Evrard appelle «un réalisme poétique qui engloberait l'expérience à la fois poétique et révolutionnaire du Martiniquais Aimé Césaire (*La Tragédie du roi Christophe*, 1967), de l'Algérien Kateb Yacine (*Le Cadavre encerclé*) et de l'Antillais Édouard Glissant (*Monsieur Toussaint*). À la fois cris et chant profond de l'être confronté à l'amour, à la mort et aux forces surnaturelles, le langage est perçu comme un moyen d'aller au cœur des choses». *Op. cit.*, p. 56.

qui l'environne, l'hypolangue québécoise apparaît, selon notre hypothèse, comme l'affirmation d'un pouvoir dont ne disposent pas des pays qui, comme la Côte d'Ivoire ou le Gabon, se trouvent aujourd'hui victimes du néo-colonialisme. Le théâtre de la langue montre que le Québec, à défaut d'avoir accédé au concert des nations indépendantes, est maître d'une souveraineté symbolique unique dans la francophonie.

Conclusion

Si le début de cette étude se faisait l'écho de l'opposition entre la poétique de la langue et les exigences de la représentation, la mise en scène d'hypolangues dans le théâtre de Tremblay, Gauvreau et Danis montre que le langage articulé n'a rien d'incompatible avec le «spectacle total» préconisé par Artaud. En transformant l'acte de langage en acte physique, la représentation d'un imaginaire collectif qui gravite autour de la question linguistique permet d'atteindre l'idéal artaudien d'un «langage actif, actif et anarchique¹⁶²», «langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée¹⁶³».

Syncopes, compositions musicales, inventions lexicales, telles sont les composantes d'un traitement de la langue qui permet de réconcilier texte et représentation en faisant parler le corps. Les langues «organiques» que sont le joul, l'exploréen et le «langue-à-dire» vont à l'encontre d'une conception «littéraire» du théâtre. Comme l'affirme Valère Novarina, «le théâtre n'est pas une antenne pour la diffusion orale des littératures mais l'endroit où refaire matériellement la parole mourir des corps¹⁶⁴».

Chercher le représentable (la voix) dans l'écrit (le texte) ne signifie pas pour autant nier la présence de l'écrit dans le représentable. La glossolalie exploréenne, par

¹⁶² Antonin Artaud, *Op. cit.*, p. 61.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 138.

¹⁶⁴ Valère Novarina, «Lettre aux acteurs [1974]» dans *Pour Louis de Funès précédé de Lettre aux acteurs*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 14-15.

exemple, le procédé le plus proche de l'esthétique artaudienne, n'est pas dépourvue de ce que l'on pourrait appeler «marques de l'écrit», par opposition aux marques d'oralité. La glossolalie dans la poésie d'Artaud fonctionne comme une série de «mots-cris», de «cris-souffles» qui permettent de «retrouver l'écho de cette parole [primitive, sacrée] par qui tant de témoins directs furent profondément remués¹⁶⁵». Régie par la force du souffle¹⁶⁶, la glossolalie est par essence «foncièrement orale¹⁶⁷», comme le souligne Anne Tomiche. Pourtant, la glossolalie chez Gauvreau fait appel à des phonèmes composés («**phinn**couxlix (CO 749)»), à des accents («drétlôdô (CO 749)»), ou utilise alternativement plusieurs consonnes pour produire un même son («**Ch**tédra **ké**meul» (OV 1484). Entendue dans son sens étroit de transcription graphique de la parole, la «littérisation» paradoxale de mots-souffles montre que «le théâtre de la langue», sans «museler» le corps du comédien, diffère de l'esthétique grotowskienne sur plusieurs points, contrairement à ce que suggère Jubinville à propos de la langue dans *Les Belles-Sœurs*. La part de l'écrit dans notre corpus souligne les pouvoirs réels du scripteur dans le processus d'imitation de la parole corporelle. La représentation d'hypolangues permet au comédien d'exercer les siens.

¹⁶⁵ Alain et Odette Virmaux, *Antonin Artaud : Qui êtes-vous?* Paris, La Manufacture, 1986, p. 7.

¹⁶⁶ Anne Tomiche, «Poétique de la glossolalie chez Antonin Artaud», *Energieia : Recherches doctorales*, n° 2 (janvier 1996), p. 55.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 43.

Certes, ces phénomènes inhérents à la représentation d'hypolangues ne sont pas l'apanage du théâtre québécois. L'auteur dramatique Jean Tardieu ne fait-il pas dire au récitant d'*Un mot pour un autre* «que dans le commerce des humains, bien souvent les mouvements du corps, les intonations de la voix et l'expression du visage en disent plus long que les paroles¹⁶⁸»? La spécificité de la langue théâtrale québécoise tient moins au rôle du corps dans la transmission des émotions qu'à une propension à utiliser la parole pour consolider l'unité de l'Être. Car le traitement auquel une culture soumet la langue révèle un rapport particulier à l'Être. Si la langue dans *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra* ou dans *Le Langue-à-langue* fonctionne comme principe vital, il en va tout autrement de l'expérimentation langagière dans le théâtre français qui traduit au niveau discursif la crise ontologique de toute une société au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Exploitée comme une prise en charge du langage dans le théâtre québécois – c'est le paradoxe de la langue émancipée, parfois anarchique, qui rend possible la conquête de l'univers –, la manipulation langagière a partie liée avec la métaphysique de l'absurde dans le Nouveau Théâtre. Franck Evrard a montré que «cette perspective métaphysique se retrouve dans l'œuvre d'Ionesco où le traitement du langage renvoie à l'impuissance tragique de l'homme face à ses propres instruments de communication¹⁶⁹».

Signe d'une inaptitude à communiquer verbalement des idées, la manipulation

¹⁶⁸ Jean Tardieu, *Op. cit.*, p. 210.

¹⁶⁹ Franck Evrard, *Op. cit.*, p. 50.

langagière du théâtre français reflète également l'impuissance de l'homme face à son corps, comme en témoigne la tirade suivante de Cécile dans *Quai ouest* (1983) :

Dis-moi, Carlos, dis-moi ce que tu comptes faire pour en tirer, très vite, tout ce qu'on peut en tirer, pour le faire cracher, pour plumer ce pigeon, pour saigner ce vieux coq jusqu'à la dernière goutte de son sang avant qu'il n'ait pu, à force de trahisons et de complicités, remettre son automobile en marche et qu'il file avec la poule et toutes nos espérances et tout le gâteau sans nous laisser une part, nous laissant dans le noir et dans la misère noire sans eau sans argent, tout juste bonne à marcher à quatre pattes et lécher la pisse des chiens sur le trottoir et boire de l'eau de pluie dans les poubelles et crever sous l'averse d'une sortie d'égout pendant que toi, Carlos, larve pourrie au soleil, tu dors alors que tu devrais déjà être accroché à lui comme une chauve-souris dans ses cheveux¹⁷⁰.

Alors que la segmentation de la phrase dans la pièce de Tremblay repose sur la ponctuation forte, la réplique de Cécile en réduit l'usage au strict minimum et témoigne par conséquent d'un dérèglement langagier comme d'une inaptitude du personnage à maîtriser son souffle, son corps.

Poussé à l'extrême, ce dérapage traduit une mise à mort symbolique du corps. Alors que la parole concilie corps et parole dans le théâtre québécois, elle s'incarne souvent dans la figure du cadavre dans le théâtre français. La représentation de cadavres est la métaphore scénique d'une scission du corps et de la parole, comme le fait remarquer Franck Evrard :

Abolissant les limites fragiles entre la vie et la mort, l'animé et l'inanimé, le Schmürz dans *Les Bâtisseurs d'Empire* (1959) de Boris Vian ou le cadavre

¹⁷⁰ Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 38.

dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser* (1953) de Ionesco sont des créatures hybrides au statut incertain qui paraissent engendrées par le lien brisé entre le geste et la parole, par le divorce entre le corps et la voix¹⁷¹.

Étranger sur le point de se suicider dans *Quai Ouest* (1983) ou personnage assassiné dans *Genousie* (1960), le cadavre se caractérise par un mutisme qui traduit la survie de la matière par rapport l'âme ; être cadavre, c'est prendre corps et perdre l'âme : «Il est encore plus grand mort que vivant, il prend corps!...» s'exclame Christian en présence du cadavre de Hasingor dans *Genousie*¹⁷². Tiré de la Genèse, l'épigraphe qui précède la pièce de Koltès exprime essentiellement la même idée : «La fin de toute chair m'est venue à l'esprit¹⁷³». Le chant, qui permet d'entrer en communication avec le quasi-cadavre qu'est Noéma dans *Le Chant du Dire-Dire*, est dans le théâtre français impuissant face à l'omniprésence de la mort, et est perçu comme une parole fantomatique.

Les expériences spécifiques d'une culture ont un impact sur sa façon de faire parler l'Être. Nadine Desrochers souligne le rôle que joue le contexte socio-historique dans la thématique théâtrale : «Alors que les auteurs québécois dénoncent les travers de la société par le biais de la cellule familiale et des rapports du couple, les auteurs français

¹⁷¹ Franck Evrard, «Le langage et l'homme en crise» dans *Op. cit.*, p. 53.

¹⁷² René de Obaldia, *Genousie*, Paris, L'Arche, 2001, p. 46.

¹⁷³ Bernard-Marie Koltès, *Op. cit.*, p. 5.

inscrivent leurs œuvres dans une actualité plus globale¹⁷⁴.» De même, la destruction du langage dans le théâtre français traduit celle du corps durant les guerres qui ont éclaté en Europe durant le XX^e siècle. Elle a partie liée avec la mise en scène de «la thématique presque obsessionnelle¹⁷⁵» de la guerre. L'affirmation de l'unité de l'Être par la parole dans le théâtre québécois traduit pour sa part une volonté de s'affranchir du carcan familial. La communion des frères Durant autour du chant rituel, par exemple, est rendue possible par la destruction de leur cellule familiale et par la constitution d'une cellule fraternelle horizontale, alors que les personnages de Duras ne se rencontrent qu'à travers un «dialogue des morts», selon la formule de Jean-Pierre Sarrazac : «Mais cette rencontre en forme de dialogue des morts doit être précédée d'une approche silencieuse, d'une danse fantomatique à la faveur de laquelle les personnages investissent leurs rôles de gisants debout¹⁷⁶». Au même titre que le cadavre dans *Genousie*, les «gisants debout» dont parle Sarrazac sont victimes d'une séparation arbitraire de la matière et de l'esprit.

Le statut du chant dans la dramaturgie française n'échappe pas à ce pessimisme puisqu'il ressortit tantôt à un sentiment partagé de solitude, comme en témoigne la supplication psalmodique de Monique dans *Quai Ouest*: «Ne me laissez pas seule, ne me

¹⁷⁴ Nadine Desrochers, «Le récit dans le théâtre contemporain», thèse de doctorat, présentée à la Faculté des arts de l'Université d'Ottawa, 2001, p. 213.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 215.

¹⁷⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud (coll. «Le Temps du théâtre»), 1989, p. 149. Cité par *Ibid.*, p. 228.

laissez pas seule¹⁷⁷», tantôt à une impuissance à agir, comme le montre ce duo de Koch et de Monique :

Koch : J'ai mal.
 Monique : Je sais.
 Koch : Je veux rentrer.
 Monique : Je sais.
 Koch : Vous ne savez plus où est la voiture?
 Monique : Bien sûr, je le sais.
 Koch : Je veux rentrer, Monique j'en ai marre de ces foutaises.
 Monique : Je sais, je sais, je sais¹⁷⁸.

Si elle n'est pas sans évoquer le désespoir des belles-sœurs dans l'oratorio de la «Maudite vie plate» et la monodie du «Maudit cul», la plainte de Koch et de Monique se distingue en revanche de l'antienne des frères Durant, pour lesquels chanter, c'est à la fois vaincre la solitude et agir ; c'est grâce au chant que William, Fred-Gilles et Rock s'affirment solidaires, c'est au moyen de l'antienne qu'ils espèrent pouvoir entrer en communication avec leur sœur et la guérir de son mutisme.

Certes, l'hypothèse selon laquelle la manipulation langagière du théâtre français serait la manifestation discursive d'une crise ontologique est loin de s'appliquer à tout le répertoire d'après-guerre. Franck Evrard note en effet qu'«il serait erroné de croire que toutes les pièces du théâtre contemporain mettent en crise le langage. De nombreux auteurs ont en effet en commun de valoriser le langage et sa faculté de rendre compte de

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 63.

l'univers et de l'homme¹⁷⁹». Selon Evrard, Jacques Audiberti (*Quoat-Quoat*, 1946), Georges Schéhadé (*Monsieur Bob'le*, 1951) et François Billeldoux (*Va donc chez Törpe*, 1961) s'inscrivent dans une tendance marginale de «l'éloge de la parole¹⁸⁰». Par ailleurs, le théâtre québécois n'échappe pas à la «mise en crise» de la langue théâtrale. Jane Moss souligne l'inauthenticité de la langue poétique de Léo dans *Le Déclat du destin* de Larry Tremblay (1988) : «Même au moment de reconnaître sa défaite, il conserve le style linguistique qui sert à *masquer* sa panique¹⁸¹». De même, la langue poétique de Martha dans la *Leçon d'anatomie* (1992) met en lumière «l'incapacité des mots à désigner les gens, les choses et les émotions qu'ils représentent¹⁸²». Qu'il s'agisse d'une «dramaturgie de la parole», pour employer l'expression de Moss, ou d'une parodie de cette même dramaturgie, l'œuvre de Larry Tremblay constitue une exception dans un répertoire qui affirme la toute-puissance d'hypolangues.

Le traitement poétique de la langue théâtrale québécoise, en plus d'être le signe d'un pouvoir symbolique, traduit également un rapport particulier à l'espace. Sans exclure la présence de réalités objectives qui échappent au langage verbal, l'appropriation

¹⁷⁹ Franck Evrard, *Op. cit.*, p. 56.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 56.

¹⁸¹ Jane Moss, «Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole», *L'Annuaire théâtral*, n° 21 (printemps 1997), p. 68. (Nous soulignons.)

¹⁸² *Ibid.*, p. 71.

par la parole des réalités visuelles et auditives, extrascéniques et intrascéniques permet au comédien d'avoir une maîtrise de l'espace. Elle rejoint donc la «poésie dans l'espace¹⁸³» dont rêve Artaud et qui repose sur l'exploitation «de tout ce qui occupe la scène, de tout ce qui peut se manifester et s'exprimer matériellement sur une scène, et qui s'adresse d'abord aux sens au lieu de s'adresser d'abord à l'esprit¹⁸⁴».

L'appropriation de l'espace scénique par le discours correspond à la mainmise de la parole sur un autre type d'espace, le territoire. L'ancrage du joul dans le territoire national souligne la fonction identitaire de cette langue. La traduction des *Belles-Sœurs* en écossais, entre autres, montre toutefois que la mission identitaire du joul dépasse les frontières québécoises, comme le souligne Ian Lockerbie:

Cette connivence est basée sur des affinités culturelles indéniables entre le Québec et l'Écosse. Si leurs trajectoires à travers l'histoire ne sont pas en tout point identiques, celle de l'Écosse a produit souvent des effets culturels qui sont largement comparables aux effets culturels engendrés par celle du Québec. La convergence la plus profonde est au chapitre de la langue, et c'est au premier chef à la complicité on dirait distinctive et naturelle entre le québécois de Tremblay et la langue vernaculaire de l'Écosse qu'est dû l'immense succès de ces traductions¹⁸⁵.

Dans cette perspective, le joul aurait pour mission de réunir les minorités nationales du monde entier autour d'une poétique de l'oral.

¹⁸³ Antonin Artaud, *Op. cit.*, p. 57.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 56.

¹⁸⁵ Ian Lockerbie, «La réception de Michel Tremblay et de Robert Lepage en Écosse», *L'Annuaire théâtral*, n° 27 (printemps 2000), p. 221.

Cependant, le rôle des sonorités et des variations rythmiques dans cette poétique de l'oral laisse entendre qu'il n'est pas nécessaire de traduire le jocal théâtral pour le rendre accessible à un public francophone hors Québec. Michel Tremblay ne s'est-t-il pas déjà indigné de voir des metteurs en scène français remplacer des termes québécois par des termes français dans *Albertine en cinq temps*¹⁸⁶? Fondée sur un rapport de distanciation entre scène et salle, la relation qui s'établit entre un public non québécois et les belles-sœurs ressemble à celle qui se tisse entre le public québécois et les personnages de Gauvreau, ou encore entre le spectateur qui assiste à un opéra en langue étrangère et le chanteur. Le fait d'entendre un discours fortement rythmé dont on est incapable de déchiffrer le sens ne fait qu'augmenter l'effet de distanciation poétique. C'est d'abord à cette distanciation poétique que vise la mise en scène d'échanges en espagnol et en quéchua dans *Quai Ouest* de Bernard-Marie Koltès et d'une langue fictive dans *Genousie* par René de Obaldia. Dans les deux cas, le spectateur ne dispose pas de traduction simultanée, sinon par le biais de la paraphrase dans *Genousie* ; il lui importe seulement de savoir qu'il s'agit d'une langue autre et d'être sensible aux modulations de la voix de l'interprète et au «chant de gorge» qui a lieu durant l'interprétation du texte par le comédien-virtuose. Dans la mesure où elle amène le public à renoncer à son rôle

¹⁸⁶ Jean-Cléo Godin (animateur), «L'appropriation culturelle du théâtre québécois», table ronde, *L'Annuaire théâtral*, n^{os} 5-6 (automne 1988/ printemps 1989), p. 90.

d'interprète et à participer à la tension musculaire du comédien à travers la transmission vocale d'échos sonores et de rythmes, une langue poétique est destinée à tout spectateur quelle que soit la langue vernaculaire qu'il parle. L'audace de la poésie dans le théâtre québécois consiste à faire d'un code normalement assimilé à une nation un passeport pour le monde.

Cependant, la représentation de cette fonction peut aussi faire l'objet d'un traitement ambigu voire critique, comme dans *The Dragonfly of Chicoutimi*, où Larry Tremblay dénonce la tendance actuelle à la mondialisation de la langue. Créée en 1995, la pièce de Tremblay met en scène un personnage nommé Gaston Talbot qui, comme pour afficher son appartenance à l'économie mondiale («we can handle the world», dit-il¹⁸⁷), s'adresse au spectateur dans un anglais fortement gallicisé. Selon Paul Lefebvre, le «passage linguistique» qui a lieu dans *The Dragonfly* «est à la fois sujet et métaphore¹⁸⁸». Métaphore, dans un premier temps, de la mondialisation et de l'impérialisme américain, le sabir de Gaston Talbot tient d'une «*lingua franca* qui permet aux peuples *barbares* de communiquer entre eux et de communiquer avec le peuple qui les assujettit. Le latin, sous la *pax romana*, était une telle langue¹⁸⁹». Purgé de son identité nationale et, partant,

¹⁸⁷ Larry Tremblay, *The Dragonfly of Chicoutimi* (postface de Paul Lefebvre), Montréal, Les Herbes rouges (coll. «Théâtre»), 1995, p. 12.

¹⁸⁸ Paul Lefebvre, «To Keep in Touch» dans *Ibid.*, p. 58.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 58.

de son Être, Gaston Talbot ressemble à ce Hassingor qui, figure emblématique du bilingue, avoue être «un homme perdu, une enveloppe vide... et sans adresse¹⁹⁰...»

Symbolique d'un «immense territoire [anglo-américain] en expansion», le «franglais à rebours» de Gaston Talbot peut également être envisagé comme une variation sur la poétisation de la langue théâtrale. Entraînant un dédoublement ontologique, le sabir du personnage n'est pas sans rappeler celui de Germaine Lauzon dont le «parler» est lui aussi contaminé par une autre langue. Cette représentation caricaturale d'une langue «contaminée» montre que l'unification de l'Être par la parole corporelle n'est qu'illusion. Même si le discours de Gaston Talbot, disposé en «lignes», mime certaines expérimentations poétiques, la dimension poétique du texte (anaphores, refrains, litanies) n'est qu'un leurre, un piège tendu à cette partie du public qui risque de se montrer insensible au caractère polémique de la pièce. «Au mieux, les anglophones trouveront que son expression est poétique», dit Paul Lefebvre dans un élan de xénophobie. Ces «anglophones» ne ressemblent-ils pas aux Français qui, à force de faire ressortir le caractère universel du jocal, refusent de replacer *Les Belles-Sœurs* dans son contexte politique? «Le passage à l'universel est commode, car il permet de ne pas se soucier de ce qui se passe vraiment localement. Le bon accueil diplomatique évacue toute allusion au nationalisme¹⁹¹», affirme Ryngaert.

¹⁹⁰ René de Obaldia, *Op. cit.*, p. 30.

¹⁹¹ Jean-Pierre Ryngaert, *Op. cit.*, p. 152.

Mais c'est avant tout la propension du théâtre de la langue au refus de la communication qu'exhibe *The Dragonfly*. Par exemple, Gaston Talbot viole la maxime grecienne de qualité («Que votre contribution soit *véridique*») en mentant sans cesse. Le recours exclusif au monologue permet également de stigmatiser le refus de la communication. La mise en scène d'un seul personnage dans *The Dragonfly* aboutit à éliminer toute possibilité de conflit. Voilà le grand problème du théâtre poétique qui, à force de favoriser la fonction chorale ou le monologue, en vient à éliminer le dramatique. Par conséquent, *The Dragonfly* apparaît comme la parodie d'un drame sans drame d'une part, d'un théâtre qui renonce à sa vocation socio-politique d'autre part. À force de valoriser le signifiant au détriment du signifié et la fonction chorale à la place du dialogue, le théâtre de la langue n'aurait plus rien à dire sur la Cité et sur les grandes questions existentielles de notre époque.

La représentation d'une langue différente de celle du public constitue en soi une stratégie destinée à mettre en question le théâtre de la «non-communication». Gaston Talbot est au spectateur québécois ce que Germaine Lauzon est au spectateur étranger qui ose assister à une représentation non traduite des *Belles-Sœurs*. Le théâtre poétique ressemble donc à la famille polyglotte dont parle Hassingor dans *Genousie* :

Alors, vous entendez le genousien!... Le pire des malentendus vient peut-être de ce que nous parlons la même langue. Nous ajoutons à la confusion en persistant à croire que le mot dit par Pierre correspond au même mot dit par Paul. Voyez ce que cela donne dans les familles! Si le père parlait turc, la mère, esquimau ; un ou deux enfants, dongo et bambara, il existerait certainement beaucoup moins de disputes, de scènes regrettables jusqu'à

l'exaspération de chacun des membres de¹⁹²...

En acceptant tacitement de ne pas comprendre, les spectateurs non québécois des *Belles-Sœurs* se trouvent dans la même position que la mère qui parle à son fils dans une langue qu'il ne comprend pas. Jusqu'à un certain point, toute langue devient poésie et musique aux oreilles d'un auditeur étranger. Le caractère rassembleur des langues poétiques consiste donc à amoindrir le rôle de la communication, qui dépend de l'existence préalable d'un code commun au locuteur et à l'allocutaire, au profit de la matière sensible des mots. Dans cette perspective, la mise en scène d'une parole dont l'effet poétique transcende les frontières ne trahit-elle pas les visées utopiques de ce théâtre qui vise à réunir les francophones voire les minorités nationales (les Écossais etc.) autour de langues oralisées fortement rythmées? Si le théâtre de la langue a créé un monde imaginaire et transcendant, *The Dragonfly*, comme le théâtre engagé qui voit le jour durant les années 90 (Dominic Champagne etc.), cherche, quant à lui, à replacer la langue dans un espace plus proche du public et plus dépendant de la communication : la communauté politique.

Qu'il s'agisse d'un manifeste pour «un glossaire de quelques mots anciens et de mille anglicismes entremêlés en un savoureux et baveux French kiss», comme dans le texte que Danis a rédigé pour le programme du *Langue-à-langue*, ou d'une parodie de langues universelles, comme dans *The Dragonfly*, le «théâtre de la langue» amène dans tous les cas le spectateur à prendre conscience de la relation singulière qui s'établit entre

¹⁹² René de Obaldia, *Op. cit.*, p. 15-16.

une langue poétique et le territoire, du territoire national aux territoires étrangers. Au même titre que «le franglais à rebours» de Gaston Talbot, le théâtre de Gauvreau, de Tremblay et de Danis se déterritorialise à travers la confrontation de plusieurs codes. La coexistence de l'accent martiniquais, de régionalismes français («Qué neni»), du joul et du français recherché dans une pièce comme *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra* reflète la situation de diglossie dans laquelle évolue l'écrivain comme le souligne Gauvin¹⁹³ et place le personnage comme le spectateur face à l'altérité. Faisant cohabiter en un seul texte l'exploréen et le français dans le théâtre de Gauvreau et divers registres de langue dans le théâtre de Tremblay et de Danis (comparons les interventions de William à celles des autres frères Durant), le théâtre de la langue participe d'une prise de conscience de la singularité de la langue du Même par rapport à celle de l'Autre et de la porosité du texte théâtral qui se situe au carrefour des cultures.

Sur ce dernier point, il y a eu évolution. Le théâtre de Gauvreau met en scène une hiérarchie des langues, le français formel étant valorisé par les Drouvoul et les Cochebenne, l'exploréen étant associé à la figure de la victime et du marginal. Cette confrontation entre la norme et le marginal illustre «les contraintes de la diglossie» dont parle Gauvin puisque le texte reproduit symboliquement «le discours autoritaire, monologique, à l'origine du clivage social entre les langues et de leur distribution

¹⁹³ Lise Gauvin, *Op. cit.*, 2000, p. 9.

hiérarchique¹⁹⁴». La mise à distance ironique à laquelle assiste le spectateur dans *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra* permet de résoudre le conflit entre les codes et fait du joul une langue toute-puissante susceptible de prendre en charge toutes les autres. Entendu comme l'appropriation de langues, comme prise de pouvoir, le joul au théâtre n'a donc rien de cette langue de dominés que la revue *Parti pris* a exploitée à des fins politiques¹⁹⁵. Le «langue-à-dire», qui fonctionne comme une langue universelle, libérée de tout ancrage sociologique, va jusqu'à abolir toute hiérarchie entre la langue vernaculaire et le français dit «international».

Le rôle que joue la langue dans l'émergence d'un pouvoir symbolique au Québec, pouvoir physique, pouvoir ontologique, pouvoir «politique», ne doit toutefois pas faire oublier le pouvoir fondamental qu'une poétique de la langue confère à la vie théâtrale au Québec et qui est avant tout un pouvoir esthétique et institutionnel. En trouvant dans l'invention d'une langue, le joul, son véritable acte de naissance en 1968, le théâtre québécois s'est donné les moyens d'affirmer son statut particulier par rapport à cette modernité théâtrale qui, tel Robert Lepage, cherche à «contourner le soi-disant problème

¹⁹⁴ Lise Gauvin, *Op. cit.*, 1992-1993, p. 109.

¹⁹⁵ «Le joul n'est ni un patois ni un dialecte. Il relève plutôt d'une forme linguistique issue de l'absence de langue nationale et du voisinage d'une langue étrangère dominatrice. Il ne peut que devenir argot, ce serait sa place normale, ou bien marquer la dernière étape vers l'anglicisation.» Laurent Girouard, «En lisant *Le Cassé*», *Parti pris*, vol. 2, n° 4 (décembre 1964), p. 64. Cité par Gauvin, *Op. cit.*, p. 35.

de la langue», pour citer le mot de Lockerbie¹⁹⁶. La redécouverte de la parole dans le théâtre de Danis durant les années 1990 serait dans cette perspective la réponse d'une voix québécoise à la «mondialisation» du silence au théâtre, des *Actes sans paroles* de Beckett au Théâtre Repère de Lepage. Il reste maintenant à écouter cette voix à l'œuvre en étudiant le travail concret du metteur en scène et du comédien dans la représentation de langues poétiques.

¹⁹⁶ *Op. cit.*, p. 227.

Bibliographie

CORPUS

DANIS, Daniel. *Celle-là*, Montréal, Leméac, 1993.

DANIS, Daniel. *Le Chant du Dire-Dire*, Paris, Recherche-Action/ Théâtre Ouvert (coll. «Tapuscrits»), 1996.

DANIS, Daniel. *Le Langue-à-Langue des chiens de roche*, Paris, L'Arche, 2001.

GAUVREAU, Claude. «La Charge de l'original épormyable, fiction dramatique en quatre actes», *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Éditions Parti pris, 1977, p. 637-753.

GAUVREAU, Claude. «Les oranges sont vertes», *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Éditions Parti pris, 1977, p. 1363-1487.

TREMBLAY, Michel. *Les Belles-Sœurs*, Montréal, Leméac, 1999

TREMBLAY, Michel. «Les Belles-Sœurs», *Théâtre I* (préf. de Pierre Filion), Montréal/Paris, Leméac/Actes Sud (coll. «Papiers»), 1991, p. 11-76.

TREMBLAY, Michel. «Damnée Manon, sacrée Sandra», *Théâtre I* (préf. de Pierre Filion), Montréal/Paris, Leméac/Actes Sud (coll. «Papiers»), 1991, p. 285-306.

CORPUS TÉMOIN

La Bible, Montréal, Société biblique canadienne, 1989.

BLAIS, Marie-Claire. *Une Saison dans la vie d'Emmanuel*, Montréal, Boréal (coll. «Boréal compact»), 1999.

CARON, Jean-François. *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres...*, Montréal, Les Herbes rouges (coll. «Théâtre»), 1990.

CHAURETTE, Normand. *Le Passage de l'Indiana*, Montréal/Arles, Leméac/ Actes Sud, 1996.

ESCHYLE. *Tragédies complètes* (préface de Pierre Vidal-Naquet, traduction de Paul

Mazon), Paris, Gallimard (coll. «Folio classique»), 2001.

IONESCO, Eugène. *La Cantatrice chauve* suivi de *La Leçon*, Paris, Gallimard (coll. «Folio»), 1994.

KOLTÈS, Bernard-Marie. *Quai ouest*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

MALLARMÉ, Stéphane. *Poésies*, Paris, Garnier-Flammarion, 1989.

OBALDIA, René de. *Genousie*, Paris, L'Arche, 2001.

RONFARD, Jean-Pierre. *Vie et mort du Roi Boiteux*, Montréal, Leméac, 1999.

TARDIEU, Jean. *Théâtre de chambre*, Paris, Gallimard, 1970.

TREMBLAY, Larry. *The Dragonfly of Chicoutimi* (postface de Paul Lefebvre), Montréal, Les Herbes rouges (coll. «Théâtre»), 1995.

WAGNER, Richard. *Le Crépuscule des dieux*, Paris, Garnier-Flammarion, 1994.

THÈSES

CIMPAYE, Michel. «La phrase de Flaubert dans le “Festin” (1er chapitre de Salammbô). Marques singulières et manifestations dans le reste du roman», thèse de maîtrise, présentée à la Faculté des arts de l'Université d'Ottawa, 2002, <http://michelcimpaye.ca/salamambo.htm>

DESROCHERS, Nadine. «Le récit dans le théâtre contemporain», thèse de doctorat, présentée à la Faculté des arts de l'Université d'Ottawa, 2001.

MÉGÉVAND, Martin. «La communauté absente : Enquête sur le chœur dans le théâtre contemporain», thèse de doctorat, présentée à l'Institut d'Études théâtrales de l'Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris, III, 1994

WALKER, Craig Stewart, «Versions of Poetic Theatre in Contemporary Canada (James Reany, Michel Tremblay, Michael Cook)», thèse de doctorat, présentée au Centre d'études supérieures pour l'étude du théâtre de l'Université de Toronto, juin 1996.

LIVRES

ARISTOTE. *Poétique*, Paris, Le Livre de Poche (coll. «Classiques de poche»), 1990.

ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard (coll. «Folio»), 1998.

BADIR, Sémir et Herman PARRET (dir.). *Puissances de la voix : Corps sentant, corde sensible*, Limoges, Pulim, 1995.

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard (coll. «Tel»), 1998, tome II.

BORDUAS, Paul-Émile. *Refus Global et autres écrits* (édition préparée et présentée par André-G. Bourassa et Gilles Lapointe), Montréal, L'Hexagone (coll. «Typo»), 1997.

BOULANGER, Luc. *Pièces à convictions. Entretiens avec Michel Tremblay*, Montréal, Leméac, 2001.

BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard (coll. «Folio»), 2000.

DARGNAT, Mathilde. *Michel Tremblay : Le «joul» dans Les Belles-Sœurs*, Paris, L'Harmattan, 2001.

DESSONS, Gérard et Henri MESCHONNIC, *Traité du rythme : Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.

GAUVIN, Lise. *Langagement : L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.

GERVAIS, André. *Emblématiques de l'«époque du joul» : Jacques Renaud, Gérald Godin, Michel Tremblay, Yvon Deschamps*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 2000.

HESBOIS, Laure. *Les Jeux de langage*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1988.

JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale* (traduction et préface de Nicolas Ruwet), Paris, Éditions de Minuit (coll. «Points»), 1963.

- LAFON, Dominique (dir.) *Le Théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides (coll. «Archives des lettres canadiennes»), 2001, tome X.
- LAVANDIER, Yves. *La Dramaturgie : Les mécanismes du récit*, Paris, Le Clown et l'Enfant, 1997.
- MAGNIN, Charles. *Les Origines du théâtre*, Plan de la Tour (Var), Éditions d'aujourd'hui (coll. «Les Introuvables»), 1981[1838].
- MAINGUENEAU, Dominique. *Le Contexte littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.
- MARCHAND, Jacques. *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal, VLB Éditeur, 1979.
- MAZALEYRAT, Jean. *Éléments de métrique française*, Paris, Armand-Collin, 1974.
- MILOT, Louise et Fernand ROY (dir.) *La Littérarité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1991.
- MILLY, Jean. *Poétique des textes*, Paris, Nathan (coll. «Université - Fac littérature»), 1992.
- MOLINO, Jean et Joëlle TAMINÉ. *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, Paris, Presses universitaires de France, 1982.
- NARDOU-LAFARGE, Élisabeth. *Réjean Ducharme : une poétique du débris*, Saint-Laurent, Fides, 2001.
- NOVARINA, Valère. *Pour Louis de Funès précédé de Lettre aux acteurs*, Arles, Actes Sud, 1986.
- PHILIPPE, Gilles. *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française, 1890-1940*, Paris, NRF/Gallimard (coll. «Bibliothèque des idées»), 2002.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin (coll. «SUP - Lettres»), 1996.
- VIRMAUX, Alain et Odette. *Antonin Artaud : Qui êtes vous?* Paris, La

Manufacture, 1986.

ARTICLES

BARTHES, Roland. «Le théâtre de Baudelaire.» *Œuvres complètes* (éd. Éric Marty), Paris, Éditions du Seuil, 1993, tome I, p. 1194-1199.

BLONDE, David. «La violence dans la scène familiale québécoise, 1981-2002.» *L'Annuaire théâtral*, n° 32 (automne 2002), 129-149.

BOVET, Jeanne. «L'art de la déclamation classique.» *L'Annuaire théâtral*, n° 24 (automne 1998), p. 141-154.

CARDINAL, Jacques. «L'oreille enchantée. Le corps imaginaire de la parole chez Claude Gauvreau.» *Voix et Images*, vol. XXI, n° 3 (printemps 1996), p. 520-543.

DENIS, Jean-Pierre. «Claude Gauvreau : du tombeau du père au langage exploréen.» *Voix et Images*, vol. XVIII, n° 3 (printemps 1993), p. 482-494.

GAUVIN, Lise. «La place du marché romanesque : Le Ducharmien.» *Études françaises*, vol. 28, n° 2-3 (automne 1992-hiver 1993), p. 105-120.

GAUVIN, Lise. «Le théâtre de la langue.» Dans David, Gilbert et Pierre Lavoie (dir.) *Le Monde de Michel Tremblay*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu/Éditions Lansman, 1993.

GODIN, Jean-Cléo (animateur). «L'appropriation culturelle du théâtre québécois (table ronde).» *L'Annuaire théâtral*, n°s 5-6 (automne 1988/ printemps 1989), p. 75-94.

GRICE, H. Paul. «Logique et conversation.» *Communications*, n° 30 (1979), p. 57-72.

INGARDEN, Roman. «Les fonctions du langage au théâtre.» *Poétique*, n° 8 (1971[1957]) p. 532-533.

LAFON, Dominique. «Le langue-à-dire du théâtre québécois.» Dans *Les Théâtres québécois et franco-canadiens au XX^e siècle*, à paraître aux Presses de l'UQAM en automne 2003.

- LAPORTE, Anne. «Le dispositif de la liste dans *Vie et mort du Roi Boiteux*.» *Discours social*, vol. VII (2002), p. 45-69.
- LEFEBVRE, Paul et Denis MARLEAU (propos recueillis par). «Cet enfant incestueux - table ronde sur la danse-théâtre.» *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 32, p. 53.
- LOCKERBIE, Ian. «La réception de Michel Tremblay et de Robert Lepage en Écosse.» *L'Annuaire théâtral*, n° 27 (printemps 2000), p. 221-228.
- MESCHONNIC, Henri. «Littérature et oralité.» *Présence francophone*, n° 31 (1987), p. 9-28.
- MOSS, Jane. «*Cendres de cailloux* et le langage lapidaire de Daniel Danis.» *Dalhousie French Studies*, n° 42 (printemps 1998), p. 173-185.
- MOSS, Jane. «Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole.» *L'Annuaire théâtral*, n° 21 (printemps 1997), p. 62-83.
- PAQUIN, Julie. «Voyage au cœur de l'immonde ou la fouille exploratrice de Claude Gauvreau.» *Voix et Images*, vol. 26, n° 1 (automne 2000), p. 95-106
- PUECH, Christian. «Parler en langues, parler des langues.» *Langages*, n° 91 (septembre 1988), p. 27.
- RUPRECHT, Alvina. «Effets sonores et signification dans *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay.» *Voix et Images*, vol. 12, n° 3 (printemps 1987), p. 439-445
- RYNGAERT, Jean-Pierre. «Le Québec comme réserve d'émotion et territoire de l'âme pour les Français : Michel Tremblay et Daniel Danis», *L'Annuaire théâtral*, n° 27 (printemps 2000), p. 147-159.
- SURIAM, Suzie. «Théâtre africain et théâtre québécois : un essai de rapprochement», *L'Annuaire théâtral*, n° 31 (printemps 2002), p.12-32.
- TOMICHE, Anne. «Poétique de la glossolalie chez Antonin Artaud.» *Energieia : Recherches doctorales*, n° 2 (janvier 1996), p. 43-57.
- UBERSFELD, Anne. «La parole de l'hypotypose : *Hernani*.» *Elseneur*, n° 10 (juillet

1995), p. 81-91.

UBERSFELD, Anne. «La poétique au théâtre.» Dans Janice Deledalle-Rhodes (éd.), *L'Homme et ses signes* (intro. de Gérard Deledalle, concl. de Jerzy Pelc), Berlin, Mouton de Gruyter, 1992. p. 1221-1224.

VAÏS, Michel. «Les racines du souyoukoug.» *Jeu*, vol. 95, n° 2 (juin 2000), p. 86-94.

OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

ARNOLD, Denis (dir.) *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Paris, Robert Laffont, 1988, tome I.

BERG, R.-J. et Fabrice LEROY. *Littérature française. Textes et contextes*, Forth Worth, Holt, Rinehart and Winston, 1997, tome II.

DESHOULIÈRES, Christophe. *Le Théâtre au XX^e en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1989.

DUCROT, Oswald et Jean-Marie SCHAEFFER, *Dictionnaire encyclopédique du langage*, Paris, Éditions du Seuil (coll. «Points - Essais»), 1999.

DUPRIEZ, Bernard. *Gradus : Les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 2000.

EVARD, Franck. *Le Théâtre français du XX^e siècle*, Paris, Ellipses (coll. «Thèmes et études»), 1995.

GODIN, Jean-Cléo et Laurent MAILHOT. *Théâtre québécois II*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1988.

GREFFARD, Madeleine et Jean-Guy SABOURIN. *Le Théâtre québécois*, Montréal, Boréal («Boréal Express»), 1997.

GREIMAS, A. J. et J. COURTÈS. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette (coll. «Langue, linguistique, communication»), 1979.

GREVISSE, Maurice et André GOOSSE. *Le Bon Usage*, Paris, Duculot, 1993.

JULIEN, Nadia. *Grand dictionnaire des symboles*, Alleur, Marabout, 1997.

- LE ROUX, Maurice (dir.) *La Musique*, Paris, Éditions Retz (coll. «Les Encyclopédies du savoir moderne»), 1979.
- LIOURE, Michel. *Le Drame* (préface de Lewis A.M. Sumberg), New York, McGraw-Hill-Armand Colin (coll. «U - Lettres françaises»), 1963.
- MAILHOT, Laurent et Pierre NEVEU. *La Poésie québécoise*, Montréal, Typo (coll. «Poésie»)
- MOLINIÉ, Georges. *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche (coll. «Guides de la langue française»), 1992.
- MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1975.
- OESTERREICHER-MOLLWO, Marianne. *Petit dictionnaire des symboles* (traduction de Michèle Broze et Philippe Talon), Paris, Brepols, 1992.
- REY, Alain (dir.) *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, tome I.
- VAN GORP, Hendrik et al. *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2001.