

UNIVERSITE DE LIMOGES

**ECOLE DOCTORALE THEMATIQUE : LETTRES,
PENSEES, ARTS ET HISTOIRE (ED 525)**

FACULTE DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES

Equipe d'accueil EA 6311 : Francophonie, éducation et diversité (FRED)

**Thèse
pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Limoges**

Discipline : Lettres Modernes

Présentée et soutenue par
Merita SHKEMBI

Le 27 mars 2013

**Du théâtre à l'anti-théâtre :
analyses d'œuvres dramatiques de Normand
Chaurette, Carole Fréchette et Larry Tremblay**

Thèse dirigée par : Claude Filteau

JURY :

Rapporteurs

Mme Catherine DOUZOU, Professeur, Université de Tours

M. Antony SORON, Maître de conférence, Université Paris IV

Examineurs

M. Michel BENIAMINO, Professeur, Université de Limoges

M. Claude FILTEAU, Professeur, Université de Limoges

UNIVERSITE DE LIMOGES

**ECOLE DOCTORALE THEMATIQUE : LETTRES,
PENSEES, ARTS ET HISTOIRE (ED 525)**

FACULTE DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES

Equipe d'accueil EA 6311 : Francophonie, éducation et diversité (FRED)

**Thèse
pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Limoges**

Discipline : Lettres Modernes

Présentée et soutenue par
Merita SHKEMBI

Le 27 mars 2013

**Du théâtre à l'anti-théâtre :
analyses d'œuvres dramatiques de Normand
Chaurette, Carole Fréchette et Larry Tremblay**

Thèse dirigée par : Claude Filteau

JURY :

Rapporteurs

Mme Catherine DOUZOU, Professeur, Université de Tours

M. Antony SORON, Maître de conférence, Université Paris IV

Examineurs

M. Michel BENIAMINO, Professeur, Université de Limoges

M. Claude FILTEAU, Professeur, Université de Limoges

*À mes très chers parents
qui n'ont pas cessé de m'encourager et de croire en moi,*

À ma sœur Egla, meilleur médecin du monde,

À ma nièce Amelia, si belle et pleine d'énergie.

REMERCIEMENTS

Ma profonde gratitude au professeur Claude Filteau qui non seulement m'a aidée dans l'avancement de mes recherches mais aussi m'a fortement appuyée dans mes projets scientifiques en dehors de la rédaction de la thèse. Je voudrais le remercier pour ses idées de grand littéraire et scientifique, ses conseils plus que précieux, sa disponibilité et les corrections apportées à ce travail, qui sans son aide estimable n'aurait pas pu aboutir. Je vous en suis très reconnaissante.

J'ai le plaisir à remercier aussi les professeurs Catherine Douzou, Antony Soron et Michel Beniamino pour avoir accepté de faire partie de ce jury de thèse.

Je remercie également l'École Doctorale Thématique (Lettres, pensées, arts et histoire) pour l'octroi d'une bourse régionale de recherche obtenue par concours, le 1^{er} septembre 2009.

Et je remercie surtout ma très chère sœur Eglá, docteure en anesthésie-réanimation, qui n'a jamais cessé de me faire rire et de croire en moi et à mes réussites à l'Université de Limoges depuis mon arrivée le 5 septembre 2007.

À mes très chers parents pour l'amour incommensurable qu'ils m'apportent chaque jour. Je vous dédie ma thèse.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|-----------|
| UUTTINTRODUCTION..... | 10 |
| PREMIÈRE PARTIE..... | 22 |
| Introduction..... | 22 |
| 1. Charette ou le principe de désintégration du langage dramatique..... | 22 |
| 2. Nouveau théâtre-nouvelle thématique | 24 |
| Quatre exemples..... | 28 |
| 1. <i>Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues</i> | 28 |
| 1.1. Une enquête impossible..... | 29 |
| 1.2. Le silence comme ressort dramatique..... | 31 |
| 1.2.1. Le silence comme difficulté de dire ou la pathologie du langage.... | 35 |
| 1.2.2. Les perturbations du langage | 37 |
| 1.2.2.1. Dysphasie | 38 |
| 1.2.2.2. Le mutisme..... | 39 |
| 1.2.2.3. La défaillance de la mémoire | 40 |
| 1.3. Langage scientifique vs langage littéraire..... | 42 |
| 1.4. Conclusion | 47 |
| 2. <i>Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans.</i>..... | 50 |
| 2.1. Le découpage dramatique | 52 |
| 2.2. Que peut-on dire de la folie de Charles Charles ? | 56 |
| 2.3. « À la limite de la réalité »..... | 59 |
| 2.4. Le comble de la ressemblance | 61 |
| 2.5. Analyse comparative : Scènes d'enfants-Provincetown Playhouse | 64 |
| 2.5.1. La complexité du drame..... | 64 |
| 2.5.2. La déconstruction de la figure du monteur | 65 |
| 2.5.3. Le dédoublement de l'espace..... | 66 |
| 2.5.4. Le dédoublement du personnage..... | 67 |
| 2.6. L'exclusion du public | 68 |
| 2.7. Conclusion | 69 |
| 3. <i>Le Petit Köchel</i> | 72 |
| 3.1. La fonction rituelle du théâtre..... | 73 |
| 3.2. <i>Idomenée-Le Petit Köchel</i> | 76 |
| 3.2.1. La répétition des passages..... | 76 |
| 3.2.2. La recherche du non-dit | 77 |
| 3.3. Une écriture hybride | 77 |
| 3.4. Infanticide et sacrifice..... | 80 |
| 3.5. Analyse comparative : <i>La Leçon-Le Petit Köchel</i> | 81 |
| 3.6. Sacrifice, exaltation, commémoration..... | 83 |
| 3.7. Le processus de création | 84 |
| 3.8. Conclusion | 87 |
| 4. <i>Fêtes d'automne</i> | 90 |
| 4.1. Situation dramatique..... | 92 |
| 4.2. Une pièce à caractère religieux ? | 94 |
| 4.3. « Jeux de miroirs » et génie poétique | 96 |

| | |
|--|------------|
| 4.4. Un langage poétique présent..... | 99 |
| 4.5. « L'écrivain incompris »..... | 101 |
| 4.6. « La crise du dialogue » dans le théâtre de Chaurette | 104 |
| 4.7. Une écriture en quête de silence | 107 |
| 4.8. Conclusion | 110 |
| CONCLUSIONS | 113 |
| 1. Du théâtre à l'anti-théâtre..... | 113 |
| DEUXIÈME PARTIE..... | 116 |
| Introduction..... | 116 |
| Le théâtre de Larry Tremblay..... | 116 |
| Quatre exemples..... | 119 |
| 1. <i>Abraham Lincoln va au théâtre</i>..... | 119 |
| 1.1. Le procédé du théâtre dans le théâtre | 121 |
| 1.2. La thématique du double | 125 |
| 1.2.1. La déchéance des rapports humains..... | 126 |
| 1.2.2. La confusion des rôles | 127 |
| 1.3. Théâtre et politique | 129 |
| 1.4. La schizophrénie de l'Amérique..... | 130 |
| 1.5. « Les rapports dominants-dominés »..... | 134 |
| 1.6. Conclusion | 135 |
| 2. <i>Téléroman</i>..... | 139 |
| 2.1. Spectacle dans le spectacle | 140 |
| 2.2. Un théâtre de spectacle total | 143 |
| 2.3. Questions d'identités élaborées de façon métaphysique | 145 |
| 2.4. La « distanciation » par rapport aux rôles | 147 |
| 2.5. Conclusion | 149 |
| 3. <i>Le problème avec moi</i> | 154 |
| 3.1. Personnages et mise en scène | 156 |
| 3.2. Le personnage et son double..... | 157 |
| 3.3. Relations acteurs-personnages..... | 163 |
| 3.3.1. Analyse des personnages | 163 |
| 3.3.2. L'acteur dans l'espace scénique..... | 165 |
| 3.4. L'omniprésence du discours intérieur | 168 |
| 3.5. Analyse comparative : Tremblay-Kafka..... | 171 |
| 3.5.1. Le démembrement, la transformation | 171 |
| 3.5.2. « La routine » et la chute finale : | 173 |
| 3.6. Le paradoxe du théâtre : Tremblay-Kleist-Diderot | 173 |
| 3.7. Conclusion | 175 |
| 4. <i>Le génie de la rue Drolet</i>..... | 178 |
| 4.1. L'impuissance à communiquer..... | 179 |
| 4.2. Relations conflictuelles..... | 181 |
| 4.3. La crise des personnages dans le théâtre de Tremblay | 190 |
| 4.4. Les corps « marionnettes » de Larry Tremblay | 197 |
| 4.5. Le génie en question | 199 |
| 4.6. Conclusion | 200 |
| CONCLUSIONS | 204 |
| 1. À la recherche d'un théâtre visuel..... | 204 |

| | |
|--|------------|
| 2. L'influence du théâtre oriental | 205 |
| TROISIÈME PARTIE | 209 |
| Introduction | 209 |
| Le théâtre de Carole Fréchette | 209 |
| Quatre exemples | 215 |
| 1. La peau d'Élisa | 215 |
| 1.1. <i>La peau d'Élisa</i> ou la tentation du narratif | 216 |
| 1.1.1. Relations acteurs-spectateurs | 219 |
| 1.1.2. Une esthétique de l'instantanéité | 221 |
| 1.1.3. L'allusion à une « histoire personnelle » | 222 |
| 1.2. <i>La peau d'Élisa</i> et la notion de la mimésis | 224 |
| 1.3. Le geste raconté | 227 |
| 1.4. Quel est l'impact de la pièce sur le public ? | 228 |
| 1.5. Conclusion | 231 |
| 2. La petite pièce en haut de l'escalier | 233 |
| 2.1. La métaphore de la chambre secrète | 234 |
| 2.2. Le "No man's land" | 237 |
| 2.3. Souvenirs d'enfance | 239 |
| 2.4. « Un théâtre plus près des gens » | 241 |
| 2.4.1. Un théâtre à caractère social | 242 |
| 2.4.2. Un théâtre-récit à caractère réaliste | 243 |
| 2.4.2.1. Le thème de la famille | 245 |
| 2.4.2.2. La « mémoire historique » | 246 |
| 2.5. « La mise en corps » | 248 |
| 2.6. La crise des personnages dans le théâtre de Fréchette | 252 |
| 2.7. Une situation d'attente | 253 |
| 2.8. Conclusion | 256 |
| 3. Le collier d'Hélène | 260 |
| 3.1. « Se tenir à l'écart du monde » | 262 |
| 3.2. « Mixité scénique » | 266 |
| 3.3. Le choc des cultures | 268 |
| 3.4. « Le rapport à la langue » | 270 |
| 3.4.1. La structure narrative de la pièce | 271 |
| 3.4.2. L'exposition de l'action en dehors du Québec | 273 |
| 3.5. Conclusion | 275 |
| 4. Les sept jours de Simon Labrosse | 278 |
| 4.1. Deux thèmes principaux | 280 |
| 4.1.1. L'ennui | 280 |
| 4.1.2. La solitude | 282 |
| 4.2. Analyse des personnages | 284 |
| 4.3. Le degré de présence du spectateur dans <i>Les sept jours de Simon</i> <i>Labrosse</i> | 290 |
| 4.4. Conclusion | 294 |
| CONCLUSIONS | 296 |
| 1. Un théâtre de l'intime | 296 |
| CONCLUSION GÉNÉRALE | 299 |

| | |
|---|------------|
| Théâtre hybride..... | 300 |
| Théâtre dédoublé | 304 |
| Théâtre métaphysique | 307 |
| Théâtre discontinu | 308 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 312 |
| OUVRAGES DE NOTRE CORPUS..... | 312 |
| 1. NORMAND CHAURETTE..... | 312 |
| 2. CAROLE FRÉCHETTE..... | 312 |
| 3. LARRY TREMBLAY | 312 |
| AUTRES PIÈCES THÉÂTRALES..... | 313 |
| ROMANS QUÉBÉCOIS ET FRANÇAIS..... | 315 |
| CRITIQUES THÉÂTRALES (CITÉES OU CONSULTÉES)..... | 315 |
| CRITIQUES LITTÉRAIRES..... | 322 |
| CRITIQUES PHILOSOPHIQUES..... | 323 |
| CRITIQUES MÉDICALES | 324 |
| OUVRAGES COLLECTIFS | 325 |
| ARTICLES DE REVUES (CITÉS OU CONSULTÉS) | 327 |
| THÈSES ET MÉMOIRES | 333 |
| ESSAIS..... | 334 |
| SITES INTERNET | 334 |

INTRODUCTION

En 1980, le théâtre québécois connaît des changements importants comme par exemple le refus d'assujettir le théâtre à la vie sociale et politique des années soixante et soixante-dix au Québec. Cette révolution dramatique a débuté avec l'apparition de nouvelles formes théâtrales qui « ont totalement modifié le paysage théâtral des années quatre-vingt » (Riendeau, 1997). Cet événement théâtral les critiques québécois ont souvent tendance à l'associer en premier lieu aux très célèbres *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* (1981) de Normand Chaurette, *Panique à Longueuil* (1980) de René-Daniel Dubois, *Vie et mort du Roi Boiteux* (1981) de Jean-Pierre Ronfard et *La contre-nature de Chryssippe Tanguay-écologiste* de Michel Marc Bouchard qui ont marqué le début d'une dramaturgie postmoderne¹ qui selon le théoricien Ihab Hasan « comporte un intérêt pour le scriptible plutôt que pour le lisible, pour la petite histoire plutôt que pour la grande histoire, pour l'indéterminé plutôt que pour le déterminé, pour l'immanence plutôt que pour la transcendance ».²

Parallèlement à ces auteurs dont les écrits éveillent un intérêt et une curiosité considérable, il y a également Carole Fréchette et Larry Tremblay qui inventent une nouvelle écriture théâtrale qui s'oppose entièrement aux formes théâtrales traditionnelles. Ces nouveaux dramaturges québécois se distancient de plus en plus de la problématique québécoise des courants précédents pour explorer des thèmes variés et ambigus empreints d'un caractère métaphysique et surréaliste.

¹ Le terme « postmoderne », considéré comme une « notion vague, floue » (selon Pascal Riendeau), signifie d'abord la rupture avec le passé, la diversité des points de vue, la délimitation des frontières en termes de genres littéraires et l'originalité de la création. Selon Jean-François Lyotard (cité par Pascal Riendeau, *La cohérence fautive*), « le postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même ; ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible [...] ».

² Ihab Hassan cité dans Pascal Riendeau, *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, p. 26.

À leur tour, ces trois auteurs québécois postmodernes ont contribué à la création d'un « nouveau »³ théâtre québécois anti-théâtral qui n'a cessé d'exercer une fascination sur les nouveaux metteurs en scène qui n'arrivent pas toujours à comprendre l'univers énigmatique de ces trois auteurs atypiques.

La présente étude sera donc consacrée aux oeuvres de ces trois auteurs québécois qui depuis 1980 « ont su créer des textes « dramatiques » qui, tout en remettant considérablement en question les formes traditionnelles de la dramaturgie, proposent une nouvelle façon de lire le théâtre ».⁴

Notre corpus est composé de douze pièces théâtrales que nous allons regrouper ici par auteur :

Normand Chaurette : *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* (1986), *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, *Le petit Köchel* (2007), *Fêtes d'automne* (1982).

Larry Tremblay : *Abraham Lincoln va au théâtre* (2008), *Téléroman* (1999), *Le problème avec moi* (2007), *Le génie de la rue Drolet* (1997).

Carole Fréchette : *La peau d'Élisa* (1997), *La petite pièce en haut de l'escalier* (2008), *Le collier d'Hélène* (2001), *Les Sept jours de Simon Labrosse* (1999).

Il est important de souligner ici que l'originalité de ces pièces ainsi que la place qu'elles ont pu trouver tant sur les scènes nationales qu'internationales confirment d'une façon inéluctable l'importance et le rôle du théâtre québécois dans l'esthétique théâtrale postmoderne.

1. Normand Chaurette

Cette rupture quasi définitive de l'écriture avec les thèmes qui seraient le miroir de la réalité quotidienne au Québec des années soixante et soixante-dix a eu pour conséquence le renouvellement des conditions de production des spectacles

³ Le terme « nouveau » apparaît pour la première fois sous la plume de Jean-Cléo Godin « dans son article « Deux dramaturges de l'avenir ? (1985) » (Riendeau, 1997 : 34).

théâtraux qui insistent plus sur l'aspect visuel que sur le texte dramatique. De nouveaux metteurs en scène comme André Brassard, Robert Lepage, Denis Marleau et Gilles Maheu sont de plus en plus confrontés à de nouveaux textes qui posent des problèmes de mise en scène. Ce qui est le cas en particulier avec le théâtre de Chaurette qui propose des formes dramatiques complexes qui « [sont] restées longtemps auréolées de la réputation d'être injouables ».⁵

Si le théâtre de Chaurette n'a pas cessé de lancer un défi aux metteurs en scène, c'est par rapport à sa dimension narrative. Enfin, le problème du théâtre de Chaurette (et on pense ici aux *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*) consiste en ce qu'il repose sur « l'omniprésence des formes narratives »⁶ qui donnent à lire plutôt qu'à jouer, d'où la difficulté de la mise en scène. Ce qui veut dire que la mise en scène de ses textes est extrêmement difficile parce qu'ils reposent non seulement sur les éléments narratifs mais aussi sur la recherche du non-dit qui abolit nettement les formes du drame réaliste pour créer un univers d'illusions et utopique. Dans ce contexte, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, première pièce de Chaurette à avoir causé beaucoup de rumeurs chez les critiques et les metteurs en scène, a été symptomatique.

Publiée aux éditions Leméac en 1983 et créée le 8 mars 1988 au Théâtre de Quat'Sous à Montréal dans une mise en scène de Michel Forgues, la pièce *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* de Normand Chaurette a depuis 1986 toujours lancé un grand défi aux metteurs en scène qui n'arrivent pas à déchiffrer le sens du texte. En dépit de son caractère "injouable", *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* est après *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*⁷ l'une des pièces les plus jouées et les plus connues de Chaurette. Mais si cette pièce est parfois difficile à mettre en scène, c'est à cause de la domination des éléments narratifs. Selon Catherine Douzou :

⁴ Pascal Riendeau, *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, op.cit., p. 21.

⁵ Pascal Riendeau, Marie-Christine Lesage, « De Nelligan à Martina North : une traversée de l'œuvre de Normand Chaurette », *Voix et Images*, Printemps 2000, Vol. XXV, n° 3 (75), p. 423.

⁶ Catherine Douzou, « Le théâtre ou l'art de raconter : les récits dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* de Normand Chaurette », paru dans *Loxias*, Loxias 13, mis en ligne le 29 avril 2006, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1097>, p. 113-122 (Consulté le 19 mars 2010).

⁷ Dorénavant le titre de cette pièce sera noté en abrégé : *Provincetown Playhouse*.

*La présence très forte des récits dans cette pièce rapproche ainsi ce théâtre du genre narratif. L'importance des récits dans la construction de l'action dramatique ouvre la pièce à une écriture hybride [qui se situe entre deux pratiques théâtrales différentes : le narratif et le dramatique].*⁸

Le contexte narratif du texte semble pourtant simple : toute l'intrigue de la pièce se centre sur une commission d'enquête qui tente à tout prix de résoudre l'énigme de la mort incompréhensible de l'ingénieur Anthony van Saikin dans une expédition scientifique au Cambodge. L'objectif de cette expédition était « d'expérimenter à l'aide d'un module inventé par Toni van Saikin un système d'assainissement et de transformation des eaux territoriales au Cambodge ».⁹ Mais l'enquête menée pour tenter de résoudre l'énigme de la mort du géologue, Toni van Saikin, n'a trouvé aucune solution possible. Elle s'est avérée un énorme échec.

Dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, une pièce très célèbre qui a inspiré maints auteurs aussi bien québécois qu'étrangers, Chaurette a imposé de nouvelles formes théâtrales. Il a utilisé une écriture dramatique fragmentée jusqu'au point de « rendre ambiguë l'ancrage même dans la fable ».¹⁰ C'est là constater déjà une caractéristique essentielle du théâtre de Chaurette : l'écriture comme produit de l'inconscient et de l'imaginaire. Dans les écrits des personnages-auteurs de Chaurette on y découvre « une multiplicité de voix » et « une absence de langue en soi, [puisqu'il] n'y a que des jeux de langage, dont aucun n'est fondé à se déclarer le vrai ou à tenir un discours totalisant sur les autres ».¹¹ Car l'enjeu de l'écriture n'est pas de montrer, mais de « démontrer », c'est-à-dire de déconstruire en même temps ce qu'elle construit. C'est pourquoi on parle dans le cas du théâtre de Chaurette de textes illisibles qui se manifestent souvent par des écritures fallacieuses et piégées. Ce que l'on constatera, simplement, c'est que dans l'écriture de Chaurette le langage « confine à la tentation du mutisme », comme le rappelle Claude Ber.

⁸ Catherine Douzou, « Le théâtre ou l'art de raconter : les récits dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* de Normand Chaurette », *op.cit.*, p. 113-122.

⁹ Normand Chaurette, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, Les Éditions Leméac, 1986, p. 16.

¹⁰ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le Théâtre Contemporain*, Dunod, Paris, 1993, p. 12.

¹¹ Claude Ber, *Aux dires de l'écrit*, Éditions Chèvre-Feuille Étoilée, 2012, p. 118.

2. Larry Tremblay

Acteur, essayiste, dramaturge et metteur en scène qui a fondé le groupe d'interprétation Laboratoire gestuel (LAG) en 1984, Larry Tremblay compte parmi les principaux représentants du théâtre québécois postmoderne qui a essayé d'apporter une nouvelle approche théâtrale au Québec. Il est particulièrement reconnu pour ses compétences sur le jeu traditionnel de l'Inde, le kathakali, qu'il a étudié lors de ses nombreux voyages en Inde. Depuis 1989, Tremblay a publié une vingtaine de livres. L'essence du théâtre de Tremblay est principalement orientée sur la question de l'identité et les relations qui existent entre le corps fictif du personnage et le corps de l'acteur.

Le problème avec moi est l'exemple le plus représentatif de cette question du jeu de l'acteur. Cette comédie métaphysique aux accents tragiques, qui met en scène les « singularités » du jeu de l'acteur, pose également le problème de la confusion des rôles. Le fait que le corps de l'acteur soit envahi par le corps fictif du personnage provoque le dédoublement de son propre corps. Tout se passe comme si l'acteur devenait aussi le personnage qu'il représentait. La pièce pose des questions fondamentales sur la perception du corps scénique : qu'arrive-t-il quand l'acteur se mobilise tout entier pour reproduire le personnage ? Comment le moi du personnage peut parfois déstabiliser le moi de l'acteur ?

Dans *Le problème avec moi*, Tremblay réfléchit également sur la problématique du moi et la question de l'identité. Pendant toute la pièce, le personnage de Léo a souvent l'impression d'être dépossédé de sa propre identité. Le fait que son double Léo connaît son poème qui n'a même jamais existé sur papier suscitera des doutes concernant sa propre identité. À travers la question de cette problématique du moi, Tremblay nous invite aussi à nous interroger sur le rapport existant entre le corps fictif du personnage et celui de l'acteur. Car selon lui, dans le théâtre un acteur peut jouer plusieurs personnages, un personnage peut être joué par plusieurs acteurs. Le fait que le corps de l'acteur soit envahi par le corps fictif du personnage provoque le dédoublement de son propre corps. De la même façon, le personnage de Léo se retrouve ainsi dédoublé. Cette multiplicité du corps relève ici d'une conception orientale de la corporéité. Influencé par le théâtre oriental, Tremblay développe une

approche du jeu qui est particulièrement centrée sur le corps de l'acteur et qui pose le problème de la fusion qui existe entre l'acteur et son personnage.

3. Carole Fréchette

Depuis 1980, Carole Fréchette a écrit une douzaine de pièces théâtrales. Mais Fréchette n'est pas simplement une auteure dramatique célèbre, elle est aussi traductrice et romancière, puisqu'elle a fait des traductions et écrit deux romans pour adolescents, diffusés en plusieurs langues.

En se tenant généralement à distance avec les auteurs des années soixante et soixante-dix au Québec comme Françoise Loranger, Anne Hébert, René-Daniel Dubois, Michel Tremblay, Marcel Dubé et Robert Gurik, qui avaient comme objectif principal de fonder un théâtre à caractère social et politique, c'est-à-dire un théâtre qui reflétait la vie politique ou sociale de l'époque, le théâtre de Fréchette (auquel s'ajoute celui de Jean Barbeau, Jean-Claude Germain, Michel Garneau, Elisabeth Bourget, Jovette Marchesseault, Normand Chaurette et Michel-Marc Bouchard) se distancie de plus en plus de cet engagement nationaliste pour explorer de nouvelles thématiques qui ont tendance à revenir toujours dans le réel. Ainsi les productions de certaines compagnies théâtrales très connues au Québec comme le *Rideau Vert* avec la création des merveilleuses *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay, en 1965, et le *Théâtre du Nouveau Monde* avec la production des *Beaux dimanches* (1968) de Marcel Dubé, témoignent de façon incontestable de ce caractère réaliste du théâtre québécois des années soixante et soixante-dix.

Les pièces de Fréchette mettent souvent en scène des personnages fragiles qui sont incapables de trouver une place dans la société. Construit sous la forme d'un récit, le théâtre de Fréchette met en scène des thèmes universels et personnels : l'enfance, la vieillesse, la mort, la solitude, l'angoisse du chômage, la question de l'identité, le choc des cultures, les relations conflictuelles et la thématique de la guerre.

Le premier trait caractéristique de la dramaturgie de Fréchette, c'est l'exploration d'un théâtre-récit qui insiste généralement sur les relations scène-salle.

Le second trait caractéristique de son théâtre, c'est l'exposition de l'action dramatique à la fois au Québec et à l'étranger. Nous pouvons donner ici, à titre

d'exemple, *Le collier d'Hélène* qui se passe en dehors du Québec. Publiée en 2001 chez Lansman Éditeur et créée le 19 avril 2002 au Théâtre Sama (Damas), dans une mise en scène de Nabil El Azan, la pièce raconte l'histoire d'une jeune congressiste québécoise, Hélène, dans une ville arabe dévastée par les interminables conflits. Extrêmement touchée par la perte de son collier de perles blanches, elle décide alors de partir à sa recherche. Au cours de cette quête impossible, Hélène fera des rencontres qui bouleverseront sa vie à jamais. Le fait de situer l'action de la pièce en dehors du Québec témoigne d'une écriture universelle qui ne reflète pas uniquement le milieu québécois mais qui s'ouvre au monde entier. Nous pensons ici, bien évidemment, aux œuvres de Jacques Poulin, Jacques Godbout, Monique Larue, René-Daniel Dubois, Larry Tremblay et Normand Charette qui se passent aussi à l'étranger, notamment en Californie, aux États-Unis, en Irak ou en Égypte.

Ce caractère "ouvert" du théâtre de Fréchette permet de plonger le lecteur dans une autre réalité que celle du Québec. Car comme disait aussi Pierre Nepveu, « de nombreux textes des années quatre-vingt mettent souvent en scène cette espèce de phénomène culturel qui existe entre l'*ailleurs* et l'*ici*, entre le *présent* et le *passé*. »¹² Exposé à la fois « entre l'*ailleurs* et l'*ici* », le théâtre de Fréchette va encore plus loin dans la voie de ce nouveau théâtre québécois, en apportant une nouvelle vision théâtrale : un théâtre qui porte à la fois les marques d'une écriture du moi et d'une écriture portée sur le monde. Ces deux points de vue distincts en effet nous conduiront à aborder la question du mélange des genres et de l'hybridité textuelle comme une possibilité de supprimer les frontières entre les différentes formes de l'histoire. Comment se présente, dans ce contexte, le processus de l'écriture ? Et quelle est la part de la théâtralité dans les textes de Fréchette ?

S'interrogeant sur les différentes structures dramatiques qui apparaissent dans les textes de Charette, Fréchette et Tremblay, nous voudrions mettre en lumière deux caractéristiques majeures qui permettent de cerner cette nouvelle dramaturgie au Québec :

1. La complexité des formes dramatiques (théâtre ou anti-théâtre).

¹² Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, Éditions du Boréal, 1999, p. 203.

2. La rupture avec les formes théâtrales modernes inspirées par le réalisme psychologique ou social.

Les toutes premières questions à poser concernent l'apparition des nouvelles formes théâtrales au Québec dans les années quatre-vingt dans les textes de Chaurette, Fréchette et Tremblay : quels sont les enjeux du théâtre contemporain au Québec ? Quelles sont les limites du texte dramatique ? S'agit-il d'un processus de fragmentation du discours ? Si oui, quelle est la place réservée au spectateur ?

Les textes de Chaurette, Fréchette et Tremblay se heurtent souvent au problème de la déconstruction du langage qui touchent principalement la construction du récit et les formes du dialogue. Ils cherchent à atteindre une réalité anti-théâtrale qui ne « représente plus une idée », mais qui tend à élargir les limites de l'expression verbale à son niveau le plus profond. Ces propos nous conduiront à la question primordiale de la problématique du vertige du langage et de la déconstruction de sens à laquelle est confrontée le spectateur d'aujourd'hui dans toutes les créations théâtrales et plus particulièrement dans le théâtre de Chaurette. Pourquoi les personnages de Chaurette sont-ils prisonniers de leur univers intérieur et évitent à plusieurs reprises d'apporter une solution à la situation dans laquelle ils se trouvent ? Pourquoi Chaurette ne révèle-t-il pas la fin de l'histoire ? Ce sentiment de l'immobilité de l'histoire face à la solution finale du récit est aussi le thème principal des pièces de Fréchette et Tremblay où l'absence d'intrigue exclut inéluctablement la recherche de la vérité.

Si les textes de Chaurette, Fréchette et Tremblay impliquent, en abandonnant délibérément les concepts fondamentaux de la dramaturgie traditionnelle, une immobilité complète de l'histoire, ils diffèrent pourtant les uns les autres sur ces trois points essentiels : la science et la folie qui s'installe au cœur de l'écriture de Chaurette, le rapport entre le conscient et l'inconscient dans le théâtre de Tremblay qui incite surtout à dire la dissemblance de la relation du moi « au monde », et l'expression d'une écriture inspirée d'une expérience vécue chez Fréchette qui s'intéresse tout particulièrement à l'être humain.

Notre propos sera également de répondre à certaines questions d'ordre psychologiques et métaphysiques : comment l'écriture de la folie sera le prétexte d'un théâtre de non-sens ? Comment l'approche de la métaphysique (« le sentiment du

rationnel et de l'irrationnel », le conscient et l'inconscient) peut rendre difficile la signification des idées préconçues dans les textes ? Est-ce que l'influence de l'écriture exclut une explication complète de l'essence même de l'être humain ? Ou peut-être parce qu'elle a tendance à dire quelque chose qui ne peut pas être comprise ?

Ainsi dans **la première partie de cette étude**, nous proposerons une analyse de l'ensemble de l'œuvre de Charette qui est devenue célèbre par l'utilisation d'une langue discontinue qui tente vainement de fournir une explication complète sur une écriture obscure qui est l'apothéose de l'indéfini et de l'impossible. Étant protecteur d'une écriture silencieuse et résistante, Charette s'engage volontairement dans une nouvelle voie poétique qui trouve refuge dans le sentiment d'incertitude qui donne lieu à une « solution illusionniste ». Car la forme et la structure de ses pièces ne peuvent être séparés d'un modèle ou d'une situation où « plus ça change, plus c'est la même chose ». En tant que paralysé et désarticulé, le langage participe aussi dans la création d'une situation statique dans le récit. Mais il provoque surtout des effets de répétition qui s'inscrivent souvent dans un contexte rétrospectif. Les « flashes back nous confrontent, dans un flux continu, à des problèmes de divergence de sens qui sont totalement différents de ceux d'une situation théâtrale classique » (Lehmann, 2002).

Devant une telle écriture qui cherche l'évasion dans ce qui n'existe pas, nous tenterons justement d'atténuer cette ambiguïté du récit, en essayant de déployer la situation narrative des textes et analyser les différents modalités théâtrales qui impliquent le changement de la poétique conventionnelle. Dans ce contexte, nous nous attarderons surtout sur la fragmentation du texte et les rapports entre deux niveaux de fiction théâtrale, parfaitement complémentaires, fusion de la réalité théâtrale et de la fiction théâtrale. On assiste ainsi à l'autodestruction de la fiction (réalité de la fiction ou fiction de la réalité) qui renforce d'avantage les « jeux de miroir »¹³ et le « suspense dramatique » et le dérèglement du langage.

En étudiant ces nouvelles conventions dramatiques dans les textes de Charette, nous allons inéluctablement nous orienter vers des questions qui concernent les conditions de productions scéniques et les attentes du public, qu'il soit réel ou fictif.

Dans la deuxième partie de cette étude nous ferons le point sur l'œuvre de Tremblay, qui, s'inscrivant à peu près dans les mêmes prémisses que celui de Chaurette, a réussi à s'imposer tant sur les scènes nationales qu'internationales. Dans ce théâtre qui est l'expression d'« une réalité incommunicable » et absurde, il conviendra d'abord de mettre l'accent sur les observations liées à cet art visuel, dont on parle souvent dans le cas du théâtre de Tremblay, qui abordent tant les « problèmes moraux » que les problèmes techniques dans la construction du rôle. Mais sans s'appesantir dans ces démarches pour parvenir à la création du personnage qui s'alimentent dans la plupart des cas des théories du grand célèbre *Paradoxe du comédien* de Diderot, souvent controversées, Tremblay s'engage plutôt dans une réflexion métaphysique sur la situation psychologique des personnages et dans un débat impliquant les théories du jeu théâtral et les problèmes de la confusion des rôles (le surplus corporel) liés à des situations instables ou conflits psychologiques. Dans ce sens, nous analyserons surtout le procédé du théâtre dans le théâtre qui participe manifestement au dédoublement du personnage même si l'acteur ne se laisse pas « habité » entièrement par son personnage.

Ces théories du jeu théâtral porteront, pour la plupart, sur l'aspect visuel et dramatique d'un théâtre qui par son caractère à la fois comique et dérisoire aborde aujourd'hui différemment la question des rôles et des personnages.

Nous étudierons également le cas des procédés textuels postmodernes suivants:

1. La « déconstruction de l'illusion théâtrale ».¹⁴
2. Le fonctionnement de l'art théâtral.
3. La crise des personnages.

Dans la troisième et dernière partie nous tâcherons de mettre en lumière le théâtre de Fréchette dominé par des problèmes tant sociaux que métaphysiques, psychologiques et sentimentaux. Nous étudierons l'un des points essentiels de l'œuvre de Fréchette : celui de l'omniprésence de la narration qui « ancre les personnages dans leur passé, en jouant de toutes sortes d'informations sur eux, afin de mieux connaître

¹³ Tedeusz Kowzan, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au 21^{ème} siècle*, L'Harmattan, 2006, p. 23.

¹⁴ Pascal Riendeau, *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, op.cit., p. 13.

leur caractère et les raisons de leurs agissements, [le récit] cherche à dévoiler [...] les intentions immédiates des personnages et [leurs sentiments intimes] ». ¹⁵ On se demandera également si la présence des éléments narratifs fait rapprocher l'œuvre de Fréchette du théâtre de l'expérience (spécificité du texte romanesque) ou du théâtre dramatique. Mais si l'influence des récits situent le théâtre du côté du roman, quelle est alors la place accordée au dramatique ? Y aurait-il dans cette fusion entre la narratif et le dramatique une reconsidération des rapports entre les acteurs et les spectateurs ? Le spectateur se plaît-il dans cette nouvelle esthétique théâtrale située entre le moderne et l'ancien, entre récit intime et « désintégration » de la parole ?

Ces questionnements nous permettrons d'observer les relations entre la scène et la salle, en insistant manifestement sur les différentes tendances textuelles de cette écriture à la fois poétique et intime qui porte les marques de la vie réelle. Il s'agira ensuite de procéder à une analyse de la situation psychologique des personnages qui sont, pour la plupart, des femmes. Un univers de femmes sensibles qui s'inscrit à une psychologie de « l'intimité ». ¹⁶

Cette thèse sera fondée sur un cadre théorique non exhaustif qui montrera l'apparition du « mouvement » postmoderne à travers l'analyse des œuvres elles-mêmes et des nouvelles formes d'écritures dramatique dans l'esthétique théâtrale des années quatre-vingt. Le principe de base de notre méthode consiste ici à montrer de quelle manière les nouveaux textes de théâtre font usage de ces nouvelles exigences théâtrales déterminantes de l'esthétique théâtrale postmoderne et à déceler cette problématique de l'interprétation du texte qui découle généralement de la disparition du récit théâtral traditionnel. Dans cet ordre d'idées, l'étude du texte théâtral jouera une part importante dans l'analyse des douze pièces théâtrales que nous allons présenter à tour de rôle.

La lecture d'ouvrages critiques sur la dramaturgie postmoderne au Québec et l'étude comparée entre les formes théâtrales actuelles et celles des décennies précédentes constitueront l'essentiel de la démarche méthodologique afin d'apporter

¹⁵ Gérard-Denis Farcy, *Les théâtres d'Audiberti*, Presses Universitaires de France, 1988, p. 25.

¹⁶ Bénédicte Mauguière, *Traversée des idéologies et exploration des identités dans les écritures de femmes au Québec (1970-1980)*, 1997 Peter Lang Publishing, Inc., New York, p. 93.

des éléments de réponse aux questions ici soulevées. Profitons donc de cette occasion pour examiner les diverses tendances théâtrales qui ont permis la création d'un « mouvement » postmoderne dans le domaine théâtral.

PREMIÈRE PARTIE

Introduction

1. Chaurette ou le principe de désintégration du langage dramatique

Depuis maintenant plusieurs années, le théâtre de Chaurette, fondé sur des principes théâtraux qui sont toujours « à inventer », utilise un langage dramatique désarticulé qui donne lieu à des « formes narratives complexes par emboîtement, démultiplication, ou renversement de l'intrigue et des éléments narratifs ».¹⁷

Ses pièces, notamment *Provincetown Playhouse* et *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, qui par ailleurs ont été des modèles de renouveau de la dramaturgie québécoise postmoderne, font preuve d'un mode de construction dramatique qui a pour seul objectif « d'enfermer le lecteur dans une fiction [qui ne] lui permet pas d'interpréter les maladroites de composition ».¹⁸ Or ce qui est original, dans cette forme de construction dramatique, c'est que le lecteur n'est pas en mesure de comprendre les limites d'une telle démarche.

Pascal Riendeau avait toutefois souligné cette originalité de l'écriture de Chaurette qui s'affirme tout d'abord par :

*son caractère hybride et fragmenté : chaque texte témoigne d'une préoccupation pour la complexité du langage dramatique et romanesque qui caractérise l'écriture de cet auteur atypique.*¹⁹

¹⁷ Françoise Rullier-Theuret, *Les genres narratifs*, Ellipses Edition Marketing S.A., 2006, p. 15.

¹⁸ Zeina Hakim, *Fictions déjouées. Le récit en trompe-l'œil au 18^{ème} siècle*, Librairie Droz S.A., 2012, p. 22.

¹⁹ Pascal Riendeau, Marie-Christine Lesage, « De Nelligan à Martina North : une traversée de l'œuvre de Normand Chaurette », *op.cit.*, p. 430.

Cette complexité du langage dramatique permet de rapprocher Chaurette des auteurs comme Beckett (dans *Fin de partie*, 1957) et Maeterlinck (dans *Les aveugles*, 1890) qui soulignent l'inutilité de la recherche de l'essence de la vérité dans leurs textes, afin que la vérité fonctionnelle (car ce qu'on montre dans le texte n'est pas réel) l'emporte sur la vraisemblance théâtrale.

Mais Claude Gauvreau, considéré comme le précurseur d'un théâtre du non-dit, reste pour Chaurette sa première source d'inspiration, car il est, avec Hubert Aquin aussi, l'un des premiers auteurs québécois qui a amené Chaurette à l'écriture (Godin, 1985). En effet, si l'écriture de Chaurette coïncide ici avec celle de Gauvreau c'est parce qu'elle joue souvent avec les limites du langage dramatique comme un élément nécessaire à la création de la « facticité »²⁰ de l'œuvre.

Comme « l'exploréen » de Gauvreau qui est un langage désarticulé et démembré « où l'accomplissement du langage coïncide avec sa disparition, où tout se parle, tout est parole, mais où la parole n'est plus elle-même que l'apparence de ce qui a perdu, et l'imaginaire, l'incessant et l'interminable »,²¹ le langage de Chaurette nie en même temps ce qu'il dit et aboutit à une sorte d'écriture du silence qui se déconstruit dans le tourbillon d'une éternelle reprise. Ainsi comme Gauvreau, Chaurette réduit l'écriture à un processus de renoncement même de l'écriture.

Deux textes de Gauvreau et Chaurette (*Les oranges sont vertes* et *Fragments d'une lettres d'adieu lus par des géologues*) soulignent le caractère incomplet du texte dramatique où la recherche du non-dit pose problème au niveau de la compréhension du récit :

*Mais [selon Zeina Hakim] ce n'est pas seulement l'histoire qui est « en miettes », la conscience des personnages est toute aussi émietlée, comme si ceux-ci sentaient que, de cette réalité chaotique qui l'entoure, ils ne peuvent avoir qu'une vision partielle et que la représentation qu'ils en donneront sera nécessairement fragmentaire.*²²

²⁰ On parle ici de « facticité » de l'œuvre dans le sens où comme Gauvreau, Chaurette crée des textes qui ne permettent pas de rendre compte de la vérité qui s'impose parfois indirectement dans le récit.

²¹ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 42. (cité par Jean Gagnon dans « Etc. ou quand il est question d'une « prose » de Saint-Denys Garneau (1975) », *Voix et Images*, Presses de l'Université du Québec, Sous la direction de François Dumont et Andrée-Anne Giguère, 2011, p. 33-34.

²² Zeina Hakim, *Fictions déjouées. Le récit en trompe-l'œil au 18^{ème} siècle*, op.cit., p. 152.

Soumis à « une situation de sous-information » suivant l'expression de Jean-Pierre Ryngaert, le lecteur n'aura jamais l'occasion ici d'avoir une vision complète de la représentation de la pièce.

Avec Charette nous avons donc un ontologique affirmé qui écrit des textes difficiles à monter et qui multiplient les incertitudes du lecteur. En s'inspirant de la métaphysique, il crée des « textes [qui] possèdent un contenu psychologique limité, c'est-à-dire que les personnages et les situations dans lesquelles ils se trouvent permettent très rarement d'expliquer et de comprendre quoi que ce soit, comme c'est le cas dans plusieurs drames contemporains, de ceux de Marie Laberge à ceux de Michel Marc Bouchard ». ²³

En effet, cette nouvelle écriture utilisée par Charette va de pair avec les trois nouvelles exigences du théâtre québécois des années quatre-vingt : une écriture complexe, indéchiffrable et fragmentée. Aujourd'hui Charette est avec Michel Marc Bouchard et René-Daniel Dubois le précurseur d'un « nouveau » théâtre québécois qui se trouve devant des situations qui peuvent être parfois paradoxales : entre ce besoin de conduire le lecteur à une sorte de vérité qui se trouve généralement au-delà du texte et cette idée d'offrir au lecteur quelque chose de déconcertant qui ne lui permet pas vraiment de reconstruire le sens de l'œuvre qui tout entière apparaît sur le mode d'un récit discontinu et fragmenté.

2. Nouveau théâtre-nouvelle thématique

Le point de départ de la thématique et de la problématique sur lesquelles s'appuie l'univers dramatique de Charette est sûrement la création d'un nouveau concept pour le théâtre. Un théâtre qui serait avant tout centré sur la remise en cause de l'autonomie même de l'art dramatique et des formes théâtrales traditionnelles.

Pour comprendre le théâtre de Charette, il est nécessaire de mettre en évidence une sorte de cohérence entre la création contemporaine, les tendances théâtrales actuelles et l'univers poétique de l'auteur qui grâce à son originalité et sa complexité a pu s'étiqueter facilement comme « postmoderne ». Ainsi contrairement à

certains écrivains de la Révolution tranquille au Québec qui traitaient des questions liées à la problématique sociale ou politique (notons en particulier Michel Tremblay, Marcel Dubé, Françoise Loranger et Robert Gurik), Chaurette se distancie de plus en plus de la réalité de l'époque pour favoriser les concepts anticonformistes et irréférentiels, c'est-à-dire un théâtre libre et autonome qu'il peut construire selon ses propres visions. Or cette conception de la poétique lui permet de supprimer les limites qui existent entre différents genres théâtraux et de réaliser une sorte de « déconstruction » de la structure dramatique ou, autrement dit, une « dédramatisation », qui reposerait sur un ordre a-chronologique des faits.

De l'année 1981 à l'année 1986, Chaurette a écrit seulement trois pièces théâtrales : *Provincetown Playhouse*, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* et *Fêtes d'automne*.

Dans *Provincetown Playhouse*, une pièce culte des années quatre-vingt, Chaurette utilise le dédoublement du personnage et de l'action dramatique comme moyen de produire un effet de « paraître vrai » visant à tromper et le spectateur réel et le spectateur fictif. Mais ce qui fait l'intérêt de la pièce, c'est surtout le fait que le personnage insiste sur la répétition de l'action dramatique (signe de la folie) afin d'empêcher la solution finale du récit. De même, dans les *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, l'écriture, pour échapper à la découverte de la vérité, se situe « au déchiré de la parole »²⁴ : entre folie et égarement.

Tandis que dans *Fêtes d'automne*, pièce plus complexe du point de vue de la construction du récit, le lecteur participe à une histoire ambiguë dont la forme reste indéterminée, car il ne sait pas précisément s'il s'agit d'un récit autobiographique (le personnage nous est montré en train d'écrire un journal intime) ou d'« un récit passé ou à venir » (Genette, 1983), puisqu'on raconte l'histoire de la Bible et la possibilité de la création d'un nouveau monde. Mais comme dans les deux autres textes de Chaurette, *Fêtes d'automne* ne cesse d'insister sur ce rapport ambiguë que Chaurette entretient avec son œuvre, car aucune indication précise n'est finalement donné au lecteur.

²³ Pascal Riendeau, *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, *op.cit.*, p. 12-13.

²⁴ Claude Ber, *Aux dires de l'écrit*, *op.cit.*, p. 9.

Or ce qui lie ces trois textes ensemble, c'est le fait d'impliquer davantage le spectateur dans « la reconstitution finale »²⁵ de la pièce. Elles offrent la possibilité au spectateur d'imaginer lui-même une fin possible, s'il y en a une, ou de reconstruire l'action de la pièce en dehors même du théâtre. Mais ce qui rassemble aussi ces pièces (sans oublier évidemment *Le petit Köchel*), c'est la représentation d'un certain texte d'origine : fragments, mémoire, partition musicale, journal intime. Elles sont donc toutes centrées sur le processus de l'écriture et le travail de l'écrivain.

Entre l'année 1986 et 2011, Chaurette a écrit trois autres pièces célèbres, soit *Le passage de l'Indiana* (1996), *Le petit Köchel* et *Ce qui meurt en dernier* (2011). Ces trois textes s'inscrivent dans le même modèle que les pièces précédentes. La pièce *Le petit Köchel* est plus particulièrement connue pour ses procédés de répétition et l'omniprésence de la figure du monteur que l'on retrouve également dans d'autres pièces de Chaurette. Du point de vue de la distribution scénique, *Le petit Köchel* a connu de nombreuses mises en scène, notamment au Québec, en France et aux États-Unis. Cette pièce a été aussi récompensée par des prix différents : le prix Masque du texte original et le prix du Gouverneur général (2000, 2001).

Notre corpus est constitué de quatre pièces :

1. *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues.*
2. *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans.*
3. *Le petit Köchel.*
4. *Fêtes d'automne.*

Les exemples ont été choisis parce qu'ils traitent une même thématique : la déconstruction du texte dramatique. Ils se caractérisent en plus par des problèmes de mise en scène et de « l'indécidabilité [ou de déconstruction] de sens ».²⁶

Dans ce nouveau théâtre québécois qui a pu inspirer de nombreux auteurs et metteurs en scène aussi bien québécois qu'étrangers, nous étudierons en priorité le

²⁵ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le Théâtre Contemporain*, op.cit., p. 25.

²⁶ Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Armand Colin, Paris, 2007, p. 163.

système narratif et certains paradigmes textuels postmodernes auxquels recourent souvent l'écriture de Chaurette. Nous analyserons également le rapport problématique qui existe entre la réalité et la fiction dans le cadre du jeu théâtral. Une attention particulière sera portée ici à la figure du monteur et au travail sur le langage dramatique. Car s'il manque quelque chose au théâtre de Chaurette, c'est bien cette possibilité d'une parole rationnelle, complète et explicite qui permet l'accès à la psyché des personnages.

Quatre exemples

1. *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*²⁷

(Analyse de la première scène)

Une table ronde. Il y a commission d'enquête sur l'échec d'une expédition scientifique au Cambodge...

Lloyds Macurdy. J'ai mis les fragments de la lettre d'adieu de Toni van Saikin en annexe dans le rapport de l'expédition. Je ne sais pas l'importance que vous allez y accorder. Sauf exception, ce sont des feuillets à peine lisibles. Il les avait sur lui au moment de sa mort. L'eau a effacé la plupart des passages. Nous ne savons pas ce qu'il a fait du reste. Nous ne savons pas non plus pendant combien de temps Toni van Saikin a écrit cette lettre. C'est en novembre que nous nous sommes aperçus qu'il écrivait assidûment, tous les soirs, parfois jusque tard dans la nuit. Nous pensions qu'il consignait ses observations sur le déroulement de nos travaux. Il ne nous montrait jamais ce qu'il écrivait. Il parlait peu. Nous ne pouvions pas savoir ce qui le préoccupait au juste. À aucun d'entre nous il n'avait confié qu'il allait mourir.

Le premier fragment se lit comme suit : Quand vous lirez ces lignes, dans cet endroit perdu du monde...

Le deuxième fragment : Quand vous lirez ces lignes, sur ce rivage loin de tous les repères...sur le bord de ce fleuve...

On peut déchiffrer le troisième fragment : Quand vous aurez parcouru ces lignes... Le reste est à peu près illisible.

Monsieur le président, il y a plus d'un an, nous avons conçu le projet de cette expédition en territoire tropical pour expérimenter à l'aide d'un module inventé par l'ingénieur Toni van Saikin un système d'assainissement et de transformation des eaux. Nous avons reçu la majeure partie des fonds du gouvernement américain. Le Centre de recherches de Minnesota nous fournissait le matériel nécessaire, les instruments, les caméras, les agrandissements de maquettes, les composantes qui manquaient à la construction en meccano... La date de départ a été fixée au 15 septembre. Dès notre arrivée à Khartoum, nous avons pu constater une anomalie dans le dégrossisseur principal... Toni van Saikin opta pour le remplacement du cylindre et le remplissage manuel [...]. Les eaux souterraines du Mékong, et particulièrement dans l'embouchure, à Prak-Kèk, offraient une couche

²⁷ Cette analyse reprend, avec rectifications et ajouts, l'article suivant : Merita Shkempi, « Le «mal à dire» ou la pathologie du langage dans le théâtre de Normand Chaurette », in *Parole au silence*, Laurent Lachaise, Marie Lefort, Oriane Vergara (dir.). Presses Universitaires de Limoges, 2012, p. 173-183.

*superficielle saturée en oxygène beaucoup plus réduit en raison du faible taux d'anhydride sulfureux dans cette région de l'Asie.*²⁸

Cette première scène montre le géologue Lloyds Macurdy en train de lire un rapport d'enquête sur la mort inexplicée de l'ingénieur Anthony van Saikin au Cambodge. Le lieu de l'action n'est pas désigné, ce qui ne permet pas de visualiser l'endroit où se déroule la commission d'enquête sur l'échec de l'expédition scientifique au Cambodge. Dans son rapport, Lloyds Macurdy fait seulement allusion aux différents lieux dans lesquels s'est déroulée l'expédition scientifique (Khartoum, Prak-Kèk, Mékong) et « la date du départ qui a été fixée au 15 septembre ».²⁹

Le discours de Lloyds Macurdy semble être indifférent au thème principal de la pièce : révéler le mystère de la mort inexplicée de Toni van Saikin. C'est comme si le texte avait comme exigence principale de sortir du contexte et de jouer à cache-cache avec le lecteur, qui, déstabilisé, n'arrive pas à saisir le contenu de cette écriture qui « se moque de tout en général et de soi-même en particulier » (Gilles-Philippe Pelletier, 1996), puisqu'elle n'a d'autre obsession que de détourner la vérité qui se cache au plus profond d'elle.

1.1. Une enquête impossible

Une commission d'enquête formée de sept membres est chargée de résoudre l'énigme de la mort de Toni van Saikin. Les personnages se trouvent directement dans la salle où se tient la commission d'enquête. On ne sait pas depuis quand ils sont là.

Pourquoi et comment Toni van Saikin a-t-il été assassiné ? C'est la question que l'enquêteur Nikols Ostwald tentera de résoudre tout le long de cette enquête impossible.

Pendant l'interrogatoire, les géologues, qui sont les premiers suspects, tenteront à tour de rôle d'expliquer les causes de la mort de leur chef Toni van Saikin. Mais plus l'enquête avance, plus les rapports des géologues deviennent contradictoires. Ils ne fournissent aucune piste sérieuse sur la mort de Toni van Saikin.

²⁸ Normand Chauréte, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, op. cit., p. 9 et suiv.

²⁹ *Ibid.*, p. 12.

Les géologues connaissent-ils la vérité de la mort de Toni van Saikin et refusent-ils de la dire ? Cette question sur laquelle repose la tension dramatique de la pièce restera sans réponse.

Or si le lecteur a ici de la difficulté à connaître la vérité de la mort de Toni van Saikin, c'est parce que la pièce n'est pas riche en matière d'indices et de preuves. Les seuls indices qu'il possède sont des papiers, des crayons, des loupes, des verres d'eau et des rapports. Or ce qui est mis en exergue ici, c'est plutôt le jeu de l'illusion (vérité ou mensonge) de la part des géologues qui soulignent l'inutilité de la recherche de la vérité de la mort de Toni van Saikin.

À la question du président de la commission Nikols Ostwald « Pourquoi Toni van Saikin a-t-il trouvé la mort au cours de l'expédition », les géologues répondent : « il avait résolu de mourir ».³⁰ Les géologues se servent ici de cette hypothèse absurde pour éviter de répondre correctement aux questions de Nikols Ostwald. Compte tenu des aveux presque identiques des géologues, on pourrait croire que « la scène est [peut-être] préparée » depuis un certain moment. C'est comme si le discours des géologues avait été fixé à l'avance :

Lloyds Macurdy. Et pourquoi il ne se serait pas enlevé la vie ? Quoi de plus normal quand on veut mourir ?

Nikols Ostwald. Oui... Oui, en effet... C'est une hypothèse. Monsieur Macurdy... alors comment ? De quelle façon se serait-il enlevé la vie ? Lloyds Macurdy. Je n'étais pas là. Je n'ai rien vu.

Nikols Ostwald. Si, vous étiez là.

Lloyds Macurdy. Nous avons découvert son corps, alors qu'il était déjà mort.

Nikols Ostwald. Qui l'a découvert en premier ?

*Les géologues. ...*³¹

Cependant, les derniers moments de l'interrogatoire fournissent de précieuses indications. Accusés accidentellement de meurtre, les géologues expliquent à Nikols Ostwald comment ils s'y seraient pris si Toni van Saikin avait résolu de mourir :

³⁰ Normand Chaurette, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, op.cit., p. 48.

³¹ *Ibid.*, p. 81-82.

Jason Cassilly. Le beau raisonnement ! Nous aurions tué un homme parce que nous ne pouvions pas savoir qu'il voulait mourir. Question, monsieur le président : Si nous l'avions su, l'aurions nous fait ? Après tout, s'il n'avait aucune raison de vouloir mourir, n'avions nous pas raison de le tuer ? Et ce, sans aucune raison ?

David Lenowski. Mais... mais ce n'est pas une commission, c'est un procès ! Allez-y, monsieur le président. Accusez-nous.

Nikols Ostwald. Je ne vous demande pas les raisons. S'il y en a, je ne cherche pas maintenant à les connaître. Au fond, si on meurt sans raison, il peut arriver qu'on assassine sans raison...?³²

La scène de la provocation dont sont victimes les géologues ouvre la voie à une nouvelle hypothèse : est-ce que les géologues ont tué l'ingénieur Toni van Saikin ? La réponse semble pourtant simple : le mutisme, les mensonges, les bégaiements, les répétitions, toutes ces réactions devraient pourtant prouver la culpabilité des géologues. Mais ce sont des éléments injustifiables face aux preuves matérielles qu'exige la reconstitution de l'histoire du crime.

Or, si Nikols Ostwald est peu sûr de la version des faits fournie par les géologues, puisqu'elle peut-être interprétée de différentes façons, le lecteur vit une situation semblable (il est dans la confusion) dans la mesure où il ne peut que s'appuyer sur le point de vue des géologues pour élucider l'énigme de l'enquête.

1.2. Le silence comme ressort dramatique

Pendant l'interrogatoire, les géologues sont incapables de donner des versions cohérentes. Ils refusent même de répondre aux questions du président de la commission Nikols Ostwald ou donnent lieu à des propos dépourvus de toute signification, comme le montre le passage suivant :

Jason Cassilly. Toni van Saikin était un homme bizarre.

Nikols Ostwald. Vous voulez dire quoi au juste ? J'aimerais que vous alliez plus loin.

Lloyds Macurdy. Il était bizarre.

Nikols Ostwald. En quoi il était bizarre ?

³² *Ibid.*, p. 80-81.

Les géologues. ...

Nikols Ostwald. Sa façon d'être ? Sa façon d'agir ?

Les géologues. Non.

Nikols Ostwald. Sa façon de communiquer ? Il était bizarre par rapport à ce qu'il disait ?

Lloyds Macurdy. Non plus.

Nikols Ostwald. Alors ?

Les géologues. Il était bizarre.

*Nikols Ostwald. Messieurs, allez plus loin. Je ne peux pas écrire que Toni van Saikin est mort parce qu'il était...*³³

Ce silence des géologues est ici moins l'effet d'une parole impossible que d'une parole qui ne vient jamais :

Les géologues. Question, monsieur le président !

David Lenowski. Dans le bruit de la pluie, pire que le silence...

Lloyds Macurdy. Il reste la possibilité d'un accident. Oui, la structure en meccano était inclinée. Pour la redresser il fallait grimper...

Ralph Peterson. Il aurait perdu pied, il serait mal tombé...

Jason Cassilly. Question, monsieur le président...

*Lloyds Macurdy. Allez plus loin, monsieur Peterson...*³⁴

Loin de fonctionner comme un élément efficace, le langage apparaît ici sous son aspect fragmentaire. Danielle Salvail rappelle ici ce dérèglement du langage scientifique qui envahit les géologues :

*Les explications des géologues sont souvent exprimées sur le mode de l'acte manqué, ponctuées d'hésitations, de bégaiements, de lapsus ; leurs souvenirs ne sont plus constitués que de bribes ; leurs aveux sont généralement involontaires et parcellaires.*³⁵

³³ *Ibid.*, p. 60-61.

³⁴ *Ibid.*, p. 86, 88.

³⁵ Danielle Salvail, « Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues », *Jeu*, n° 78, (1995), p. 243.

Alors que Nikols Ostwald insiste sur ce que les géologues expliquent de façon précise les causes de la mort de Toni van Saikin, ceux-ci ne peuvent que se taire. C'est le silence qui est ici le véritable enjeu de la pièce ; le silence qui enferme les géologues et ne leur permet pas de communiquer :

Ainsi Toni van Saikin est en parfaite santé au moment du départ. Il est en parfaite santé à Khartoum. On le retrouve trois mois plus tard à Phnom-Penh, il est toujours en parfaite santé. Et puis...Et puis...il meurt. Comment cela se peut-il ? Réponse : il avait résolu de mourir. Réponse : il écrivait une lettre d'amour. Depuis quand ? Nous ne savons pas exactement...Mais plusieurs détails ne concordent pas dans vos rapports. Messieurs, j'ai des doutes. Vous ne dites pas la vérité. Vous niez les preuves. Et vous me répondez : « Il est mort parce que c'est l'évidence ». Alors, qu'est-ce que l'évidence ? À quoi servent les preuves ?³⁶

Le discours des géologues est ici déficitaire puisqu'il demeure sans réponse :

*Les géologues. Question, monsieur le président !
David Lenowski....que le silence...
Les géologues. Allez plus loin!
David Lenowski. Tandis qu'un bateau passe au loin...
Les géologues. Question, monsieur le président !
David Lenowski....dans le silence...
Les géologues. Question, monsieur le président !³⁷*

Le véritable enjeu de la pièce réside en effet dans ce double silence des personnages « qui découle de l'échec de la parole et du malaise qui participe à cet échec »³⁸ : il y a d'abord le silence énigmatique de Toni van Saikin qui a « beaucoup sous-entendu, entendu en dessous, en deçà des choses, le vacarme et le tintamarre par-delà les presque accalmies du clapotis d'une pluie persistante ».³⁹ Il y a aussi le silence des géologues et leur incapacité d'avoir des idées claires et cohérentes.

Mais ce n'est pas que les géologues ignorent totalement les causes de la mort de Toni van Saikin, ils se taisent parce que le seul langage scientifique qu'ils connaissent est incapable de tirer une conclusion logique sur l'enchaînement des faits.

³⁶ *Ibid.*, p. 50, 78.

³⁷ *Ibid.*, p. 87-88.

³⁸ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le Théâtre Contemporain*, *op.cit.*, p. 125.

³⁹ Normand Chaurette, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, *op. cit.*, p. 5.

Ce sont en effet ces troubles de la faculté du langage qui provoquent en quelque sorte la folie des géologues :

*Nikols Ostwald. Aucun d'entre vous n'est capable de placer les événements dans le même ordre chronologique. Vous devenez flous lorsqu'il s'agit de dates. Monsieur Lenowski situe la mort de Toni van Saikin aux environs du 22 février. Or, nous avons envoyé l'ingénieur Xu Sojen au Cambodge le 8 février. En comptant les dix jours qui séparent la mort de l'un et l'arrivée de l'autre, cela nous reporte à la fin de janvier. Vous me répondez que vous n'aviez plus la notion du temps. Voilà pourquoi je vous dis que vous n'êtes pas précis.*⁴⁰

« Alors qu'il devrait faciliter la communication entre les géologues, le langage remet souvent en question » (Villemure, 1997) quelques descriptions contradictoires contenues dans les témoignages précédents : « Pour Macurdy les fragments sont illisibles, alors que Cassilly remarque que deux sont parfaitement lisibles »⁴¹:

Lloyds Macurdy. J'ai mis les fragments de la lettre d'adieu de Toni van Saikin en annexe dans le rapport de l'expédition. Je ne sais pas l'importance que vous allez y accorder. Sauf exception, ce sont des feuillets à peine lisibles. Il les avait sur lui au moment de sa mort. L'eau a effacé la plupart des passages.

Jason Cassilly. Il y a huit feuillets en tout. Deux sont parfaitement lisibles :

*Quand vous lirez ces lignes, dans cet endroit perdu du monde...
Quand vous lirez ces lignes, sur ce rivage loin de tous les repères...
Quand vous aurez parcouru ces lignes...*

*... et cinq dont l'humidité a complètement effacé l'encre, celle-ci étant de préparation à base d'huile additionnée de pigments probablement émis par des céphalopodes qui se seront tout bonnement désintégrés sous l'action d'un réactif composé d'un chlorure spécifique et d'hydrogène, en l'occurrence l'eau des pluies tropicales.*⁴²

Dans ce système d'écriture où le silence des personnages est perçu comme disparition de la parole ou refuge devant la vérité, nous voudrions nous interroger aussi sur cette fragmentation de l'action dramatique provoquée par les troubles de la faculté du langage : quelles sont les causes principales de cette aliénation mentale qui envahit les géologues ? Comment la pathologie du langage peut-elle influencer sur la structure du récit ?

⁴⁰ *Ibid.*, p. 47.

⁴¹ *Ibid.*, p.21.

1.2.1. Le silence comme difficulté de dire ou la pathologie du langage

Dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, les mots se révèlent de plus en plus impuissants à traduire le caractère indéchiffrable de la lettre d'adieu laissée par Toni van Saikin. Cette pathologie du langage est en partie liée à de profondes perturbations psychiques dues essentiellement à la perte de la mémoire. Or selon Marie-Claude Hubert :

Les troubles du cours de la pensée se répercutant sur le langage : présence de blancs, répétitions, hésitations, imprécisions, bafouillages, altérations de mots [aboutissent à une sorte de langage irrationnel], empreint de jargonaphasie [qui ne permet pas de véritable communication].⁴³

Nikols Ostwald confirme ici ce caractère déficitaire de tous les rapports d'enquête :

Mais plusieurs détails ne concordent pas dans vos rapports. Messieurs, j'ai des doutes. Vous ne dites pas la vérité. Vous niez les preuves. Et vous me répondez : « Il est mort parce que c'est l'évidence ». Alors, qu'est-ce que l'évidence ? A quoi servent les preuves ?⁴⁴

Comme la communication entre les géologues est complètement perturbée, le dialogue ne fonctionne pas tout à fait comme un jeu de demandes et de réponses. Les répliques deviennent alors interchangeables, comme c'est le cas par exemple de la fameuse scène entre Nikols Ostwald et les géologues qui n'a de sens que par rapport au silence et au non-dit :

Nikols Ostwald. Cette lettre d'adieu...

Jason Cassilly. Est-ce qu'on peut parler de lettre ?

Lloyds Macurdy. On parlerait de quoi, alors ?

Nikols Ostwald. S'il vous plaît, messieurs...

David Lenowski. Il la recommençait, sans cesse...

⁴² *Ibid.*, p. 15, 21.

⁴³ Marie-Claude Hubert, *Le théâtre*, Armand Colin/HER, Paris, 1988 (1998), p. 160-179.

⁴⁴ Normand Chaurette, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, *op. cit.*, p. 78.

Ralph Peterson. Regardez son écriture... Ce n'est pourtant pas la main de quelqu'un qui va mourir...

David Lenowski. Sans cesse...

Jason Cassilly. Cela ressemble à quoi, la main de quelqu'un qui va mourir ?

Nikols Ostwald. À l'ordre !

Jason Cassilly. Monsieur le président j'aimerais apporter quelques rectifications à cette commission. Mon collègue ne semble pas faire la différence entre un tourbillon de tri et un épaisseur à cylindres...

Nikols Ostwald. Vous énumérez les causes qui expliquent à votre avis l'échec de cette expédition... Vous n'incluez pas la mort de Toni van Saikin parmi ces causes.⁴⁵

Cette écriture du silence qui met en scène une forme particulière du non-dit, échappe immédiatement à toute possibilité de déchiffrage : « Pourquoi cette mort ? Qui a tué ? Pourquoi toute cette expédition ? Pourquoi cette solidarité coupable des géologues ? » (Chaurette, 1996) S'il s'agit d'un meurtre ou d'un suicide ?

Selon Chaurette, « on aboutit à l'ironie suprême, l'ironie de l'inconnaissable. Car plus l'enquête progresse, plus je déplace le propos », dit-il :

C'est noté. Mais ce n'est pas suffisant, [dit Nikols Ostwald]. Sur le bris du module, j'ai plus d'informations qu'il n'en faut pour remplir le dossier. Vous avez amplement parlé des conditions défavorables, j'ai retenu l'essentiel. Les pluies, les inondations, autres points sur lesquels tout le monde s'entend. Mais à la question « Pourquoi Toni van Saikin a-t-il trouvé la mort au cours de l'expédition ? » vous répondez et je cite : « Il avait résolu de mourir. » Messieurs j'aimerais que vous alliez plus loin.⁴⁶

L'absence de réponse, le jeu de mots volontaire des personnages, l'ambiguïté du dire (« Je ne saurais dire pourquoi Toni van Saikin avait à ce point résolu de vivre alors qu'il était si évident qu'il allait mourir⁴⁷»), tout cela plaide en faveur d'une parole qui ne vient jamais, d'une parole impossible ou d'une incapacité de trouver la fin de l'histoire.

⁴⁵ *Ibid.*, p.43.

⁴⁶ Normand Chaurette, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, op. cit., p. 48.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 104.

1.2.2. Les perturbations du langage

Dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* les repères temporels ont totalement disparus. Envahis par l'irrationnel, les géologues sont incapables de se repérer dans le temps. Comme le fait remarquer Nikols Ostwald, « les géologues sont flous lorsqu'il s'agit de dates ». ⁴⁸ « Le temps vécu », ⁴⁹ selon l'expression d'Eugène Minkowski, est ici détruit par l'oubli. Les géologues fouillent alors en vain dans leur mémoire pour expliquer les faits d'une façon appropriée. Mais ces répliques nous confirment cette désorientation temporelle dont l'auteur affecte ses personnages :

Les géologues. Monsieur, nous sommes quatre à vous dire qu'il pleuvait ce jour-là.

Ralph Peterson. Alors tant pis.

Nikols Ostwald. Tâchez de vous rappeler mieux.

Jason Cassilly. Vous ?

Lloyds Macurdy. Non. (À Ralph Peterson :) Vous ?

Ralph Peterson. Non plus.

Jason Cassilly. C'est si important, monsieur le président ?

Nikols Ostwald. Un homme est mort au cours de cette expédition. Vous me dites qu'un homme est mort au cours de cette expédition.

Lloyds Macurdy. Il faut nous croire. ⁵⁰

Les géologues souffrent de perturbations de tous ordres : trouble de la parole, dysgraphie, déficience mentale et amnésie. Mais les troubles de la parole sont les plus complexes : les géologues ont de plus en plus de mal à accéder au langage. Leur langage est plein de défaillances, de failles, de manques et de redites :

Nikols Ostwald. Revenons à nos rapports.

Lloyds Macurdy. M. le président...

⁴⁸ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁹ Marie-Claude Hubert, *Le théâtre, op.cit.*, p. 171.

⁵⁰ Normand Chaurette, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues, op. cit.*, p. 76-77-78.

David Lenowski. À force d'aller plus loin, on s'y perd à la fin.

Lloyds Macurdy. Question, monsieur le président.

David Lenowski. Tandis qu'un bateau passe au loin dans le silence [...]

Ralph Peterson. La science affligeait le maréchal [...]

David Lenowski. C'était un exergue.

Ralph Peterson. C'était un exode.

Nikols Ostwald. C'était un examen.

Les géologues. Question, monsieur le président.⁵¹

Parallèlement à cette aliénation mentale qui envahit les géologues s'ajoutent d'autres symptômes tels que dysphasie (troubles du langage), dyspraxie (troubles de l'écriture), le mutisme et défaillance de la mémoire.

1.2.2.1. Dysphasie

Psychologiquement parlant, la dysphasie est une pathologie du langage qui se manifeste par des symptômes tels que « aphasie d'expression », « déficience verbale » et bégaiements.

Les géologues sont porteurs de trois sortes de troubles de la faculté du langage : « blocage verbal »,⁵² communication échouée et aphasie. Ils ont de vrais problèmes d'expression qui ne leur permettent pas d'employer les mots correctement. En voici quelques exemples :

Premier Exemple

RALPH PETERSON. La pluie là-bas en haute saison fait que tout s'interrompt. Elle est aussi dure que longe. Elle est aussi dure que longue. Il n'y a qu'un mot : pire que le déluge.⁵³

Deuxième Exemple

⁵¹ Normand Chaurette, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, op. cit., p. 70-71.

⁵² Pour une étude approfondie des troubles de la faculté du langage, voir [Ovide Fontaine](#), [Jean Cottraux](#), [Robert Ladouceur](#), *Cliniques de thérapie comportementale*, Éditions Mardaga, 1984.

⁵³ Normand Chaurette, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, op. cit., p. 27.

David Lenowski s'attarde à l'hypothèse de remplacer chaque lettre par un chiffre et chaque chiffre par une lettre, ce qui donne ni plus ni moins que le non sens. - Ralph Peterson : « Quand vous lirez ces lignes, à titre d'exemple, donne approximativement... « Swacpf xeqwu niktgb egu nikpgu »⁵⁴

Troisième Exemple

Jason Cassilly confond humaniste et humanitaire : « Le but de cette expédition était essentiellement humaniste. (Un temps, il corrige :) Essentiellement humanitaire, dis-je.⁵⁵

Ces troubles de la segmentation orale assimilés à des troubles psychiques mettent en évidence ce qu'on appelle un « speech output deficit »⁵⁶ : troubles de production de la parole et troubles de l'écriture (dyspraxie), c'est-à-dire difficulté d'avoir des idées cohérentes : par exemple le passage de la substitution des chiffres par des lettres a donné lieu à des propos dépourvus de toute signification.

1.2.2.2. Le mutisme

Le mutisme est une perturbation de la pensée et du langage. Dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, le discours des personnages ne fonctionne pas correctement. Le dialogue n'est souvent constitué que de bribes ou de phrases très courtes.

Ces troubles du langage, considérés comme des phénomènes psychotiques, ne permettent pas d'avoir une communication normale. L'énigme de la mort de Toni van Saikin ne sera jamais résolue, car les géologues sont incapables de faire une reconstitution logique des faits. Ce qui témoigne d'une perturbation dans une parole qui ne leur appartient pas, mais qui n'est là que pour relancer la communication. « On est dès lors mis en présence d'un langage qui tourne à vide comme une sorte de

⁵⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁶ [Keith James Holyoak](#), Robert G. Morrison (Jr.), *The Cambridge handbook of thinking and reasoning* Cambridge University Press, 2005, p. 499.

machine automatique »⁵⁷ qui dépossède les personnages du *procès secondaire* ou logique de la pensée.

1.2.2.3. La défaillance de la mémoire

Les imperfections de la mémoire sont éminemment problématiques dans le cas de textes de Chaurette. Dans *Provincetown Playhouse*, par exemple, Alvan et Winslow, « en proie à l'oubli seront pendus sur la preuve dans ce blanc d'une heure dans leur vie qui jouait beaucoup contre eux ».⁵⁸ Mais si dans *Provincetown Playhouse*, la défaillance de la mémoire entraîne les personnages dans la chute finale, dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* elle ne permet pas de résoudre l'énigme de la pièce : la mort de Toni van Saikin. Dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* la perte de mémoire est plutôt liée à un point de vue collectif : les géologues n'ont plus la notion du temps. Ils sont incapables de dire ce qui s'est réellement passé au Cambodge. Mais nous ne savons pas exactement si les géologues sont vraiment amnésiques. Ou si ce n'est qu'une stratégie pour oublier le passé. Il y a là deux hypothèses possibles :

Première hypothèse : Si les géologues semblent parfois jouer aux amnésiques c'est parce qu'ils veulent éviter d'être accusés de meurtre. Jouer le rôle d'un amnésique leur permet de nier facilement les preuves. On pourrait parler ici de « paramnésie » ou « falsification de la mémoire »⁵⁹:

Lloyds Macurdy. Nous avons découvert son corps, alors qu'il était déjà mort.

Nikols Ostwald. Qui l'a découvert en premier ?

Les géologues. ...

Nikols Ostwald. Est-ce que c'est vous, monsieur Lenowski ?

⁵⁷ Isabelle Smadja, « Je te quitte, Willy, parce que je t'abandonne » : une parole en rupture de communication dans le théâtre de Kroetz », in *Le monologue au théâtre (1950-2000), La parole solitaire*, Textes réunis par Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre, Dijon, 2006, p. 85.

⁵⁸ Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Leméac Éditeur, 1981.

⁵⁹ Source Internet : <<http://www.mensongespsy.com/fr/2012/08/la-psychiatrie-et-la-phrénologie>> (Consulté le 15 mars 2011).

*David Lenowski. Je ne sais plus. Je ne crois pas. Au début, j'ai fait comme eux. Je ne l'ai pas dit.*⁶⁰

Deuxième hypothèse : l'oubli permet peut-être aux géologues de surmonter le traumatisme de l'événement : l'amnésie constitue le mobile premier de leurs rapports :

*Quant à cette expédition...j'avoue que je ne sais pas trop par où commencer...Chaque chose remonte à un commencement, mais...en supposant, monsieur le président, que je sois capable de commencer par où je veux, ce ne serait pas tellement plus facile.*⁶¹

Psychologiquement parlant, les géologues souffrent de deux types d'amnésie : de « l'amnésie de la fixation » et de la « pseudo réminiscence » (falsification rétrospective) (D.H. Rawcliffe).

1. En psychiatrie, « l'amnésie de la fixation » se caractérise par la perte de la fixation des événements. Les malades sont incapables de rappeler les jours, les lieux, les dates, les mois et les saisons. Dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, les personnages ne se rappellent plus de l'endroit où ont eu lieu les faits. La défaillance de la mémoire ne leur permet pas de placer les événements dans un ordre chronologique des faits :

*Nikols Ostwald. Tout ce que vous me racontez en ce moment, vous ne pouviez pas le savoir au moment de votre arrivée au Cambodge. Toni van Saikin est mort en janvier. Je vous parle du mois d'octobre. J'aimerais messieurs, que vous alliez plus loin. Quelqu'un avait-il tenté de rejoindre l'Université avant janvier ?*⁶²

2. Pseudo réminiscence « ou falsification rétrospective) (D.H. Rawcliffe) est la connaissance erronée des événements. Dans le cas des *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, la falsification rétrospective se considère plutôt comme une falsification de la mémoire. Les géologues sont incapables de reproduire les événements qui ont eu lieu auparavant. Surtout quand il est question du temps qu'il faisait ce jour-là. « Alors que les géologues [insistent sur les mauvaises conditions

⁶⁰ Normand Chaurette, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, op. cit., p. 81-82.

⁶¹ *Ibid.*, p. 34.

⁶² *Ibid.*, p. 53.

atmosphériques (les pluies, les inondations)], une photo montre qu'il faisait soleil ce jour-là »⁶³:

Lloyds Macurdy. Monsieur, nous sommes quatre à vous dire qu'il pleuvait ce jour-là.

Nikols Ostwald. Mais votre collègue a entre les mains un document qui constitue une preuve on ne peut plus rigoureuse du contraire.

Lloyds Macurdy. Il pleuvait. Vous avez notre parole.

Nikols Ostwald. Tâchez de vous rappeler mieux.

*David Lenowski. Nous pouvons faire un compromis. Vous dire que peut-être le soleil aurait pu se montrer...l'espace d'une photo. (Un temps.) Mais il pleuvait.*⁶⁴

À cette folie des géologues va s'ajouter le discours poétique de Carla van Saikin qui est aussi implicite, isolé et inaccessible. Il s'agit en effet d'un processus de « délimitation » du langage jusqu'à le rendre ambigu :

*Quelque chose comme une critique de la raison pure. Ou bien plutôt fixer des limites non pas au penser, mais à l'expression des pensées : car pour tracer une limite autour du penser, il faudrait que nous puissions penser des deux côtés de cette limite (il nous faudrait donc pouvoir penser ce qui ne se laisse pas penser). La limite ne pourra donc être tracée que dans le langage, et ce qu'il y a au-delà de la limite sera simplement non-sens.*⁶⁵

C'est pourquoi cette limite du langage scientifique et du langage littéraire posée par Chaurette dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* serait une façon de sortir de ce discours « pourvu de sens » dont parlait Wittgenstein. Isolé, le langage limiterait alors le sphère de l'interprétation du sens du texte.

1.3. Langage scientifique vs langage littéraire

Alors que la commission d'enquête porte principalement sur l'énigme de la mort de l'ingénieur Toni van Saikin, les géologues ne s'affrontent que dans le champ

⁶³ Catherine Douzou, « Le théâtre ou l'art de raconter : les récits dans *Fragments d'une lettre d'adieu lue par des géologues* de Normand Chaurette », *op.cit.*, p.113-122.

⁶⁴ Normand Chaurette, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, *op. cit.*, p. 76-77.

du vocabulaire scientifique. Du coup, ils se comprennent parfaitement entre eux. Mais si les géologues se comprennent si bien entre eux, c'est qu'ils n'ont peut-être rien à dire. De plus, leur formation scientifique ne leur permet pas d'avoir des idées subjectives :

Ils ont d'une certaine façon renoncé à leur affirmation personnelle pour se convertir à l'unité d'un système objectif ; il ne risque pas d'y avoir entre eux de malentendu pour la bonne raison que, aussi longtemps qu'ils jouent, ils disent tous la même chose.⁶⁶

Les explications des géologues sont sans cesse confrontées à la vérité des choses. C'est pourquoi ils décrivent les faits comme ils sont sans parler de leurs sentiments :

Deux essais eurent lieu à Khartoum, peu concluants. Toni van Saikin suggéra que les cylindres d'épuration étaient peut-être défectueux. Ce fut le premier point négatif de nos expériences, premier d'une longue série mais personne ne vit se profiler le spectre de l'échec à ce stade. Explication : le tourbillon de classification ne fit pas le tri dans la boîte de distribution principale et les réserves en direction du bief furent confondues avec celles en provenance du débit principal et l'inverse. En d'autres mots, les procédés de rechange allaient dans l'eau de récupération et conséquemment vice versa, on imagine aisément la perte. Résultat : le Nil Bleu à sa source n'épaississait pas.⁶⁷

Au contraire, Carla van Saikin, la veuve de Toni van Saikin, insiste plutôt sur le vocabulaire de l'affectivité qui se rapporte aux passions, aux émotions et aux sentiments. Son témoignage est essentiellement subjectif, c'est-à-dire fondé sur les sentiments :

Toi et moi avions cela en commun : cet amour énorme, cette passion des choses exactes. Je t'avais dit au moment de ton départ : « Il y a dans le limon de ces fleuves des propriétés naturelles, j'aimerais pouvoir les analyser, les rendre à l'état pur, enfin tu verras par toi-même, tu m'écriras. »...Nos dernières paroles ! À moins que tu puisses m'entendre et que celles-ci ne comptent. Au fond, c'est maintenant qu'on se quitte. Je n'aurais jamais cru que ton retour, ç'aurait été pour dire adieu à tes os.⁶⁸

⁶⁵ Sandra Laugier, *Wittgenstein, métaphysique et jeux de langage*, Presses Universitaires de France, 2001, p. 155.

⁶⁶ Georges Gusdorf, *La parole*, Puf, 1952, p. 79.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 91.

Ce caractère ouvertement poétique du discours signale un changement dans le mode d'écriture et dans la relation avec le spectateur. L'intensité du mouvement poétique est telle qu'on la retrouve aussi dans les derniers moments de la pièce où l'ingénieur Xu Sojen médite sur la perpétuité de l'instant :

À cause de la couleur des pluies, on aurait dit les tout premiers instants de l'univers. Ces instants s'écoulaient un à un, sur cette tête trouée, entrouverte mais qui allait bientôt s'éteindre, ce cerveau où passaient la vacuité, le soupçon. Le cerveau de l'ingénieur regardait la mer à l'infini, diffuse et chaotique, là depuis avant l'éclosion de l'homme et de son cerveau.⁶⁹

Dans cette forme poétique, la situation d'énonciation change : le spectateur est perçu comme le seul destinataire direct des discours qui lui sont adressés :

Le spectateur adopte donc une position d'écoute ; Il prend ses distances par rapport au moment précis de l'action et à tout l'univers fabulaire. La fiction cède le pas au message ; le locutoire l'emporte sur l'illocutoire.⁷⁰

Le discours poétique de Carla a un signal : « Un mode de réveil contraignant le spectateur à faire attention, ou, plutôt, à rechercher le sens de l'énigme, mais surtout à entendre dans la parole un autre message » (Ubersfeld : 1996) :

Mon mari Anthony van Saikin avait des choses importantes à dire. S'il est allé dans ce coin perdu du monde pour les écrire, c'est que ces choses, elles étaient loin en lui. Mais vous n'avez pas pu les cacher ces pages aussi loin qu'il s'est rendu loin pour les écrire. Où sont les églogues ? Qu'ont-ils fait de ces pages ? Où est le rapport de l'expédition ? Où êtes-vous ? Je veux connaître l'endroit exact. Quelle heure est-il là-bas ?... Quel temps fait-il ? Dites-moi l'heure exacte de l'Asie... Dites-moi l'heure pour toujours.⁷¹

Selon Chaurette, cette idée :

de placer devant une masse de géologues une femme au discours emprunt d'émotion est une façon d'interroger ce contraste qui existe entre la voix féminine et la voix masculine dans la pièce. Mon discours, [dit-il], d'un point

⁶⁹ *Ibid.*, p. 103.

⁷⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, « Le dialogue de théâtre », Éditions Belin, 1996, p. 120.

⁷¹ Normand Chaurette, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, *op. cit.*, p. 95.

*de vue émotif, me semble trouver un peu de justesse quand c'est une femme qui le dit.*⁷²

Car contrairement au discours scientifique des géologues, le discours poétique de Carla éveille des sentiments d'espérance et d'attente chez son interlocuteur (« Nos dernières paroles ! À moins que tu puisses m'entendre et que celles-ci ne comptent »⁷³ : il produit non seulement un « un pouvoir affectif sur le récepteur », mais il insiste aussi sur l'importance même du contenu du discours. Or le langage poétique contraint le spectateur à s'arrêter sur l'aspect sensible du texte. « Mon discours », dit Chaurette dans un entretien réalisé par Pascal Riendeau :

*me semble trouver un peu plus de justesse quand c'est une femme qui le dit. L'homme, dans notre société contemporaine, n'est pas le porte-parole de l'émotion. Chaque fois qu'un personnage masculin d'Albee ou de Miller vient pleurer sur scène (c'est vrai aussi pour les personnages masculins de Dubé), on a toujours affaire à un prototype exceptionnel qui vient justement rehausser la légendaire absence d'émotivité de l'homme.*⁷⁴

Le discours de Carla a en effet un rôle précis : il stimule la réflexion du spectateur et donne des éléments nécessaires à la compréhension de la situation d'ensemble : le caractère incomplet de la lettre d'adieu et l'importance de l'écriture par rapport à la parole.

Se présentant comme une « parole monologale », le monologue de Carla est aussi une façon de montrer le non-dit : il est considéré comme un monologue « limite », puisqu'il évite de rapporter des faits extérieurs à l'action représentée :

*Ils ont rapporté ses os du Mékong. On l'a reconnu, tout compte fait. C'est bien lui, c'est bien le bon sternum [...] Tu sens la mort. Tu sens l'humidité des choses mortes. Je voudrais prendre ces objets et les laver à grande eau, cela te rendrait mort depuis longtemps, et cela finirait par nous éloigner autrement. Moi, Carla, et toi, mort, pour toujours...*⁷⁵

⁷² Pascal Riendeau, « Entretien avec Normand Chaurette : L'écriture comme exploration : propos, envolées et digressions », in *Voix et Images, op.cit.*, p. 443.

⁷³ Normand Chaurette, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues, op. cit.*, p. 91.

⁷⁴ Pascal Riendeau, « Entretien avec Normand Chaurette : L'écriture comme exploration : propos, envolées et digressions », in *Voix et Images, op.cit.*, p. 443.

⁷⁵ Normand Chaurette, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues, op. cit.*, p. 91.

Le monologue devient ici poétique, car au lieu de s'attarder sur les circonstances de la mort de Toni van Saikin, il insiste sur l'expression d'un état émotionnel :

*Je sais aujourd'hui pourquoi tu aimais tant regarder ton visage dans les eaux de la lagune. Une partie de toi y était déjà, voilà pourquoi... Une partie de toi y était déjà, mais depuis toujours, toujours noyée, qui survivait toujours un peu – mais quelqu'un qui veut survivre est quelqu'un qui a déjà commencé d'être mort – qui se raccrochait au reste de toi, dans le jour, dans Abidjan, dans la capitale, toi l'homme de sciences dont le nom et le visage étaient connus depuis la lagune Ebrié jusqu'à Tougoukouli...*⁷⁶

Là, on retrouve au contraire un langage ambigu, neutre. Il y a là une écriture complexe parce qu'indéchiffrable :

*qui mêle la [poésie] aux artifices de la préciosité la plus raffinée, et où les images et les métaphores multiplient les connotations et les résonances expressives, transforme toute l'œuvre entière en une métaphore développée.*⁷⁷

Dans le monologue de Carla nous retrouvons également les principales caractéristiques de la poésie lyrique comme l'utilisation de la première personne au singulier et l'abondance d'un discours de sentiments :

Moi qui te connaissais depuis toujours...

Toi qui me disais en Éthiopien – et la concubine du maréchal (mais on n'était pas censé savoir et on disait son épouse), elle corrigeait ton accent – tu disais : « A mon retour, je me marierai avec Carla qui ne veut pas mourir. Avec Carla qui confond les villes et les fleuves. »

*[...] J'ai vu le jour se lever, derrière les ambulances. Et j'ai passé en revue la journée qui m'attend. Le grand soleil sur la ville, ce matin. Tout à l'heure, je vais retourner à l'hôpital. Deux consultations cet avant-midi, une entrevue avec un jeune résident, et une opération à quatre heures. Une dame de la cinquantaine à qui je vais extraire... Qu'est-ce que je vais lui extraire au juste ? De quoi souffre-t-elle ? Le lobe ou l'alvéole ? [...]*⁷⁸

Dans son discours, Carla fait souvent référence à l'écart qui existe entre la vie et la mort. C'est comme si elle était hantée par l'idée de la mort. « J'ai vu le jour se lever, derrière les ambulances », dit-elle.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 94.

⁷⁷ Michel Pruner dans *L'analyse du texte de théâtre*, *op.cit.*, p. 122.

Carla offre à travers cette métaphore une vision optimiste de la vie. Elle s'interdit de penser à la mort. Elle néglige l'énigme de la mort de Toni van Saikin pour reprendre ses activités professionnelles. Cependant, tourmentée par la mort de son mari, elle se trouve dans l'incapacité d'assumer ses propres responsabilités. Carla, elle-même, reconnaît ses défauts. Elle confond une thoracoplastie avec une pneumonectomie. Ce qui est une faute professionnelle grave.

Cet oubli « sert [ici] à exprimer la faillite [et] la désintégration du langage. Où il n'y a pas de certitude, il ne peut y avoir de sens défini, l'impossibilité de jamais atteindre »⁷⁹ la vérité qui s'impose d'emblée dans le récit. Comme les géologues, Carla est saisie par une sorte d'aphasie du langage qui ne lui permet pas de trouver les mots justes.

Les tentatives de Carla pour comprendre le langage de l'eau inventé par son défunt mari demeurent également un échec. S'agit-il d'un idiolecte ? Ou plutôt d'un langage mystérieux ? Nous ne pouvons pas parler ici d'un idiolecte pour la simple raison que les personnages utilisent des mots compréhensibles aux autres. La deuxième hypothèse est plus crédible dans la mesure où les personnages évitent de tout dire aux spectateurs. Si rien n'est dit, c'est que Chaurette veut à tout prix « sous-estimer »⁸⁰ la parole des personnages jusqu'à la rendre implicite.

Le mystère reste donc pour Chaurette sa solution favorite, impossible, car selon Martin Esslin « rien n'est plus [vrai] que rien » (Esslin, 1971).

1.4. Conclusion

Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues de Chaurette revendique l'esthétique de l'inachèvement. Ce qui veut dire qu'elle suggère plus qu'elle ne représente. Elle est donc orientée vers le non-dit et le non-sens. Pourquoi ? Parce qu'elle évite de tout montrer au public. Comme le dit Chaurette lui-même : « Montrer,

⁷⁸ Normand Chaurette, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, op. cit., p. 92 et suiv.

⁷⁹ Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, Buchet/Chastel, 1971, p. 377-409.

⁸⁰ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le Théâtre Contemporain*, op.cit., p. 104-136.

c'est l'affaire du cinéma. Le théâtre doit éviter de tout montrer au public ». ⁸¹ Dans cette pièce, dit-il

je fais appel à l'autre, au spectateur, mais ce que je lui confie, c'est ma perplexité. J'aime qu'à la fin les catégories morales et esthétiques soient renvoyés dos à dos : il n'y a plus de laid, de beau, de bons ou de méchants ; il n'y a plus qu'un état d'étrangeté et j'aimerais que cette étrangeté soit si aiguë que le spectateur s'en aille du théâtre sur la pointe des pieds. ⁸²

Cet état d'étrangeté dont parle ici Chaurette est bien trop accentué pour ne pas tomber dans les pièges de l'écriture « parfois anéantie ou engloutie par la folie [et où les personnages] sont prisonniers tant des errances de leur esprit qu'éventuellement de ceux du langage ». ⁸³ En fait, si les géologues « transgressent une limite », c'est-à-dire les limites du langage, c'est parce qu'ils sont hantés par cette « parole de la folie » qui selon Claude Ber « apparaît davantage comme une parole interdite ». ⁸⁴ Car à mi-chemin entre :

fascination et crainte, interprétation et incompréhension, déception et compassion, les écrits de la folie restent souvent prisonniers de représentations stéréotypées, d'attentes, de définitions incertaines ou trop assurées, qui en parasitent l'écoute. ⁸⁵

En témoigne, comme on l'a vu, les rapports des géologues qui sont entièrement traversés par une folie « objective scrupuleuse » et une parole inintelligible qui est toujours menacée d'anéantissement. C'est pourquoi il nous a été difficile d'interpréter le sens de cette écriture étrange qui ne fait qu'effacer « ce qu'elle dit en même temps qu'elle le dit, ne laissant derrière ses mots, ses phrases, que des sillons de blancs » (J.Michel, 1986 : 105) ou des non-dits :

Impossible de savoir d'où l'on vient. Impossible de savoir où l'on va. Le cerveau de Toni van Saikin regardait la mer à l'infini, diffuse et chaotique, là depuis avant le commencement du monde. Le cerveau de l'ingénieur regardait

⁸¹ Pascal Riendeau, « L'écriture comme exploration : propos, envolées et digressions. Entretien avec Normand Chaurette », in *Voix et Images, op.cit.*, p. 440-449.

⁸² Guy Beausoleil, « Normand Chaurette : d'un pari à l'autre », *Théâtre*, numéro 1, 1996.

⁸³ Claude Ber, *Aux dires de l'écrit, op.cit.*, p. 25.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 34.

*la mer à l'infini, diffuse et chaotique, là depuis avant l'éclosion de l'homme et de son cerveau.*⁸⁶

« Tout n'est jamais dit, tout n'est pas à dire, tout ne peut jamais être dit. La langue de ce théâtre se mesure donc par rapport au silence [...], aux sous-entendus qu'il laisse percer ou à l'incapacité à dire».⁸⁷

On retrouve aussi ce modèle de construction dramatique dans *Provincetown Playhouse*, la deuxième pièce la plus célèbre de Chaurette qui par son caractère incomplet (écriture fragmentée, répétition continue, retours en arrière) a plutôt tendance à détourner le regard du spectateur et à l'amener vers des terrains inconnus.

Mais ce qui souligne l'incompréhension de *Provincetown Playhouse*, c'est l'opposition qui existe entre la réalité et la fiction. On retrouve une superposition de plusieurs niveaux de fiction qui non seulement renforcent la confusion de la pièce mais aussi « crée un effet de distanciation »⁸⁸ par rapport au spectateur même s'il n'est pas totalement exclu du spectacle théâtral. Il n'a pas réellement accès aux derniers moments du spectacle et n'arrive pas à dévoiler les secrets du théâtre de la vérité de l'unique personnage de la pièce appelé Charles Charles.

Charles Charles veut-il nous transmettre un message codé ? Où cherche-t-il simplement à « propulser [le spectateur] hors de l'illusion théâtrale »⁸⁹, en lui faisant croire que son théâtre est bel et bien réel à l'intérieur même du champ théâtral ? Nous allons voir tout de suite que les limites du langage dramatique et « les jeux de l'illusion théâtrale » montrent parfois l'opposé de ce qui est dans le texte.

⁸⁶ Normand Chaurette, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, *op.cit.*, p. 43.

⁸⁷ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le Théâtre Contemporain*, *op.cit.*, p. 159.

⁸⁸ Tadeusz Kowzan, *Théâtre miroir...*, *op.cit.*, p. 223.

⁸⁹ Sham's, *L'acteur entre réel et imaginaire*, L'Harmattan, 2003, p. 227.

2. Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans.

(Analyse de la première scène)

(Projecteur sur trois garçons. Enveloppés dans la fumée bleue de leurs cigarettes, avachis dans un coin, serrés les uns contre les autres comme un seul monstre à trois têtes, ils fixent le public avec méfiance. Ils ont pourtant l'air égaré, dépaysés comme des bêtes de cirque avant le spectacle et c'est un peu ce qu'ils sont, ces trois garçons aux cheveux blonds tout juste à être beaux. Ils portent le blue jeans coupe 1919 [...] Le garçon du centre est l'auteur de la pièce. C'est un peu comme s'il avait un couteau, lui aussi... Près des trois garçons, un sac. Ce sac contient un enfant. L'énigme de la pièce : « Savaient-ils que ce sac contenait un enfant ? » Projecteur sur Charles Charles. La scène est envahie de sa présence, théâtre ce soir, 19 juillet, théâtre et pleine lune dans le grenier d'une cage un soir d'été [...])

— « Charles Charles, 38 ans, auteur dramatique et comédien, leur dire que je suis fou. Autrefois l'acteur l'un des plus prometteurs de la Nouvelle-Angleterre. Ma fin de carrière : l'une des plus prématurées et des plus éblouissantes de l'histoire. Depuis je suis seul. Depuis, c'est un one-man-show. Mesdames et Messieurs [...] » (La scène se passe dans une clinique de Chicago, le 19 juillet 1938, soit dix-neuf ans plus tard.)⁹⁰

Charles Charles 38, auteur dramatique et comédien s'adresse au public et l'informe sur la situation initiale : enfermé dans un hôpital psychiatrique à Chicago, Charles Charles répète sans cesse l'unique représentation de sa pièce intitulée le « Théâtre de l'immolation de la beauté » qui a été jouée pour la première fois au Provincetown Playhouse, le 19 juillet 1919. Mais au moment de la représentation, les trois comédiens substituent un enfant à la ouate qui sera véritablement tué sur scène. Une enquête policière tentera alors de résoudre cette énigme et de préciser si les comédiens sont coupables ou pas.

Charles Charles souligne dès le début de la pièce que c'est bien lui qui a écrit la pièce et qu'il est également fou. Nous n'avons, pour l'instant, aucune information sur l'identité des deux autres comédiens de la pièce. Nous savons seulement qu'ils ont « des cheveux blonds [et] qu'ils portent le blue jeans coupe 1919 ».⁹¹

⁹⁰ Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, op.cit., p. 25-26.

⁹¹ *Ibid.*, p. 25.

Le lieu de l'action est également décelable : la scène se passe dans « le grenier d'une cage un soir d'été ».⁹² Cependant, plus bas, Charles Charles précise que la pièce se passe dans une clinique de Chicago, le 19 juillet 1938, soit dix-neuf ans plus tard. Ce qui nous fait comprendre que le spectacle de Charles Charles 38, que pour l'instant on ne sait pas s'il est réel ou pas, reprend les événements du 19 juillet 1919, soit dix-neuf ans plus tôt. Pourtant, son discours montre que la représentation de Charles Charles est peut-être l'œuvre de son imagination, puisqu'il se trouve momentanément enfermé dans un hôpital psychiatrique et qu'il ne peut plus rejouer la pièce.

Ce jeu de l'illusion (réalité ou fiction) dont repose l'intérêt principal de la pièce s'avère compliqué dans la mesure où on ne sait pas si le spectacle de Charles Charles est théâtralement vrai malgré son apparence invraisemblable.

Situation dramatique

Les trois suspects retenus Charles Charles et ses deux amis Alvan Jensen et Winslow Byron nient catégoriquement « avoir été informés que le sac contenait un enfant »⁹³ le soir de la représentation de la pièce de Charles Charles. « Il est à supposer qu'un maniaque a remplacé la ouate que contenait le sac par l'enfant qui avait préalablement été drogué à la morphine »,⁹⁴ dit Charles Charles au juge. Ce qui fait complètement changer la direction de l'enquête.

Le procès

Pendant l'interrogatoire, Charles Charles « s'étiquette souvent comme fou ». Lorsque « le juge demande à Charles Charles s'il maintient être toujours fou, celui-ci répond que oui ». Charles Charles joue le rôle d'un fou pour tromper le juge. Il tient des propos que seul un fou peut tenir :

Un enfant vivant, c'était l'idéal. Là, l'immolation devenait réellement concrète. Être cynique, on pourrait dire que c'est heureux qu'un pareil hasard soit arrivé... Vous voyez, c'est seulement quand les spectateurs se retrouvent dans

⁹² *Idem.*

⁹³ Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans, op.cit.*, p. 39.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 38.

*la rue, après la pièce, qu'ils prennent conscience qu'ils viennent d'assister à l'œuvre d'un fou.*⁹⁵

Mais le problème, c'est que Charles Charles se place en innocent et maintient toujours la thèse que ce qui s'est passé sur scène était bel et bien « un accident ». Il précise au juge que seulement d'un point de vue théâtral, le « sac devait contenir un enfant ».⁹⁶ Charles Charles s'est donc innocenté. Il n'a plus besoin de parler : pas d'armes de crime, pas de preuve. Le procès a été pour Charles Charles une réussite. D'abord par sa capacité de manipuler les juges. Et puis parce qu'il confirme que ses théories sur le théâtre de la vérité ne peuvent être vraies que d'un point de vue strictement théâtral.

2.1. Le découpage dramatique

Sur le strict plan de l'écriture, nous avons deux niveaux de récit différents : le récit de la pièce-cadre qui raconte l'histoire de Charles Charles et le récit qui raconte l'histoire des « Mémoires » de Charles Charles.

La pièce de Chaurette et la pièce de Charles Charles sont fondées sur la même intrigue : « Savaient-ils que ce sac contenait un enfant ? »⁹⁷

Le découpage de l'action en deux récits différents (les « Mémoires » de Charles Charles et la pièce-cadre) inscrit la pièce dans une sorte d'« atemporalité » qui entraîne une incohérence dans le déroulement de l'action qui n'obéit à aucun ordre chronologique : il y a deux histoires parallèles qui se passent simultanément dans deux endroits différents, au Provincetown Playhouse et à Chicago. C'est ce qu'on appelle une pièce fragmentée qui selon Pascal Riendeau :

s'exprime par les arrêts constants du récit destinés à intégrer un nouveau point de vue sur l'histoire racontée par Charles Charles 38. Ces fragments prennent la forme d'une mise en abyme ou d'autres procédés autotextuels (autocitation,

⁹⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 26.

résumé), ainsi que d'une série de très courts textes narratifs intercalés entre le 4ème et le 12ème tableau appelés les « Mémoires » de Charles Charles.⁹⁸

Ce découpage dramatique de la pièce se manifeste aussi à travers le dédoublement du personnage. Charles Charles est dédoublé : il est à la fois Charles 19 et Charles Charles 38. Ce qui veut dire qu'il nous est présenté à deux périodes de sa vie, c'est-à-dire à 19 et 38 ans.

De même, la fragmentation du discours et les flash-back ne permettent pas d'avoir une idée précise sur le déroulement des événements qui sont interrompus à plusieurs endroits. Ces répliques de Charles Charles 19 et de Charles Charles 38 confirment ce caractère fragmentaire du discours dramatique qui change souvent d'orientation :

Charles Charles 19

Dites plutôt que c'est sadique. Et je n'aime pas les choses sadiques. Je ne suis pas un amateur des choses sadiques. Changeons le sujet de cet interrogatoire.

Charles Charles 38

Un peu froid n'est-ce pas?

Charles Charles 19

Plutôt frais.

Charles Charles 38

C'est à cause du vent du large.

Charles Charles 19

La pleine lune va nous apporter du temps plus doux.

Charles Charles 38

C'était un soir de pleine lune... il faisait clair... il faisait chaud... dehors on entendait l'harmonica... le bruit des vagues... En haut, on montait le théâtre de l'immolation, de la beauté.⁹⁹

Ce « refus de proposer une vision du monde unique ou encore d'envisager le monde comme un système cohérent (comme un Tout) se manifeste [aussi] par »

⁹⁸ Pascal Riendeau, *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, op.cit., p. 73.

⁹⁹ Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, op.cit., p. 47.

(Riendeau, 1997, 70) la mise en abyme qui brouille de plus en plus les pistes dans la compréhension du récit. « L'utilisation du déictique temporel « aujourd'hui » qui figure dans le troisième extrait des « Mémoires » nous fait penser à l'existence d'un troisième Charles Charles qui serait l'énonciateur de son propre discours »¹⁰⁰ :

*Il est difficile de se remémorer ce 19 juillet 1919 sans évoquer ce qui s'ensuivit et qui, pour deux d'entre nous, dura plus de deux ans. Avec toutes ces années de recul, aujourd'hui, l'histoire de ma vie ressemble à une grande bizarrerie.*¹⁰¹

Selon Pascal Riendeau fait d'insérer un « narrateur extradiégétique qui raconte sa propre histoire dans le récit » favorise la fragmentation du discours dramatique : les répliques deviennent alors interchangeable, comme c'est le cas par exemple à « la fin du cinquième tableau où le système traditionnel du dialogue est totalement renversé » :

Charles Charles 19

Ce jour-la, Winslow s'était battu avec un Noir, sur la plage. On reparla beaucoup de cette bagarre par la suite... comme s'il devait y avoir un rapport avec notre pièce... Tu te souviens, Charles Charles, comme tu étais fier de Winslow, cet après-midi là, comme il était beau ton amant quand il s'est relevé, l'air de dire à la face du monde entier : je sais me battre! J'aime les garçons, mais je suis capable de me battre! Et ce soir-là, au théâtre... souviens-toi comme il était beau, Winslow!

Charles Charles 38

*Il était effectivement des nôtres, le monsieur Stanislavski. Il était assis de biais, il attendait impatiemment que le spectacle commence... une minute avant le début de la représentation, j'ai pu voir qui était dans la salle... Ah... Lee Strasberg, grand perruquier de New York, assis dans la première rangée... Et derrière... Monsieur Eugène O'Neill! Ah, monsieur O'Neill, il ne faut pas vous attendre à du génie, mais vous allez voir qu'on a du talent ! Oh, monsieur Vaughn Moody, fallait pas vous déranger pour si peu... bonjour monsieur... et vous, ah! Je ne vous avais pas reconnu...*¹⁰²

¹⁰⁰ Pascal Riendeau, *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, op.cit., p. 65-99.

¹⁰¹ Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, op.cit., p. 73.

¹⁰² *Ibid.*, p. 48-49.

À la fin du sixième tableau, Charles Charles 38 affirme lui-même que « cette pièce n'a qu'un début » :¹⁰³

Charles Charles 38

Non, non, décidément, il faut recommencer. Ça manque d'atmosphère, de ferveur! Moi, occire! C'est un cri, c'est un déchirement. Pas un marmonnement. Re commençons depuis le début.

Winslow

Depuis le début ?

Charles Charles 38

Cette pièce n'a qu'un début! Silence! On reprend !¹⁰⁴

Ce caractère fragmentaire de la pièce, qui ne permet pas d'accéder à l'intériorité du récit, est surtout provoqué par l'utilisation du procédé de « la répétition et le résumé qui renforcent davantage les limites du texte théâtral. Le résumé est d'abord textuellement marqué par la didascalie qui ouvre le neuvième tableau »¹⁰⁵ :

Musique accélérée. Gestes et paroles des comédiens à peine compréhensibles. La pièce recommence...¹⁰⁶

Selon Pascal Riendeau le résumé est utilisé ici pour « raconter les trois événements les plus importants du récit » : l'événement de 1919, de 1938 et celui du Théâtre de l'immolation. Présenté sous forme d'un dialogue ou d'un monologue, le résumé apporte aussi des éléments indispensables sur le déroulement de l'action. Par exemple cette réplique de Charles Charles 19 dans le premier tableau annonce sous forme d'un résumé narratif (« Reader's digest »)¹⁰⁷ la représentation du 19 juillet 1919 :

¹⁰³ *Ibid.*, p. 57.

¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ Pascal Riendeau, *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, *op.cit.*, p. 89.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 67.

¹⁰⁷ N.B : Lancé par Heinrich, le terme « Reader's digest » est généralement utilisé pour désigner le résumé narratif.

Projecteur sur Charles Charles ; un grand jet blanc, comme un rayon de lune sur son costume d'aliéné. La scène est envahie de sa présence, théâtre ce soir, 19 juillet, théâtre et pleine lune dans le grenier d'une cage un soir d'été. Il se tient lui aussi face au public, mais à l'écart des trois garçons. Il a 38 ans [...] Charles Charles, 38 ans, auteur dramatique et comédien, leur dire que je suis fou. Autrefois l'acteur l'un des plus prometteurs de la Nouvelle-Angleterre. Ma fin de carrière : l'une des plus prématurées et des plus éblouissantes de l'histoire. Depuis je suis seul. Depuis, c'est un one-man-show.

Quant au « résumé » du 8ème et 9ème tableau, il annonce la première répétition de la pièce provoquée par un retardataire :

Winslow

... Non, non décidément il faut recommencer, ça manque d'atmosphère, de ferveur, c'est un déchirement pas un marmonnement...

Alvan

Projecteur sur un retardataire !

Charles Charles 38

Le succès de la pièce était compromis ! Il a fallu tout recommencer. Sans quoi c'aurait été impossible de continuer. Imaginez-vous... vous êtes l'auteur, vous jouez le rôle principal, et vous avez beau vous concentrer, vous savez, c'en est une idée fixe, vous savez qu'il y a quelqu'un dans la salle qui ne comprend pas un mot de ce que vous dites parce qu'il a manqué le début, alors il a fallu tout recommencer, à cause de lui, tout recommencer depuis le début !¹⁰⁸

Non seulement le texte porte ici les marques d'une représentation théâtrale impossible mais aussi montre « l'échec d'un auteur » qui, enfermé dans sa solitude et sa folie, est incapable de rendre lisible un texte dramatique (Riendeau, 1997).

2.2. Que peut-on dire de la folie de Charles Charles ?

Alors que les deux comédiens de la pièce (Alvan Jensen et Winslow Byron) ont été reconnus coupables pour le meurtre de l'enfant, Charles Charles ne fait que rejouer la représentation du 19 juillet 1919. Cela fait donc dix-neuf ans de folies, de mensonges, de doutes et de confusions :

¹⁰⁸ Normand Charette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, op. cit., p. 65 et 68.

Charles Charles 38. T'es parti Charles Charles ?... Mais, c'était pour rire ; allez, reviens, tu sais bien, je voulais que tu restes... qu'est-ce que je suis, moi, si t'es pas là... ? Et Winslow, et Alvan ... hé ! Revenez, le public va s'impatienter... Et puis, je commence à être vieux ..., je perds un peu la mémoire, des fois, quand t'es pas là, il m'arrive de confondre ...dix-neuf ans que ça dure... c'est pas une vie... !

Charles Charles 19. Pour ce qui est de Winslow et d'Alvan, eux, ils s'y sont pris trop tard. Ils avaient déjà dit trop de choses cohérentes pour qu'on crût qu'ils étaient fous. D'autant plus qu'Alvan avait avoué le meurtre et qu'ils avaient réussi à prouver que l'enfant, c'était bel et bien Winslow qui l'avait mis dans le sac. Comment ils ont réussi à le prouver ? Je vous le donne en mille : à cause d'un blanc !¹⁰⁹

Peut-on contrôler le discours d'un fou ? Comment peut-on expliquer les mensonges de Charles Charles ?

Apparemment les fameuses lois psychologiques qui rendent compte de l'ensemble des actes humains que si l'on a commencé par nier l'existence de certains de ces actes, soit en refusant de les voir, soit en les taxant de folie.¹¹⁰

Or ce qui est sûr, c'est que Charles Charles souffre de troubles psychiques. Cette idée de la folie est forte présente dès le début de la pièce :

(La pièce se passe dans la tête de l'auteur, Charles Charles 38. La scène se passe dans une clinique de Chicago, le 19 juillet 1919.)

Charles Charles 19. Mesdames et Messieurs, la pièce que vous allez voir ce soir est l'œuvre d'un jeune auteur dangereusement malade. Il est encore temps pour vous de sortir.¹¹¹

Mais si l'histoire se passe uniquement dans la tête de Charles Charles, c'est qu'elle n'a alors jamais réellement existée. Tout a été le fruit de l'imagination de l'auteur : il n'y a donc jamais eu ni de spectacle, ni de meurtre, ni de procès. Cette folie-là est en effet « en relation évidente avec le rêve, caractérisé dans [la pièce] par la

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 101, 113.

¹¹⁰ Jean-Louis Backès commente *Crime et Châtiment* de Fedor Dostoïevski, Éditions Gallimard, 1994, p. 54.

¹¹¹ Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, *op. cit.*, p. 29.

netteté des perceptions qu'elle propose et qui, elles non plus, ne correspondent à rien dans la réalité ».¹¹²

« Excepté le tableau 19 qui existe réellement », tout le reste n'est qu'une pure invention de Charles Charles 38, comme en témoigne cette didascalie :

*Charles Charles 38 reste immobile, assis, en fixant le vide. Il se rend compte soudain qu'il est seul. Il se lève, regarde autour de lui. Il s'assoit par terre, au milieu de couteaux, du sac et du texte de la pièce... ces choses. Qui, curieusement, ressemblent à des jouets.*¹¹³

Cette scène montre très clairement que Charles Charles n'a jamais réussi à rejouer sa pièce. « Il se rend compte soudain qu'il est seul » et qu'il ne sait même pas s'il y a eu en réalité « Théâtre de l'immolation de la beauté » au pas. A partir de ce moment de la pièce, on ne sait pas précisément si on peut parler dans ce cas de folie pathologique ou de folie simulée. Mais compte tenu de l'enchaînement des faits (comme la préméditation du véritable meurtre de l'enfant (théâtralement parlant) et la manipulation des juges), on ne peut que penser qu'il s'agit plutôt d'une folie simulée qui a comme motif principal le renversement des codes théâtraux :

*À force de détours, de réponses évasives, de confusions, à force de logique et de procédés, je leur ai fait croire que j'étais fou. Ils ont dû relire la pièce une dizaine de fois, la montrer à des universitaires, à des psychiatres, à des évêques, tous furent du même avis : « C'est un auteur qui nous dérange ».*¹¹⁴

C'est précisément ce désir de jouer avec le réel et de briser l'illusion théâtrale qui amène Charles Charles à dissimuler la vérité du meurtre de l'enfant. Pourtant les propos de Charles Charles affirment qu'il y a une confusion entre la réalité et la fiction. La vérité et la fiction « semblent former un signifié commun, traité avec une logique qui frôle la perversion »¹¹⁵ :

J'ai vécu des angoisses abominables en écrivant la pièce. Par moment, j'ai été assailli des doutes les plus effrayants : est-ce qu'ils vont s'apercevoir que le

¹¹² Jean-Louis Backès commente *Crime et Châtiment* de Fedor Dostoïevski, *op.cit.*, p. 87.

¹¹³ Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, *op. cit.*, p. 113.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 101.

¹¹⁵ Pascal Riendeau, *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, *op.cit.*, p. 86.

théâtre est devenu de moins en moins accessible... ? Est-ce qu'ils vont penser que l'enfant, c'est une gratuité, une facilité... ? Encore si on avait joué dans un grand théâtre, ou dans un endroit isolé... mais non, on jouait au-dessus d'un marché, ça sentait le poisson, il y avait de la musique en bas, tout était contre nous... Au septième tableau, la salle se viderait, ça allait de soi... Il fallait trouver autre chose que des rituels. Le public déteste les rituels. Alors j'ai décidé d'écrire un coup de théâtre prodigieux ! Sublime ! Inouï ! Je revois la scène, c'est une précision !¹¹⁶

Mais au lieu d'utiliser la métaphore de l'immolation de l'enfant uniquement dans le cadre du jeu théâtral, Charles Charles « prend la métaphore à la lettre. Ce qui rend l'immolation réellement concrète ».¹¹⁷ Mais s'il a pris la « métaphore à la lettre », pourquoi a-t-il besoin de s'étiqueter comme fou pour mentir aux juges ? Charles Charles serait-il alors un double menteur ?

2.3. « À la limite de la réalité »

« Il n'y a de vrai que ce que je crois vrai, que ce que j'ose croire vrai ».

Réjean Ducharme, *L'avalée des avalées*.

Provincetown Playhouse est d'abord l'histoire d'un crime prémédité. Dès le début de la pièce, Charles Charles nous est présenté comme un « auteur qui dérange » : « Mesdames et Messieurs, la pièce que vous allez voir est l'œuvre d'un jeune auteur dangereusement malade. Il est encore temps pour vous de sortir ».¹¹⁸ Charles Charles souffre entre autres de troubles schyzotypiques¹¹⁹ : il vit sans cesse à une époque antérieure, celle de Cape Cod en 1919. Les cauchemars et les hallucinations sont à l'origine de ses troubles schyzotypiques. En se plaçant délibérément hors de la réalité, Charles Charles devient comme fou et dit des choses tout à fait contradictoires. La didascalie liminaire confirme ces troubles de la personnalité de Charles Charles :

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 60.

¹¹⁷ Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, op. cit., p. 37.

¹¹⁸ Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, op. cit., p. 29.

¹¹⁹ La définition de la personnalité schyzotypique selon le psychiatre Quentin Debray : « Les personnalités schyzotypiques ont pour principale stratégie l'évitement des contacts sociaux et l'adoption de comportements excentriques » (*Les personnalités pathologiques*, 2011).

Charles Charles 38 est saisi d'un tremblement convulsif. Il semble en proie à des cauchemars. Un des trois garçons, quittant le groupe des comédiens, s'approche de Charles Charles 38. Il a 19 ans, et son nom est aussi Charles Charles (...) Les deux Charles Charles, dont on sait maintenant qu'il s'agit d'une seule et même personne, font face au public (...) Charles Charles, 39 ans, auteur dramatique et comédien, leur dire que je suis fou. En fait, Charles Charles sait parfaitement qu'il est devenu fou, ce qui lui permet d'assurer son innocence et de rejeter sa culpabilité :

Charles Charles 38

Le juge : « Le saviez-vous qu'il y avait un enfant dans le sac ? »

Charles Charles 19

L'auteur : « Au point où j'en suis... je ne sais plus... même si je savais... »

Charles Charles 38

Le juge : « Le saviez-vous oui ou non ? »

Charles Charles 19

L'auteur : « Vous voulez dire... dans la réalité ? Vous savez bien que si je l'avais su, j'aurais interrompu la pièce... Mais maintenant, à quoi ça sert ? Qu'est-ce que ça peut changer ? La pièce s'est terminée, et l'enfant a été éventré. Dix-neuf coups de couteau dans le ventre, vous admettez que pour un théâtre de la vérité, ç'a été réussi.

Charles Charles 38

Maintenez-vous que vous êtes fou ?¹²⁰

Cependant, pendant l'interrogatoire Charles Charles 38 exige que le juge dise « immolation » et non pas « meurtre » :

Charles Charles 38

L'immolation. Dites « immolation », s'il vous plait...¹²¹

Pour Charles Charles, « l'immolation de la beauté a une visée symbolique : elle est liée à une idée de « l'absolu ». « J'étais la beauté », dit Charles Charles. Dès lors,

¹²⁰ Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, op. cit., p. 27 et suiv.

¹²¹ *Ibid.*, p. 45.

l'enjeu symbolique de l'immolation de la beauté est clair : l'immolation de l'enfant devait signifier la beauté pure, l'innocence et l'auteur naissant ». ¹²²

Ces répliques de Charles Charles : « C'est un chef d'œuvre », « Je suis l'un des acteurs les plus prometteurs de la Nouvelle-Angleterre », « Je suis de la relève », laissent croire qu'il s'agit peut-être d'une personnalité narcissique. Car c'est aussi ce désir de gloire qui incite notre protagoniste à jouer son rôle de fou jusqu'à la fin de la pièce pour échapper à la peine de mort. Ce qui suscite des doutes et des confusions chez le spectateur de la pièce de Chaurette qui se trouve devant une situation théâtrale très compliquée, puisque la réalité devient théâtre et le théâtre devient réalité. Autrement dit, « la vie intervient [ici] dans la fiction scénique, elle détruit l'illusion du spectacle intérieur [pour revenir] à l'illusion du plan extérieur ». ¹²³

2.4. Le comble de la ressemblance

Le projet de Charles Charles était de faire un théâtre au premier et second degré qui « exalterait à la fois le vrai et le faux à l'intérieur même de l'activité théâtrale ». Charles Charles voulait-il prouver une théorie comme Raskolnikov dans *Crime et châtiment* ? Ou rêvait-il peut-être d'un théâtre qui représenterait la vraie vie sur la scène ?

Ces propos de Charles Charles qui devaient tenir compte uniquement de l'aspect théâtral des faits semblent pourtant vrais :

Mesdames et Messieurs, le théâtre auquel vous allez assister ce soir va vous prendre à témoin du sacrifice de la beauté. Ce sac contient un enfant. À la fin de la pièce, l'enfant sera éventré de dix-neuf coups de couteau sous vos yeux. ¹²⁴

Mais le problème principal dans cette confusion qui existe entre la réalité et la fiction, c'est celui du point de vue du spectateur : le spectateur croit-il entièrement au spectacle de Charles Charles ? Comment réagit-il ?

¹²² Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Préface de Gilles Chagnon, *op. cit.*, p. 9-17.

¹²³ Tadeusz Kowzan, *Théâtre miroir...*, *op.cit.*, p. 134.

¹²⁴ Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, *op. cit.*, p. 27-28.

À la différence du public de la pièce-cadre qui sait que la représentation de Charles Charles n'est vraie que d'un point de vue strictement théâtral, le public de la pièce intérieure semble être plongé dans une fiction purement théâtrale. Il refuse d'accorder le statut de réalité (à l'intérieur même du champ du théâtral) à la pièce de Charles Charles :

Charles Charles 19

Le juge : « La réaction du public ? »

Charles Charles 38

L'auteur : « ... Un grand silence, si je me souviens bien... Ils n'y ont pas cru, eux... Ils comptaient les coups, sachant qu'il y en aurait dix-neuf, ça allait de soi... je dirais même qu'ils ont dû compter à rebours, en commençant par 19, comme pendant les dernières secondes d'un match de boxe... S'ils avaient su que le sang qui s'écoulait du sac, c'était du vrai sang d'enfant... »¹²⁵

Or selon Charles Charles, le public de la pièce intérieure semble ne rien avoir avec le meurtre de l'enfant : il ignore que les comédiens de la pièce ne savaient pas que le sac contenait un enfant :

Alors le public ignore que nous on ne sait pas. Alors nous tout ce qu'on sait c'est que le public ignore. Mais comme le public ne sait pas qu'il ignore, une fois qu'on saura tout le public pensera qu'on le savait... Alors on s'est pris à notre propre jeu.¹²⁶

Pourtant, il y a eu une grande confusion puisque le public était censé tout savoir. « Or, on dit au public qu'il y a un enfant dans le sac, donc le public le sait. Alors le public ignore que nous on sait pas ».¹²⁷ Du point de vue de la fiction théâtrale, Alvan et Winslow ne sont pas vraiment coupables, parce qu'en tant qu'acteurs ils ne font que respecter les codes théâtrales et ne peuvent que réagir que dans le cadre du champ théâtral. Or, selon Charles Charles : « ce qu'il aurait fallu dire au public, c'est que dans la réalité le sac contenait de la ouate. Mais ç'aurait été lui mentir, parce que dans la réalité il contenait un enfant ». Dire au public que dans la réalité le sac contenait de la ouate et non pas un enfant, c'est supprimer l'illusion théâtrale. Pourtant, le travail du comédien est d'informer le spectateur seulement de ce « qui est

¹²⁵ Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans, op. cit.*, p. 44.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 96.

¹²⁷ *Idem.*

sur scène ». « Son discours ne doit avoir de sens que dans le cadre de la représentation ; chacune des phrases de son texte présuppose qu'elle est montée *sur scène* (que nous sommes au théâtre) ». ¹²⁸ Comme le dit Charles Charles, « toute cette histoire est gouvernée par l'ignorance ». Comme le public, les comédiens ne savaient pas que dans la réalité le sac contenait un enfant et non pas de la ouate. Il y eut donc une double confusion : de la part des spectateurs et de la part des comédiens :

Moi j'étais certain que le sac contenait de la ouate et du sang de cochon et comme je croyais beaucoup à mon personnage on peut dire, et vous en conviendrez, que j'ai tué avec vraisemblance. ¹²⁹

Même si finalement on ne sait pas précisément si Charles Charles savait ou pas que le sac contenait un enfant, son unique intérêt est le point de vue des spectateurs : est-ce que le public va s'apercevoir « que le théâtre est devenu de moins en moins accessible ? Est-ce qu'il va penser que l'enfant, c'est une gratuité, une facilité ? » ¹³⁰ Or, tout l'enjeu de la pièce est là : rompre cette distance qui sépare la scène de la salle, en faisant passer le spectateur de l'état de participant inactif à celui de participant actif. Charles Charles va même jusqu'à introduire, on l'a vu, un personnage extra-diégétique (le spectateur) dans son spectacle : « Projecteur sur un retardataire ! » ¹³¹ Ce qui provoque un effet de distanciation par rapport à la fiction dramatique.

Charles Charles rappelle ici le protagoniste de l'unique roman de Chaurette, *Scènes d'enfants* (1988), qui confondait sans cesse le théâtre avec la réalité (Nous avons une réalité théâtrale dissipée par la fiction théâtrale et une fiction théâtrale entrecoupée par la réalité théâtrale). Comme dans *Provincetown Playhouse*, *Scènes d'enfants* met face à face le comédien Marc Wilbraham qui est l'auteur et en même temps le metteur en scène de la pièce. Ce détail important constitue le point de départ d'une analyse comparative entre *Provincetown Playhouse* et *Scènes d'enfants* dont l'objectif principal est de réexaminer les différents niveaux de la fiction théâtrale et la complexité du récit : « théâtre dans le théâtre dans un théâtre ».

¹²⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, « L'école du spectateur », Éditions Belin, 1996, p. 193.

¹²⁹ Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, op. cit., p. 82.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 89.

¹³¹ *Ibid.*, p. 68.

2.5. Analyse comparative : Scènes d'enfants-Provincetown Playhouse

La pièce *Scènes d'enfants* semble être la « suite thématique » de *Provincetown Playhouse*. Ces deux pièces contiennent non seulement le procédé du théâtre dans le théâtre, mais elles proposent aussi quatre thématiques identiques que nous allons étudier à tour de rôle, à savoir, la complexité du drame, la déconstruction de la figure du monteur, le dédoublement de l'espace et le dédoublement du personnage.

2.5.1. La complexité du drame

Dans une entrevue accordée à Pascal Riendeau pour la revue *Voix et Images*, Chaurette écrit :

J'avais été très marqué par le personnage de Claire Lannes dans L'amante anglaise de Marguerite Duras. Elle est traquée, folle, elle n'a pas les mots. Toute la beauté du drame vient de ce qu'elle ne trouve pas les mots pour répondre à l'interrogatoire. J'envie beaucoup cette dureté du manque à dire chez les auteurs contemporains, je pense à Koltès.¹³²

Provincetown Playhouse et *Scènes d'enfants* refusent de se plier à la nécessité « du dire ». On parle d'une démesure d'un jeu théâtral dans *Provincetown Playhouse* où Charles Charles offre une image presque insaisissable de son travail d'auteur dramatique et d'un désir de vengeance dans *Scènes d'enfants* où le travail de l'imaginaire permet à Marc Wilbraham de se réfugier dans son passé. Nous avons donc d'une part deux auteurs incompris qui renoncent souvent à la réalité où ils vivent et d'autre part une écriture intime (puisqu'elle représente la vie de ces deux auteurs) qui s'autodétruit dans le travail de la fiction et qui ne cherche aucune solution au drame. Par exemple, d'après Pascal Riendeau, « dans *Scènes d'enfants*, la pluralité des voix (puisque Chaurette utilise des formes énonciatives différentes) se manifeste par la multiplication des récits et des histoires diverses à l'intérieur de ces mêmes récits, qui se complètent ou se contredisent les unes les autres et qui ne donnent jamais comme clair et définitif le point de vue proposé par le narrateur ». ¹³³ La situation est identique

¹³² Pascal Riendeau, « L'écriture comme exploration : propos, envolées et digressions. Entretien avec Normand Chaurette », in *Voix et Images*, *op.cit.*, p. 439.

¹³³ Pascal Riendeau, *La cohérence fautive...*, *op.cit.*, p. 109.

pour *Provincetown Playhouse* où l'on raconte le récit à la fois à la première et à la troisième personne.

Cette indétermination référentielle fut choisie par Chaurette pour montrer que « l'essence du théâtre consiste [justement] en son exigence à [offrir] aux spectateurs [une image fragmentée de la pièce afin] de le plonger dans [une situation propre au rêve] ; le spectateur abandonnerait là sa sphère-temps personnelle pour en pénétrer une autre ». ¹³⁴

2.5.2. La déconstruction de la figure du monteur ¹³⁵

« Nous savons », dit Peter Brook, « que les meilleurs auteurs dramatiques sont ceux qui s'expliquent le moins ». ¹³⁶ Chaurette va même jusqu'à déconstruire la figure de l'auteur comme on déconstruit le personnage. Dans *Provincetown Playhouse*, Chaurette ne se focalise pas sur le texte dramatique mais sur la figure du monteur qui s'autodétruit au risque de mettre en cause sa propre image.

L'échec de la représentation de Charles Charles et du fonctionnement du théâtre de la vérité soulignent cette nécessité de mieux examiner la place du monteur dans la pièce. Il y a en effet un double échec : l'auteur Charles Charles a échoué non seulement comme metteur en scène mais aussi comme acteur.

Comme metteur en scène parce qu'il n'a pas assez réfléchi sur la signification du texte. Il a accordé trop d'importance à « l'impératif dramaturgique » ¹³⁷ de son texte. Ce qui a estompé voire même supprimé cette beauté de l'écriture qui se trouve généralement au-delà du texte. Et comme acteur parce qu'il n'a pas su gérer ce rapport qui existe entre la réalité et la fiction à l'intérieur même du champ théâtral.

¹³⁴ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, op.cit., p. 252.

¹³⁵ Comme pour le cas de la révolution scénographique où à la place du « scénographe » on utilisait celui de « décor », « pour souligner la nécessité d'intervenir de manière générale et globale sur l'espace de la représentation » (selon Bénédicte Boisson), nous avons choisi le mot « monteur » à la place d'« auteur ». Le choix de ce terme s'impose par le fait que la mise en scène a depuis longtemps pris le dessus sur le texte dramatique.

¹³⁶ Peter Brook, *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*, Éditions du Seuil, 1977, p. 29.

¹³⁷ Bénédicte Boisson, Alice Folco, Ariane Martinez (dir.), *La mise en scène théâtrale*, Presses Universitaires de France, 2010, p. 45.

Ces aventures d'un metteur en scène incapable de révéler le sens du texte sont aussi évoquées dans *Scènes d'enfants* où l'auteur Marc Wilbraham, qui par ailleurs assume une triple fonction : auteur, personnage et metteur en scène, tente de transformer une réalité en une fiction théâtrale. Son objectif est de mettre en scène la séparation avec sa fille en dehors du champ théâtral.

Si la représentation théâtrale de Marc Wilbraham échoue, c'est parce que non seulement les pseudo-acteurs ne sont pas totalement impliqués dans la représentation théâtrale mais en plus parce qu'en tant qu'auteur dramatique, Marc donne sa propre vision de l'histoire. Alors que généralement « l'intervention de l'auteur n'est ni souhaitée, ni même souhaitable ».¹³⁸

Or si le théâtre de Chaurette "détruit" ici la figure du monteur, c'est pour renforcer la complexité du texte dramatique, puisque dans ce théâtre « l'imaginaire et le réel sont tissés de façon à ce qu'on ne puisse jamais savoir si le lieu est vrai ou s'il est irréel ».¹³⁹

2.5.3. Le dédoublement de l'espace

Dans *Scènes d'enfants* et *Provincetown Playhouse*, l'histoire se passe à la fois dans un espace réel et fictif : la reconstitution des événements passés à l'intérieur du champ théâtral et la vérité de la représentation théâtrale (transformation de la réalité en théâtre). Il y a donc deux espaces différents : l'espace réel de la représentation et celui fictif de la reconstitution des événements du passé. Le spectateur-lecteur est confronté à deux univers différents : le lieu où se situe l'action de la pièce de Marc Wilbraham et la maison des Wilson.

Il s'agit ici d'un espace dédoublé qui selon Hans-Thies Lehmann « s'oppose à l'abstraction du drame [et tend à réduire de plus en plus] l'éloignement entre les acteurs et les spectateurs ».¹⁴⁰ Car dans un espace dédoublé la frontière avec la réalité et la fiction devient plus visible. Il y a l'espace réel de la représentation où il y a un échange direct entre les acteurs et les spectateurs et l'espace métaphorique qui n'est

¹³⁸ *Idem.* p. 187.

¹³⁹ Pascal Riendeau, « L'écriture comme exploration : propos, envolées et digressions. Entretien avec Normand Chaurette », in *Voix et Images, op.cit.*, p. 439-440.

pas visible sur scène, mais qui existe dans un « hors-temps ». La représentation des « Mémoires » de Charles Charles, par exemple, a eu lieu dans un « hors-scène », puisqu'elle se passe dans la tête du personnage. Selon Hans-Thies Lehmann :

Ce procédé du montage scénique, [caractéristique du théâtre postmoderne], mène à une perception comparable au montage cinématographique. Le spectateur éprouve l'impression d'aller et venir en séquences parallèles comme dans un film.¹⁴¹

Mais est-ce qu'on peut parler ici d'un « espace hiérarchisé » ? La réponse est non dans la mesure où dans le texte de Chaurette on retrouve trop peu d'informations spatiales. On ne connaît que le lieu de l'action : Cap Code pour *Provincetown Playhouse* et peut-être États-Unis pour *Scènes d'enfants*. Le reste est donc incertain, ce qui ne permet pas la reconstitution finale de l'espace scénique : la salle de poissonnerie pour *Provincetown Playhouse* et la villa de Grigor Wilson pour *Scènes d'enfants*.

2.5.4. Le dédoublement du personnage

Dans *Provincetown Playhouse*, le lecteur confond aussi le rôle des personnages. Il ne sait pas précisément s'il y a un troisième Charles Charles qui raconte et la première représentation des « Mémoires » et le procès qui a eu lieu le 19 juillet 1938.

Est-ce que Charles Charles 19 est une invention du Charles Charles 38 ? Est-ce que Charles Charles 38 existe-il réellement ? Si Charles Charles 19 est dédoublé en Charles Charles 38, pourquoi n'y aurait-il pas alors un autre Charles Charles 57, 76 et 95 ?

Ces questionnements concernent le problème du faux semblant au théâtre. En évoquant la présence d'un troisième Charles Charles dans le récit, Chaurette apporte plus de « faire-semblant » à la représentation des « Mémoires » qui « donnent à l'irréel l'illusion du réel ». Ce point de vue vers lequel il présente l'irréel comme réel apparaît

¹⁴⁰ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, op.cit., p.157-170.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 245.

dans la scène de l'immolation de l'enfant qui est montrée comme vraie que dans un point de vue théâtral.

Les effets du dédoublement sont un peu différents dans *Scènes d'enfants*. « Les personnages réels de la pièce-cadre joueront leur propre rôle dans la pièce écrite par l'auteur et metteur en scène Marc Wilbraham ». ¹⁴² Il n'y a donc pas de confusion pour le lecteur. Mais comme pour *Provincetown Playhouse*, nous avons deux niveaux de fiction qui ne se rejoignent presque jamais et qui renforcent le jeu de l'illusion théâtrale. Ici, selon Tadeusz Kowzan, c'est comme si :

le théâtre y jou[ait] à se réfléchir dans son propre miroir par le moyen de la pièce intérieure. En décomposant et regroupant sur la scène les éléments de l'univers théâtral, le dramaturge met en relation les plans distincts de la fiction et de la réalité, de l'action jouée et de l'action contemplée, s'exerçant à explorer les effets de la représentation soit sur l'action elle-même, soit sur le spectateur, soit enfin sur l'acteur. ¹⁴³

2.6. L'exclusion du public

Bien que le théâtre de Chaurette semble être centré uniquement sur le texte dramatique, son objectif principal reste les rapports entre la scène et la salle.

Le message de Chaurette dans cette pièce, c'est que le théâtre « est devenu de moins en moins accessible » et qu'il faut écrire « un coup de théâtre prodigieux pour éviter cette catastrophe », ¹⁴⁴ c'est-à-dire un théâtre qui offre des choses vraies pour convaincre le spectateur :

Mais au fur et à mesure qu'il écrit la pièce, il nous raconte ses doutes, ses angoisses abominables. Il craint que les spectateurs ne jugent son théâtre « de moins en moins accessible » et quittent la salle : Il se demande ensuite « s'ils vont s'apercevoir que le théâtre est devenu de moins en moins accessible ? Est-ce qu'ils vont penser que l'enfant, c'est une gratuité, une facilité ? » ¹⁴⁵

¹⁴² Jean-Pierre Ryngaert, « Scènes d'enfants, un roman sur l'art du théâtre », in *Voix et Images*, op.cit., p. 449-461.

¹⁴³ Tadeusz Kowzan, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au 20^{ème} siècle*, op.cit., p. 337.

¹⁴⁴ Pascal Riendeau, *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, op.cit., p. 109.

¹⁴⁵ Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, op. cit., p. 59 et 109.

Conscient de la complexité de sa pièce, Charles Charles supplie les spectateurs de faire encore un ultime effort pour revoir la pièce :

*Une fois la pièce terminée, je vais me lever, je vais saluer, une fois... deux fois... ça dépend... le public qui connaît la pièce par cœur va rentrer chez lui, il va revenir demain... ça n'en finira jamais... Non, non, vous ne pouvez pas vous en aller... on ne peut pas me faire ça à moi... vous ne pouvez pas me laisser seul...*¹⁴⁶

Ce qui est sûr, c'est qu'à la fin de la pièce, le spectateur est comme métamorphosé. Il se trouve dans la même position que le spectateur fictif de la pièce intérieure de Charles Charles qui est tombé dans le piège de l'illusion théâtrale. Or, ce qui est intéressant, c'est que « l'indécidabilité du sens » et la complexité du récit font que le spectateur adopte une attitude « autoréflexive »¹⁴⁷, tout comme ce théâtre d'ailleurs qui porte un regard sur lui-même, qui lui permet de réfléchir sur la signification du texte. Car c'est une fois la pièce terminée que le spectateur saisit la totalité des éléments transmis par le jeu théâtral :

*Chaque réplique isolée, [dit Charles Charles], est pleine de bon sens, y compris celle qui a été dite durant qu'on éventrait l'enfant, je veux dire pendant qu'on immolait la victime. Vous voyez, c'est seulement quand les spectateurs se retrouvent dans la rue, après la pièce, qu'ils prennent conscience subitement qu'ils viennent d'assister à l'œuvre d'un fou.*¹⁴⁸

2.7. Conclusion

Dans *Provincetown Playhouse*, le procédé du théâtre dans le théâtre, on l'a vu, ne correspond pas à la pièce intérieure (les « Mémoires » de Charles Charles) mais à la pièce de Chaurette. Sur le plan dramatique, la pièce de Charles Charles est la pièce dramatique proprement dite.

Si dans d'autres pièces théâtrales (on prend ici comme exemple *Les aveugles* (1893) de Maeterlinck, puisque tout comme Chaurette, Maeterlinck écrit des textes dans lesquels la quête de la vérité est autant impossible qu'expliquer les « limites de

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 113- 114.

¹⁴⁷ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, *op.cit.*, p. 162.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 36.

l'inexprimable »), les héros dépendent entièrement de leur destin, dans le théâtre de Chaurette ce sont, au contraire, les personnages qui sont maîtres de leur destin. C'est comme si leur sort avait été fixé à l'avance.

Dans *Provincetown Playhouse*, c'est donc Charles Charles qui mène le jeu. C'est lui qui trompe les juges et les policiers, en leur faisant croire qu'il est fou. Cette dualité de Charles Charles (puisqu'il s'implique tellement dans son rôle de fou qu'il finit par croire qu'il est réellement fou) provoque une situation dramatique contradictoire : est-ce que « la perception réelle » du meurtre de l'enfant par Charles Charles (parce qu'il voulait que le meurtre de l'enfant eut lieu réellement, théâtralement parlant) est contradictoire à la situation imaginaire créée par Charles Charles qui lui a permis de prendre une attitude que l'on pourrait appeler « le paraître vrai » face aux exigences de son spectacle qui demande à ce que la vérité ne soit jamais révélée ? Ou est-ce que les juges qui, face à cette situation théâtrale piégée, se comportent comme si tout était associé à un problème lié à l'interprétation théâtrale, c'est-à-dire le fait de prendre la réalité pour la fiction et la fiction pour la réalité.

Pour ce qui est de la première question, nous savons déjà que Charles Charles voulait que le meurtre de l'enfant paraisse comme vrai mais que d'un point de vue théâtral, il agit ainsi uniquement pour échapper à la justice et pour pouvoir renouveler, à travers son spectacle, sa théorie sur le théâtre de la vérité. Quant à la deuxième question, elle est beaucoup plus complexe, car elle remet en question le fonctionnement même de l'écriture théâtrale qui consiste à prouver qu'elle n'apparaît que dans « une forme trompeuse [qui fait ressortir] le vide » produit par l'irruption de Charles Charles. Alors que les juges, compte tenu de la disculpation de Charles Charles, pensent que celui-ci était victime de son propre jeu, comme il n'arrive pas à interpréter correctement les codes liés au fonctionnement du jeu théâtral.

Cette complexité du jeu théâtral concerne également le public de la pièce enchâssée qui, contrairement aux juges qui croient à la fiction de la réalité théâtrale, ignore qu'il s'agit là d'une réalité théâtrale et non pas de la vraie vie. Ce commentaire de Tadeusz Kowzan nous permet ici de mieux comprendre cette confusion qui existe entre l'illusion théâtrale et l'illusion de la réalité :

Si l'on s'efforce, au théâtre, de rompre l'illusion, est-ce pour faire place à la vie réelle ? Si l'on vise à détruire la fiction, est-ce pour la remplacer par la réalité du monde représenté ? Aucunement. Dès qu'on arrive à rompre, à dissiper, à renverser une illusion, ce n'est que pour créer, pour construire – à l'instant même – une nouvelle illusion, la fiction d'un type nouveau, dans une autre dimension, sur un autre plan. Car quel que soit le procédé utilisé, tant que nous sommes en présence du phénomène appelé théâtre, la loi immuable de l'illusion reste en vigueur. Analysé à travers le théâtre dans le théâtre, le mécanisme du jeu changeant d'illusion permet, semble-t-il, de mieux comprendre cette réalité.¹⁴⁹

Comme *Provincetown Playhouse*, *Le Petit Köchel* participe à cette confusion du récit (vérité ou mensonge) qui, d'après Pascal Riendeau, « n'atteint jamais une véritable homogénéité discursive, en remettant en question le rôle de la vérité, en proposant la fiction comme origine du récit, ou encore en multipliant les signes d'hybridité : générique, modale et didascalique ».¹⁵⁰ Nous verrons aussi que la hantise des personnages pour la répétition projette la pièce dans une sorte de temps mythique qui permet au théâtre de régénérer.

¹⁴⁹ Tadeusz Kowzan, *Théâtre miroir : Métathéâtre de l'Antiquité au 20e siècle*, op.cit., p. 138.

¹⁵⁰ Pascal Riendeau, *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, op.cit., p. 135.

3. *Le Petit Köchel*

(Analyse d'un extrait de dialogue)

Anne. Nous sommes deux musicologues et vous êtes deux interprètes [...] Nous parlons toutes avec les mots d'une langue délétère. Brunswick, Motherwell, musicologues et interprètes, nous sommes au-devant d'une action nocive et barbare, cela s'appelle un méfait... Notre fils, en posant sa condition, risque de susciter la discorde. Il n'entrevoit la fin de sa vie que sur une grâce ultime : il implore une preuve indéfectible de notre amour. Car il estime en ce jour crucial que depuis sa naissance, nous lui avons tout refusé au profit de Mozart [...] Il veut que nous commémorions sa mort chaque soir...

Cécile. Je veux me prononcer haut et fort contre cette résolution. Je n'accepterais jamais de manger notre enfant, pas plus que je n'accepterais qu'il me mange.

Lili. Cécile a raison. Nous n'étions pas en faveur de cette séquestration.

Irène. Même pas pour sauver la réputation de notre monde musical ?

Lili. [...] Nous devons dire les paroles exactes, nous devons nous souvenir en tous points de ce que nous avons pensé, ce que nous avons fait, les questions et les réponses, et nous mémoriserons cela, dans la fidélité de nos actes [...] ¹⁵¹

Cette scène débute par une longue conversation entre d'une part les sœurs Motherwell (Lili, Cécile), musiciennes et interprètes et les sœurs Brunswick (Anne, Irène), musicologues.

Pour les quatre musiciennes la question de la musique (« sauver la réputation de leur monde musical ») est au centre de leurs préoccupations. Or pour sauver leur monde musical, elles s'interrogent sur le fait de sacrifier leur fils à Mozart. Personnage inidentifiable, puisqu'il n'apparaît pas sur scène, le fils d'une de ces femmes, qui s'est déjà livré au cannibalisme, veut se suicider. Mais avant de se donner la mort, il demande à ce que l'acte infanticide soit répété éternellement.

Nous avons donc deux situations parallèles qui s'inscrivent avant tout dans une intention de recommencement : il y a d'une part l'enfant qui demande à être sacrifié, il y a d'autre part les quatre musiciennes qui doivent se soumettre à son désir de répéter l'acte cannibale éternellement.

¹⁵¹ Normand Chauréte, *Le Petit Köchel*, Éditions Leméac, 2000, p. 35 et suiv.

Dans cette scène, on voit bien ce rapport dominant-dominé dont nous allons parler plus tard : l'enfant se désigne comme le personnage sur qui repose la réputation du monde musical de nos quatre musiciennes. C'est lui qui mène le jeu : « Notre fils, en posant sa condition, risque de susciter la discorde. Il n'entrevoit la fin de sa vie que sur une grâce ultime : il accepte de se pendre si nous promettons de le manger »,¹⁵² dit Lili Motherwell à ses sœurs. Mais, « partagée entre l'amour maternel et la carrière musicale, Lili est dans le doute ». Elle s'oppose catégoriquement à cette ultime volonté de son fils : « Je veux me prononcer haut et fort contre cette résolution. Je n'accepterai jamais de manger notre fils, pas plus que je n'accepterais qu'il me mange ». ¹⁵³ Mais au fur et à mesure que le récit avance, Lili comprend finalement que sauver leur monde musical est beaucoup plus important que le sacrifice de leur fils.

Charrette pose ici deux questions importantes qui constituent l'intérêt principal de la pièce : Que veulent les musiciennes ? Et quel est l'intérêt de la répétition de l'acte infanticide dans ce théâtre ?

Ces interrogations touchent aux trois problèmes essentiels du récit : la fonction rituelle du théâtre, la notion de sacrifice et de l'infanticide et le processus de l'acte créateur.

3.1. La fonction rituelle du théâtre

La mise en scène répétée du cérémonial cannibale permet a fortiori de donner chair à la musique. La question de la continuité de la musique sera donc le mobile principal de l'infanticide : « L'âme de notre monde musical est en vie, animée d'un souffle, et constituée de chair humaine... »¹⁵⁴ La musique et l'infanticide reposent sur un acte sacrificiel : plus le cérémonial cannibale est répété, plus la musique est régénérée.

Il y a dans l'histoire du *Petit Köchel* une ressemblance avec *Idoménée* de Mozart où confronté à une violente tempête, le héros éponyme doit sacrifier son fils Idamante pour garder la vie sauve (Isabelle Rouard, 1991). Mais si *Idoménée* de

¹⁵² Normand Chaurette, *Le Petit Köchel*, *op.cit.*, p. 48.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 43.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 15.

Mozart se termine par l'abnégation au sacrifice d'Idamante, dans *Le Petit Köchel* les quatre musiciennes sacrifient leurs fils pour assurer la continuité de leur vie musicale. Construit sur le « terrain du sacré », le crime infanticide prend alors la dimension de ce que Catherine Kintzler appelle « crime sacré », faisant du criminel un être « merveilleux » et sublime qui accomplit un acte héroïque. Or dans *Le Petit Köchel*, l'acte infanticide devient pour Chaurette un moyen d'attribuer à la musique un caractère sacré. C'est ce qui explique la référence à « l'infanticide successoral » dans *Idomenée* de Mozart qui selon Catherine Kintzler est l'une des premières manifestations de la fonction rituelle du théâtre :

*Anne. Et vous n'entendiez pas non plus les pleurs de notre enfant, ce pauvre petit marmot qui se tortillait dans le moïse, déjà contraint, à peine âgé de deux jours, à l'idée d'un martèlement, à l'absence de répit, au recommencement toujours, à l'éternelle reprise en si bémol. Au centre d'une vie qui ne faisait que commencer, il avait déjà compris que Mozart – Mozart ! – passerait avant lui. C'est que, pour nous comme pour le reste de l'humanité, Mozart était venu deux siècles avant lui.*¹⁵⁵

Or comme le mythe de Mozart qu'on « assassine pour qu'il ressurgisse »,¹⁵⁶ les quatre musiciennes doivent répéter l'acte cannibale sans arrêt pour placer la musique dans l'ordre du sacré :

*Lili. Nous avons consacré notre vie à cela : répéter. Nous avons vécu grâce à cela. Répéter. Si j'additionne les jours de notre vie et je les multiplie par le nombre de fois que nous avons répétée notre sonate en si bémol, cela fait plus d'un million d'exécution, c'est beaucoup, un million, c'est un nombre qui donne aisément le vertige.*¹⁵⁷

Une réplique du personnage d'Irène faisant allusion à *Idomenée* de Mozart confirme cette répétition sacrificielle de l'acte infanticide comme une nécessité de la régénération du temps et de la musique :

Irène. Depuis l'heure qui vient de s'écouler, notre fils a pris goût au ravissement. Il se vautre dans la chair humaine et reçoit la visite de ses mères, qui descendent à tour de rôle, pour se faire arracher des promesses inouïes, en

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹⁵⁶ Jean-Pierre Ryngaert, « Scènes d'enfants, un roman sur l'art du théâtre », in *Voix et Images, op.cit.*, p. 449-461.

¹⁵⁷ Normand Chaurette, *Le Petit Köchel, op.cit.*, p. 15.

*échange desquelles il remarque combien c'est enivrant de négocier. Il voit cependant se rapetisser la temporalité des choses, et comprend que nos promesses de le manger n'ont d'effets véritables qu'en échange de sa pendaison...*¹⁵⁸

Chaurette pose ici une question qui nous semble fondamentale par rapport à la compréhension générale du texte :

*Cette volonté de manger leur enfant, est-elle le désir profond de ces quatre mères qui ont élevé cet enfant qu'on ne voit jamais ? Ou bien est-ce vraiment l'enfant qui demande à être dévoré ? Cet équilibre entre les deux versions est toujours maintenu dans la fiction. Le cannibalisme est une chose mieux connue aujourd'hui. Quand cela en reste au fantasme, le cannibale éprouve plus le besoin d'être mangé que de manger de la chair humaine. Il y a donc le désir dans le personnage de l'enfant, mais son exigence s'accompagne d'une condition : que l'acte infanticide soit renouvelé.*¹⁵⁹

Selon Chaurette, il y a deux versions différentes dans la fiction : « il y a donc le désir dans le personnage de l'enfant d'être sacrifié, mais son exigence s'accompagne d'une condition ». Il y a aussi cette volonté des quatre mères, qui ne peuvent vivre que musicalement, de dévorer l'enfant pour sauver leur carrière musicale :

*Irène. S'il décide de ne pas se pendre, le charme aussitôt s'évanouit, et tout revient comme avant. Il voudrait savoir ce qu'il adviendra des choses une fois qu'il sera pendu, et que nous l'aurons mangé. Notre fils est d'avis que c'est par le résultat de sa mort que tous les triomphes auront eu lieu. Il voudrait, en fait il exige, que ces négociations ne meurent jamais. Ces heures éminemment frénétiques devront être répétées. Car c'est une fois qu'on obtient le résultat qu'il faut répéter.*¹⁶⁰

Cette volonté des quatre mères de sacrifier l'enfant est déjà présente dans *Idomenée* de Mozart¹⁶¹ où :

[le père] infanticide apparaît comme [un homme] capable de sacrifier [son fils] et d'atteindre une situation remarquable. [Par là], le crime d'infanticide fournit une sortie par la grande porte, un miroir dont l'image, par son

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 48.

¹⁵⁹ Pascal Riendeau, « Entretien avec Normand Chaurette », Document disponible sur : <http://www.passion-théâtre.org/cgi-bin/pti_lol/spectacle/affiche/fich> (Consulté le 24 janvier 2010).

¹⁶⁰ Normand Chaurette, *Le Petit Köchel*, op. cit., p. 48.

¹⁶¹ Cité par Catherine Kintzler, *Théâtre et opéra à l'âge classique*, Paris : Fayard, 2004.

*éclatante noirceur, pourra être à la hauteur de l'idée qu'elle se fait d'elle-même.*¹⁶²

3.2. Idomenée¹⁶³ -Le Petit Köchel

Si l'on compare ces deux pièces du point de vue de la structure dramatique, on voit bien que les convergences et les divergences entre ces deux modèles s'instaurent autour de ces deux procédés textuels postmodernes sur lesquels repose le motif principal du récit : la répétition des passages et la recherche du non-dit.

3.2.1. La répétition des passages

Chacune de ces deux pièces est marquée par la « structure répétitive des scènes ».¹⁶⁴ Dans *Idomenée* de Mozart, un *opera seria* en trois actes inspiré du mythe antique d'Idoménée, la répétition de l'acte infanticide prend une dimension mythique, rituelle et théâtrale. Car plus l'acte d'infanticide est répété, plus il sera « re-mythifié ».

Mais si *Idomenée* s'inscrit plutôt dans un mouvement a-cyclique caractérisé par un « happy end », dans *Le Petit Köchel*, Chaurette inscrit la pièce dans une sorte de temporalité cyclique. La hantise des personnages pour la répétition devient ici la cause principale de la fragmentation du récit qui « crée un effet de parasitage qui empêche toute interprétation claire et définitive ».¹⁶⁵ Mais c'est aussi la structure répétitive des scènes qui annule tout ce qui aurait pu avoir lieu une seule fois (on parle de l'acte d'infanticide). Car selon Anne Brunswick, « c'est lorsque le temps s'arrête, afin que tout recommence, que » :

*notre fils est conciliant. Mais si le temps passe et si tout se modifie, alors il s'effraie, et il parle de se pendre. Il le ferait volontiers, à condition qu'on lui prouve qu'il pourrait se pendre à nouveau le lendemain...*¹⁶⁶

¹⁶² Catherine Kintzler, *Théâtre et opéra à l'âge classique, op.cit.*, p. 78- 79.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 73-102.

¹⁶⁴ *Idem.*

¹⁶⁵ Zeina Hakim, *Fictions déjouées...*, *op.cit.*, p. 220.

¹⁶⁶ Normand Chaurette, *Le Petit Köchel, op. cit.*, p. 40.

C'est ainsi qu'après avoir insisté sur le principe de continuité que l'enfant peut finalement s'abandonner au mécanisme de l'acte infanticide que les musiciennes mettent en œuvre.

3.2.2. La recherche du non-dit

La recherche du non-dit, trait dominant de l'œuvre de Chaurette, « a pour effet de rendre indécidable la valeur de vérité »¹⁶⁷ dans le texte.

Si dans *Le Petit Köchel*, par exemple, le secret du sacrifice de l'acte infanticide n'est jamais révélé à l'enfant, dans *Idomenée* de Mozart, Idamande apprend très vite le sacrifice qui l'attend. Or dans *Le Petit Köchel* l'intérêt du texte réside précisément dans l'incapacité du lecteur de connaître le mobile principal de l'infanticide. Il ne sait pas exactement si l'acte infanticide s'inscrit dans une volonté de la répétition des faits ou bien dans un objectif plus précis, qui est celui de sauver le monde musical. Tandis que dans *Idomenée*, l'acte infanticide est soumis à une sorte de « volonté divine », puisque l'acte d'infanticide se présente sous l'aspect d'un « crime sacré » non-conflictuel qui permet la régénération du temps.

3.3. Une écriture hybride

Le Petit Köchel présente des formes mixtes et hétérogènes qui ouvrent la voie à l'expérimentation de l'impureté¹⁶⁸ dont l'intérêt principal est de convoquer une multitude de codes, de techniques et de styles.

Dans cette pièce, Chaurette fait éclater les limites de la séparation des genres : il y a d'une part le récit qui raconte une histoire, celle de l'acte infanticide, il y a d'autre part le dialogue qui est dépourvu de toute intrigue principale : les personnages n'apportent aucune information exacte liée à la volonté de l'enfant de se pendre :

Irène. Vous allez continuer de répéter. Pendant ce temps, moi, je vais créer de nouveaux sentiers. Il importe à présent d'analyser le malheur, celui de notre enfant. Il n'a toujours vécu que dans la cave. Il n'a jamais supporté les variations lumineuses du jour [...] Il y a dans cette permanence un état qui le rassure mais qui, moi, me désespère. Nous devons obtempérer. Nous

¹⁶⁷ Zeina Hakim, *Fictions déjouées...*, op.cit., p. 222.

¹⁶⁸ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne : 1880-1950*, traduit par Patrice Pavis, Lausanne, 1983.

accomplirons ses volontés, il accomplira les nôtres, et demain nous récurerons cette demeure, avec nos sentiments d'amour, un peu de pleurs, et beaucoup d'eau de javel. La vie va reprendre son cours, et nous allons, toutes ensemble, musicologues, et interprètes, nous consacrer à notre saison musicale.

Cécile. Notre fils n'a jamais eu l'intention de se pendre. Avez-vous vu une corde ? Avez-vous vu un crochet au plafond ? Avez-vous vu quelque chose ?

Irène. J'ai acheté la corde et le crochet. Il a dit que c'était aujourd'hui qu'il allait se pendre et je pense qu'une phrase comme ça est une phrase irrévocable.¹⁶⁹

Cette présence du récit s'explique d'abord par le choix d'un espace scénique¹⁷⁰ presque vide qui oblige le spectateur à redéfinir le sens du texte à travers quelques éléments mis à sa disposition. C'était une estrade ouverte et neutre, tout simplement espace avec un vaisselier, une horloge et des partitions musicales (et sans oublier ici la référence à la sonnette sonore) qui ont permis au metteur en scène d'entraîner sans effort le spectateur dans un univers énigmatique et mystérieux qui est décrit de façon très significatif par le personnage de Lili :

Lili, à ses assiettes. Devinez ce qu'on mange. L'odorat vous fait défaut, qui attiserait votre curiosité d'avantage. Quelle est cette odeur ? Et d'où provient-elle ? Rien, pas un mot. Que sont devenues vos voix ? vos paroles innocentes ? L'air absorbe tout ce qui se voit, se sent, et s'entend, comme un voleur à nos sens, et cela m'interdit jusqu'à l'écho de mes propres soupirs : « Nous n'avons plus d'entretiens. Nous n'avons plus d'entretiens. » Pauvre de nous. Nous qui conversions pendant des heures. Il est vrai que nous n'avons pas beaucoup de rigueur. C'était une cacophonie. Jusqu'à ce que toi, sonnette stridente, tu retentisses, comme la plus effrontée des intruses, intempestive, suraiguë, diapason de l'infernal, et je réentends, dans le silence d'après, comme une plainte monotone en réponse au bruit qui la rendait si maussade, la voix de Cécile qui murmurait : « Mon Dieu que notre sonnette est sonore ! »¹⁷¹

Ensuite par l'absence d'indications scéniques se rapportant à l'expression gestuelle et aux mouvements des comédiens. Le fait que les personnages sont en train de répéter un texte montre déjà cette prépondérance accordée au texte dramatique par rapport au spectacle scénique :

¹⁶⁹ Normand Chaurette, *Le Petit Köchel*, op. cit., p. 39.

¹⁷⁰ On pense notamment à la mise en scène de Denis Marleau, le 8 juillet 2000 au Festival d'Avignon (salle Benoît XII).

¹⁷¹ Normand Chaurette, *Le Petit Köchel*, op. cit., p. 11.

Anne. Vous m'annoncez que notre fils, pour la première fois depuis qu'il s'est terré dans la cave, a fini par vous adresser la parole. Et je réponds : « Est-ce qu'il n'a pas demandé un peu d'aération ? » Cette odeur répugnante –

Lili, corrigeant. Insupportable.

Anne. [...] J'enchaîne. Odeur insupportable, heurtage de poumons...

Cécile. « Heurtage » ?

Anne. ...silence indu des êtres, silence indu des choses, mais notre fils, j'y suis, a parlé pour la première fois depuis plus d'une semaine (...)

*Lili, excédée. Vous venez encore une fois de devancer une réplique importante. Vous défilez votre texte sans y mettre la moindre intelligence [...]*¹⁷²

C'est le même procédé qu'utilisait déjà Maeterlinck dans *Les aveugles* (1891) et Michel Marc Bouchard dans *Les muses orphelines* (1989) où les personnages sont presque immobiles et la parole « apparaît comme une conquête sur la représentation ».¹⁷³ C'est comme si le théâtre revenait ici « à une valeur ancienne : le texte, omniprésent et englobant, texte souvent redoublé par la référence à un hors texte ou à un intertexte qui l'informe ».¹⁷⁴

Dans cette pièce hybride qui met en scène deux pratiques théâtrales différentes (le narratif et le dramatique), nous voudrions nous interroger sur le rapport du texte à la mise en scène : une pièce hybride peut-elle s'adapter aux nouvelles conditions de la mise en scène ?

Pour le critique québécois René Payant, l'hybridité textuelle conduit la mise en scène dans une sorte d'impasse, car elle « consiste en une expérience des limites, un jeu qui implique une conscience des systèmes et qui ironise sur le lieu respectif des systèmes ».¹⁷⁵ Évidemment, une pièce qui existe au-delà de cette zone intermédiaire qui n'est ni théâtre ni roman peut avoir des conséquences directes sur la construction de l'espace scénique (choix de l'espace, éléments décoratifs, etc.). Car la tâche de la

¹⁷² *Ibid.*, p. 19-20.

¹⁷³ André Helbo, *Le théâtre : texte ou spectacle vivant*, op. cit., p. 35.

¹⁷⁴ Jean-Cléo Godin, « Deux dramaturges de l'avenir ? », *Études littéraires*, 1985, vol.18, n° 3, p. 113-122.

¹⁷⁵ René Payant cité dans Pascal Riendeau, *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, op.cit., p. 40.

mise en scène se complexifie davantage lorsque le texte ne contient pas beaucoup de théâtralité et n'est pas destiné « au monde »¹⁷⁶ de l'écoute.

Dans *Le Petit Köchel*, la difficulté de la mise en scène, c'est par rapport à la présence du texte écrit comme « interruption » de l'image scénique. La pièce devient presque poétique et littéraire, reposant entièrement sur la parole des personnages : elle est de l'ordre de l'injouable.¹⁷⁷ Car « ce qui est donné dans l'espace théâtral, ce n'est pas le reflet d'une image, mais le reflet du [texte]. [En d'autres termes, Chaurette] crée les conditions d'un investissement du spectateur dans la représentations sur le mode imaginaire ».¹⁷⁸ Car l'absence de l'action (les mouvements des personnages) réclame une situation théâtrale qui, même sans arriver à retrouver la fin du récit, doit permettre aux spectateurs de résoudre les difficultés interprétatives qu'elle suscite. Même si les possibilités de comprendre le sens du texte « sont moins avancées que les difficultés conceptuelles et les affres existentielles qu'il suscite ».¹⁷⁹ C'est dans ce sens qu'on comprend alors Chaurette lorsqu'il dit : « [qu'il] a toujours rêvé d'écrire la pièce impossible à monter [...], la pièce ultime ».¹⁸⁰

3.4. Infanticide et sacrifice

On l'a vu, l'intérêt principal de la pièce, c'est de faire de l'acte infanticide « un crime sacré » qui reposerait sur le système circulaire du récit : car plus les mères infanticides répètent l'acte d'infanticide, plus l'enfant revendique d'être sacrifié. Là, « on entre dans une « esthétique » post-moderne (la répétition du récit), mais on entre aussi en même temps dans ce qu'on appellerait le mythe contemporain de l'infanticide ».¹⁸¹ Car le crime sacré de l'enfant a pour origine la re-mythification de la musique : entre l'« amour maternel » et le « devoir rendu » à la musique. La question de la régénération de la musique prend ici une dimension véritablement mythique. Par là, la

¹⁷⁶ Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine, op.cit.*, p. 33.

¹⁷⁷ En dépit de cette difficulté de mise en scène, *Le Petit Köchel* a eu beaucoup de succès sur le plan scénique.

¹⁷⁸ André Helbo, *Le théâtre : texte ou spectacle vivant, op. cit.*, p. 119.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 121.

¹⁸⁰ Pascal Riendeau, *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette, op.cit.*, p. 13.

¹⁸¹ Catherine Kintzler, *Théâtre et opéra à l'âge classique, op. cit.*, p. 96.

musique introduit une dimension de l'imaginaire, elle produit l'effet d'un théâtre en répétition infinie. La dernière scène de la pièce éclaire cette notion d'infanticide répétitif comme signification d'un éternel recommencement :

Anne. Je croyais qu'en lui confiant mes rêves de liberté, il accueillerait ma décision de vous quitter comme une grâce. Mais il ne pouvait pas supporter l'idée qu'on l'abandonne. Il voulait que nous commémorions sa mort chaque soir. Il disait que si l'on peut répéter Mozart jour après jour, on peut aussi bien rejouer la mort d'un enfant tous les soirs. Je l'ai supplié de ne pas nous infliger ce rituel, mais ma sœur avait déjà consenti en notre nom.

Lili. Depuis le berceau notre fils était déjà acclimaté à la prépondérance de Mozart. Il s'est endormi dans la paix, avec la certitude que nous saurions réparer l'exagération d'un culte par une offrande.

Irène... Nous choisirons quant à nous de brûler, au moment de reculer l'heure, une page de notre Petit Köchel. (À Anne :) Viens ma sœur, nous allons nous mettre à table, et venez, vous aussi, chères interprètes, grâce à qui nous avons rehaussé, il y a de ça nombre d'années, la réputation de notre monde musical. Donnez-moi Lili, une page de notre Petit Köchel.

Elle prend la page et la brûle. Coup de sonnette.

Cécile. Mon Dieu que notre sonnette est sonore!

*Noir.*¹⁸²

Ce modèle circulaire du récit visant à assurer le problème de l'infanticide « successoral » dans *Le Petit Köchel* est déjà utilisé dans *La Leçon* de Ionesco, qui est présentée à plusieurs reprises comme un récit à caractère répétitif qui s'insère d'avantage dans un mouvement cyclique et pluridimensionnel. Nous verrons que dans *La Leçon* de Ionesco aussi, le professeur use du même stratagème (le principe de l'éternel retour) pour recommencer sa folie meurtrière.

3.5. Analyse comparative : *La Leçon-Le Petit Köchel*

Nous donnons ici, à titre de comparaison, *La Leçon* de Ionesco, pièce métaphysique publiée en 1953 qui incarne le modèle du théâtre de l'absurde. Le rapprochement entre *La Leçon* et *Le Petit Köchel* est assez évident. Les deux pièces privilégient les thèmes de l'absurde et de la mort et reposent sur le principe de l'éternel

¹⁸² Normand Chaurette, *Le Petit Köchel*, op. cit., p. 50-51.

retour.¹⁸³ Il y a donc d'une part l'attitude agressive d'un professeur qui est entraîné dans une folie meurtrière « sans cesse recommencée »,¹⁸⁴ il y a d'autre part la tyrannie d'une mère, qui, atteinte de musicomanie, ne cesse de répéter le même acte infanticide afin de sauver sa carrière musicale. Mais si dans *La Leçon*, l'élève est en quelque sorte victime d'un professeur qui ne contrôle plus ses gestes, dans *Le Petit Köchel* l'enfant sacrifié n'est à aucun moment un instrument de domination puisque c'est lui qui demande à être dévoré.

Ce rapport « dominant-dominé »,¹⁸⁵ un concept utilisé par Robert Horville dans sa critique de *La Leçon*, est un autre thème commun qui existe entre ces deux pièces. Comme l'élève qui est entièrement soumis à la volonté de son professeur, les quatre musiciennes sont en quelque sorte les esclaves de cet enfant « invisible » (puisqu'il n'apparaît jamais sur scène) qui mène les règles du jeu, puisque « son exigence de sacrifice s'accompagne d'une condition : que le cérémonial cannibale soit répété chaque jour ». ¹⁸⁶ Ce qui est là une preuve incontestable de la névrose obsessionnelle, une pathologie grave qui se caractérise souvent par une idée fixe et des gestes mécaniques.

Comme les obsessionnels qui ne cessent de répéter les mêmes gestes sans se préoccuper de leur signification, le professeur et les quatre musiciennes sont constamment obsédés par la reprise d'un crime particulièrement odieux : une tuerie de masse qui est prolongée à l'infini et un cérémonial cannibale qui est sans cesse répété. Or comme *La Leçon* de Ionesco qui se termine par une nouvelle fureur meurtrière, *Le petit Köchel* de Chaurette s'achève par la répétition des partitions musicales et la reprise de l'acte infanticide.

Cette tendance pour la répétition nous plonge au cœur même de l'esthétique théâtrale postmoderne : Rejetant les formes théâtrales traditionnelles qui sont particulièrement hantées par la cohérence de l'action et le dénouement de l'intrigue,

¹⁸³ Le principe de l'éternel retour renvoie ici à un théâtre qui, en proie à l'interminable conflit du dit et du non-dit, provoque une fermeture définitive de toutes les modalités d'explication de sens.

¹⁸⁴ Robert Horville, *Ionesco : La cantatrice chauve, La Leçon*, Hatier, Paris, Février 1999, p. 70-77.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 75.

¹⁸⁶ Denis Marleau, « Entretien avec Normand Chaurette », Document disponible sur : <http://www.passion-theatre.org/cgi-bin/pti_lol/spectacle/affiche/fiche.pl?id_planning=2136> (Consulté le 24 janvier 2010).

les représentations théâtrales contemporaines refusent d'accéder à une vision unique des choses, ouvrant la voie à une nouvelle écriture scénique qui se déconstruit avant même de se construire. Car « en évoquant le décalage qui existe entre [un modèle de composition dramatique traditionnel et la structure répétitive de certains textes modernes, Chaurette s'amuse] à jouer de cette incertitude du récit jusqu'à son point limite ». ¹⁸⁷

3.6. Sacrifice, exaltation, commémoration.

Si les quatre musiciennes insistent sur la célébration de l'acte infanticide, c'est parce qu'elles veulent commémorer le souvenir de Mozart. Mais le fait de martyriser physiquement et moralement un enfant fait d'elles des bourreaux. Le rapport bourreau-victime est ainsi posé : il y a les quatre musiciennes qui sacrifient leur fils à Mozart pour sauver leur monde musicale et l'enfant qui soutient ce projet d'être sacrifié avec ardeur parce qu'il n'a pas d'autre choix. Dès lors, l'enfant se transforme en sacrifié, au même titre que les musiciennes. Ce qui renverse complètement les « rapports dominant-dominé ». ¹⁸⁸ Or pour les musiciennes comme pour l'enfant, le crime infanticide devient non seulement un « crime sacré », mais aussi un sacrifice, une exaltation et une glorification :

Il désirait manger de la chair humaine ? Nous lui en avons donné. À présent il veut une corde pour se pendre ? Nous allons lui donner. Pourquoi attendre que les policiers, les escouades et les juges s'en mêlent ? Verront-ils, ces gens-là, le raffinement suprême, l'aboutissement de la culture de notre enfant ? Recevrons-nous les félicitations du monde musical ? La société, famille Heifetz en tête, va-t-elle nous congratuler pour cet exploit ? Pourquoi ne pas convoquer tout le monde à un festin, pour nous glorifier de ce que notre enfant est allé jusqu'au bout de son désir ? ¹⁸⁹

Le lien avec *Provincetown Playhouse* est ici explicitement revendiqué, puisque comme *Le petit Köchel* elle est entièrement construite sur le principe d'un « crime sacré » fondé sur le « sacrifice de la beauté » : Charles Charles veut immoler l'enfant non seulement « dans une tentative désespérée pour retenir son amant, [Winslow

¹⁸⁷ Zeina Hakim, *Fictions déjouées...*, op.cit., p 213.

¹⁸⁸ Robert Horville, *Ionesco : La cantatrice chauve, La Leçon*, op.cit., p. 75.

¹⁸⁹ Normand Chaurette, *Le petit Köchel*, op.cit., p. 41.

Byron, mais aussi pour] faire un hymne à la beauté ». ¹⁹⁰ Comme pour *Le petit Köchel* l'acte d'infanticide devient ici un acte glorieux qui fait du sacrifié et du sacrificant un héros ou un Demi-dieu. Nous avons donc deux pièces presque identiques (*Le petit Köchel* et *Provincetown Playhouse*) où l'acte d'infanticide constitue un acte mystique, et par là un symbole même de la beauté.

Les personnages de Churette seraient-ils atteints d'une folie des grandeurs, comme disait aussi Jean-Cléo Godin ? Peut-être. Mais rien ne nous permet de savoir avec certitude si ce sont les personnages ou Churette lui-même qui, à travers ses personnages, veut revivre ces moments de gloire. Le mystère reste entier, car nous sommes incapables de savoir ce qui se passe réellement dans la "tête" des personnages de Churette et à chaque fois qu'on croit connaître le véritable univers de cet auteur atypique, celui-ci nous lance sur une mauvaise piste. Une écriture piégée ? Un auteur déroutant ? Tout cela reste à découvrir

3.7. Le processus de création

La problématique du processus de création est au centre de l'œuvre de Churette. L'univers poétique des auteurs présents dans les pièces de Churette est constamment interrogé. Dans *Le Petit Köchel*, les auteures-interprètes ne sont pas idéalisées. Elles nous sont présentées comme des personnages « égarés et distraits de leur art » :

Nous sommes deux musicologues et vous êtes deux interprètes. Nous n'étions pas faites pour engendrer autre chose que des trilles, des tierces et des staccatos. Le malheur, ou le sort a voulu cependant que l'une d'entre nous, momentanément distraite de son art, se soit, comment dire, égarée, comme en ce moment je m'égare, parce que je suis facile à émouvoir, et que toute cette histoire autour de notre fils, de notre fils, ne pouvait plus mal tomber compte tenu d'une décision récente que j'ai prise. ¹⁹¹

Les personnages « semblent perdre [ici] le contrôle de [leur] propre vie et ne plus parvenir à trouver une unité à [leur] existence ». ¹⁹² Ils sont tous animés par le

¹⁹⁰ Jean-Cléo Godin, « Churette Playhouse », *Études françaises*, 1990, vol. 26, n° 2, p. 116.

¹⁹¹ Normand Churette, *Le Petit Köchel*, op. cit., p. 35.

¹⁹² Zeina Hakim, *Fictions déjouées...*, op.cit., p. 163.

désir de la répétition, de la folie et de l'obsession. C'est comme s'ils étaient tous soumis à une sorte d'expérience dangereuse qui les amènerait à des actes irréversibles.

Dans un entretien réalisé par le metteur en scène Denis Marleau, Chaurette laisse entendre que le meurtre de l'enfant est « le produit de la folie des grandeurs et que la répétition frôle l'obsession »¹⁹³ :

La répétition, de façon générale, est un principe de névrose. Mais c'est d'abord par la répétition que l'enfant acquiert le langage. C'est donc un mal nécessaire qui devient un mal terrible. La répétition voisine avec l'obsession. Comment un musicien qui reprend sans cesse le même exercice, tout au long de sa vie, n'est-il pas menacé par la folie ?

Or selon Chaurette, le théâtre prend ici l'aspect d'un rituel extravagant qui mène à quelque chose de dégradant et de maléfice. Il en va de même pour les quatre musiciennes qui, hantées par la répétition perpétuelle, se passent complètement du modèle idéal d'un musicien. Ce qui montre une vraie déficience mentale :

Notre fils nous impose des semaines, des mois de silence, pour déclarer subitement, toujours comme si c'était la première fois, qu'il a décidé de se pendre. Chaque fois, il ajoute : « Aujourd'hui est une journée cruciale.» Il innove chaque jour une chose qu'il a déjà innovée la veille. Il y a dans cette répétition conforme un état qui le rassure. Il ne supporte pas l'aboutissement. Il n'est tranquille que dans le recommencement perpétuel...¹⁹⁴

Cette obsession pour la répétition rappelle ce que vit également l'auteur Charles Charles qui voulait prouver la supériorité de son métier, pour avoir écrit une pièce consacrée uniquement à un public intelligent. Comme pour *Le Petit Köchel*, il pourrait être question ici d'un processus de mythification du théâtre dont l'objectif est de rendre l'acte créateur éternel. Il s'agit donc d'un « mal terrible qui devient un mal nécessaire »¹⁹⁵ :

¹⁹³ Denis Marleau, « Entretien avec Normand Chaurette », Document disponible sur : <http://www.passion-theatre.org/cgi-bin/pti_lol/spectacle/affiche/fiche.pl?id_planning=2136> (Consulté le 24 janvier 2010).

¹⁹⁴ Normand Chaurette, *Le Petit Köchel*, op. cit., p. 39.

¹⁹⁵ Denis Marleau, « Entretien avec Normand Chaurette », Document disponible sur : <http://www.passion-theatre.org/cgi-bin/pti_lol/spectacle/affiche/fiche.pl?id_planning=2136> (Consulté le 24 janvier 2010).

*Anne. Car notre fils, en acceptant que nous commémorions sa mort une fois par an, le dernier samedi d'octobre, a exigé que la répétition se poursuive, en dépit de la mort de chacune d'entre nous. La première à mourir aura sa doublure, comme au théâtre. Les survivantes n'auront qu'à la payer, et lui apprendre son rôle.*¹⁹⁶

Mais la structure dramatique de ces deux pièces (*Le Petit Köchel* et *Provincetown Playhouse*) ne se définit pas seulement par leur processus de mythification du théâtre mais aussi par la confusion qui existe entre la réalité et la fiction, comme le montre cette réplique d'Anne Brunswick. Car on ne sait pas précisément si l'acte infanticide a eu lieu réellement ou pas, même si dans les dernières répliques de la pièce, les personnages font référence à un certain texte d'origine (partition de musique) qui raconterait l'histoire de l'infanticide. Ce qui laisse penser qu'ils transforment une fiction théâtrale en réalité :

*L'odeur. La nausée. Nous devons faire d'incroyables efforts pour ne pas vomir par-dessus ce tas de pourriture. L'on étouffe et l'on patauge. Des boîtes d'archives sont en train de se désagréger. Des procès-verbaux, des actes notariés, et des partitions de musique. Nous devrions faire un tri, afin de récupérer nos souvenirs. Au fait, sur le dessus d'une de ces boîtes, j'ai retrouvé notre Petit Köchel.*¹⁹⁷

Mais rien ne permet de certifier avec exactitude si l'on est ici en présence de la réalité ou pas. Là encore une fois, Chaurette détourne l'attention du spectateur, en lui faisant croire que l'acte infanticide est bien réel. Alors que dès le début de la pièce, les personnages montrent qu'ils sont en train de répéter un texte :

Lili. Écoute-moi : « C'est que notre horloge est bien réfractaire à ce qu'on la recule. »

Un temps d'oubli.

Cécile. Texte.

Lili, lui soufflant le texte. « Pauvre Lili. »

Cécile, qui cherche. Pauvre Lili...

Silence. Oubli.

Lili. « Tu ne te rends pas compte ? »

¹⁹⁶ Normand Chaurette, *Le Petit Köchel*, op. cit., p. 50.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 40.

Reprise

*Cécile. Pauvre Lili ! Tu ne te rends pas compte que depuis toujours nous sommes inféodées à ces sœurs Brunswick ? [...]*¹⁹⁸

Le processus de création s'est ici développé par le biais d'une fiction théâtrale. Plus précisément, Chaurette nous montre quatre auteures-interprètes répéter inlassablement une partition musicale qui semble être l'œuvre de leur vie.

Mais il y a une autre confusion quant au temps de la répétition dans le texte. L'on ne sait pas exactement depuis quand les personnages répètent le texte. L'on ne sait pas non plus si elles sont toutes vivantes ou pas. Pourtant, il y a une hypothèse possible : tenant compte de la répétition continue du texte, on est amené à croire que les personnages sont là depuis l'origine des temps et qu'ils continuent de vivre grâce à leur « doublure, comme au théâtre ».¹⁹⁹

En choisissant de se répéter infiniment, le théâtre de Chaurette veut donc s'imposer face à un futur incertain qui a souvent tendance à effacer ou à oublier le passé. Dans ce sens, la répétition permet non seulement à Chaurette de projeter son œuvre dans les temps mythiques mais aussi de faire vivre son œuvre. Le théâtre s'imposerait alors comme un cercle vicieux qui par sa nature mystérieuse ne permet aucune issue possible.

3.8. Conclusion

La pièce *Le petit Köchel* repose entièrement sur la répétition des passages. La répétition toujours recommencée qu'effectuent les quatre musiciennes à partir d'un crime d'infanticide ne permet pas une construction linéaire du récit. Elle situe la pièce dans une sorte de no man's land d'où il nous est impossible d'avoir une idée précise sur « le caractère véridique du texte » et les attitudes des personnages. Tout ce qu'on sait, c'est que la répétition de l'acte infanticide permet d'introduire le théâtre dans une sorte de « fonction rituelle ». Un rituel qui selon Chaurette :

paraît proche de la tragédie : le sacrifice doit avoir lieu mais être aussi répété. Plus que le cannibalisme ou la tyrannie de la musique, la répétition est le

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 50.

*thème central de la pièce. La ville où la pièce a été écrite m'a certainement conduit vers cet aspect sacrificiel. J'étais à Athènes. Les odeurs du quartier où j'étais sont venues me chercher. Des odeurs de boucherie, des odeurs de charogne. Il y avait là, dans ce berceau de la civilisation quelque chose de l'origine des temps.*²⁰⁰

Mais la répétition du cérémonial cannibale n'a pas seulement pour objet ici la régénération des temps mais aussi la « répétition de la répétition », un procédé postmoderne qui été utilisé notamment dans le *Prochain épisode* d'Hubert Aquin. On y retrouve une répétition de l'histoire du récit qui :

*s'insère dans la structure mythique de l'éternel recommencement et celle de la régression ([retour en un même point de départ]). L'histoire, selon cette conception, n'est plus qu'un réservoir d'évènements qui se répètent sans cesse, depuis un passé déjà connu et une Origine transcendante, vers un avenir entièrement tracé d'avance, jusqu'à une Fin inexorable.*²⁰¹

Plus précisément, la reprise de l'intrigue principale et de la situation finale de la pièce, c'est-à-dire celle qui indique l'éternel recommencement de l'acte infanticide, est un moyen pour Chaurette de projeter l'œuvre dans un système de temps répétitif visant à rompre le caractère réaliste du récit. C'est dans cette perspective même que se développe le théâtre de Chaurette, un théâtre de l'impossible qui ne se contente pas seulement de nous tendre un piège, mais qui reprend aussi à zéro tout ce qui devait normalement s'enchaîner de façon logique et cohérente. Ce qui n'est là qu'une façon de nous montrer que le théâtre de Chaurette ne peut que réduire en maximum le champ de l'interprétation du sens dans le texte et renforcer la complexité de l'écriture dramatique, en créant des récits ambigus qui se présentent souvent comme trompeurs et fallacieux. Enfin, le théâtre de Chaurette « s'avère ici nihiliste [dans la mesure où il] abandonne la signification compréhensible du cours de l'action et présente souvent à la place des dialogues pertinents des balbutiements incohérents ».²⁰²

C'est en s'inscrivant aussi dans un théâtre du non-dit que *Fêtes d'automne*, troisième texte dramatique de Chaurette le moins connu et le moins étudié, plonge le

²⁰⁰ Denis Marleau, « Entretien avec Normand Chaurette », Document disponible sur : <http://www.passion-theatre.org/cgi-bin/pti_lol/spectacle/affiche/fiche.pl?id_planning=2136>. (Consulté le 24 janvier 2010).

²⁰¹ Jean-François Hamel, « De révolutions en circonvolutions. Répétition du récit et temps de l'histoire dans *Prochain épisode* », in *Voix et Images, op.cit.*, p. 554.

²⁰² Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique, op.cit.*, p. 78-79.

lecteur dans une obscurité encore plus profonde. Là encore, nous verrons que la vérité du récit se dissimule derrière le langage mensonger.

4. Fêtes d'automne

(Analyse d'un extrait de dialogue)

Joa. Tu souffres tellement ?

Le Roi Septant. Non... non...

Joa. Tu as mal ? Dis à Joa pourquoi tu as mal...

Le Roi Septant, douloureusement. J'attends... Depuis des siècles que j'attends.

Joa. Puis il pleure. Et pleurant, il me rappelle que je m'essouffle à vivre, et je ne pourrai jamais attendre aussi longtemps que le jour où en cessant de vivre, la vie enfin devient possible, l'amour enfin devient tendresse, chaque jour et chaque nuit deviennent enfin une Fête, tout novembre enfin se réjouit !

Le Roi Septant. Nous mangerons et nous boirons à la même table !

Joa. Parle-moi du vin que nous allons boire !

Le Roi Septant. Il sera fait avec le raisin de pourpre et d'azur, cueilli dans les jardins de Babel !

Joa. Et parle-moi des aliments qu'il y aura sur la table !

Le Roi Septant. Il y a aura les fruits que vous préférez !

Joa. Des grenades et des mangues ?

Le Roi Septant. Des grenades et des mangues !

Joa. Et après le repas, tu vas me prendre avec toi ?

Le Roi Septant. Pour toute la durée des Fêtes, oui, et l'éternité sera achevée que les Fêtes dureront encore ! Ce sera les Noces les plus longues de l'Univers. Des Noces comme la vie n'en a jamais célébré !

Joa. Ainsi me parle le Roi Septant, cet homme, ce Christ qui espère en moi, qui espère patiemment, jour après jour. Je le fais ainsi me raconter ce que seront les Fêtes qui dureront à jamais. Il a tout pouvoir, mais c'est mon pouvoir qu'il détient. Sans moi, il aurait été fidèle à son image d'évangile, mais il aurait vieilli mal, comme les pages d'un livre jauni, qui a été trop lu et si mal appris qu'on le cite avec une mémoire défaillante.

Le Roi Septant. Et qu'est-ce que vous écrivez ?

*Joa. J'écris au jour le jour ce qu'il sera bon que je me rappelle, au cas où j'aurais trop peur.*²⁰³

Dans ce dialogue, il s'agit de la passion amoureuse entre Joa et le Roi Septant. Ici, le Roi Septant fait ressortir l'amour qu'il ressent pour Joa, en lui promettant des noces éternelles. Quant à Joa, c'est un personnage important qui joue un rôle déterminant dans la vie de Roi Septant. « Sans [elle], il aurait été fidèle à son image d'évangile, mais il aurait vieilli mal, comme les pages d'un livre jauni, qui a été trop lu et si mal appris qu'on le cite avec une mémoire défaillante ». ²⁰⁴

Si le dialogue détermine ici les relations qui existent entre les personnages, il ne permet pas de connaître l'intérêt de la pièce, excepté sa fonction sacrée, puisqu'elle laisse croire qu'elle se passe à l'intérieur d'un monastère et qu'elle représente « la création, la naissance, la passion et la résurrection du Christ ». ²⁰⁵ Il s'agit donc d'un théâtre à caractère religieux, puisqu'il met en scène des personnages religieux (le Roi Septant=Christ ; Joa=déesse) et prend comme référence l'histoire de la Bible et la célébration des fêtes d'automne qui serait la signification de la création d'un nouveau monde. Pourtant, dans les dernières répliques, les personnages parlent aussi du thème de l'écriture. Nous avons donc deux situations parallèles : il y a la référence aux noces éternelles qui sont sur le point de se réaliser et cette allusion au journal intime de Joa qui « écrit au jour le jour ce qu'il sera bon qu'[elle se] rappelle, au cas où [elle] aurait trop peur ». ²⁰⁶

Ce sont donc là les deux points essentiels (le lien entre écriture et religion) sur lesquels nous voulons insister pour révéler la situation dramatique de la pièce et le côté obscur et énigmatique de l'acte d'écrire qui chez Chaurette « est davantage catalyseur que dépôt de significations ». ²⁰⁷ Or, dans le théâtre de Chaurette :

il n'y a rien à conclure. Pas de parole qui clôture la parole. Pas de parole non plus qui ne soit prise dans l'arrière de la parole prononcée et dans le présent de la parole [...] L'écrire ne sait pas où il va avant d'y être allé. Ni même s'il

²⁰³ Normand Chaurette, *Fêtes d'automne*, Éditions Leméac, 1982, p. 77-78-79.

²⁰⁴ Normand Chaurette, *Fêtes d'automne*, *op.cit.*, p. 78.

²⁰⁵ Marie-Claude Hubert, *Le théâtre*, *op.cit.*, p. 34.

²⁰⁶ Normand Chaurette, *Fêtes d'automne*, *op.cit.*, p. 79.

²⁰⁷ Claude Ber, *Aux dires de l'écrit*, *op.cit.*, p. 116.

*va aller. Rien de dit ne préexiste au dire. Il demeure parfois le signe, le témoignage, les débris, les restes d'un effort de clarté.*²⁰⁸

4.1. Situation dramatique

Le point de départ de ce texte est « une bataille des dieux ».²⁰⁹ *Fêtes d'automne* est une pièce fictive qui se déroule uniquement dans l'imagination de Joa. Inspirée du *Journal Intime* de Danielle Sarréra, un personnage réel qui s'est suicidé en 1949 à l'âge de dix-sept ans, *Fêtes d'automne* est particulièrement centrée sur le travail de l'auteur dramatique. Malgré son caractère biographique, le contexte narratif de la pièce enchâssée est presque indéchiffrable : la pièce se situe dans l'imaginaire d'un personnage qui n'a pas d'existence réelle. Ce qui remet en cause le caractère même autobiographique de la pièce. À propos de cette « ombre fugitive » de l'inconscient, le philosophe Maine de Biran écrit : « il y a en effet dans les profondeurs de l'âme ou au fond de l'homme intérieur, un monde d'idées ou de sentiments dont tout ce qui est à la surface n'est qu'une ombre fugitive ».²¹⁰

L'unique personnage réel de la pièce, Joa, « abandonne sa mère Memnon à ses cauchemars, pour se donner dans la mort, au Roi Septant, son amant crucifié ».²¹¹ Leurs noces éternelles coïncideront avec la célébration mythique des fêtes d'automne. Dans la pensée chrétienne, la fête d'automne est prise comme une fête de Noël. Or ce n'est pas un hasard si Chaurette situe ici l'action quelques jours avant Noël. À l'occasion de la célébration des fêtes d'automne, le Roi Septant, qui se bat pour sauver le monde, manipule Joa et « lui fait tout quitter prématurément pour encore régner seul ».²¹²

Si la pièce parle de la célébration mythique des fêtes d'automne, elle parle aussi de l'acte d'écriture, puisqu'elle nous montre l'histoire complexe d'une jeune auteure qui devra faire face aux menaces qui consisteraient à la faire sombrer dans l'oubli complet.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 88-89.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. XV.

²¹⁰ Cité dans Yvon Brès, *L'inconscient*, Ellipses Edition Marketing S.A., 2002.

²¹¹ Normand Chaurette, *Fêtes d'automne*, Préface de René-Daniel Dubois, p. 15.

²¹² *Idem.*

Narratrice de sa propre histoire, Joa est entourée de personnages fictifs qui sont prêts à tout pour mettre fin à sa carrière de jeune écrivaine. Parmi eux, on peut mentionner Mère H. Augustine, la principale du collège, Simon le Feu, pour qui Joa est « une incartade, une entorse aux règles »,²¹³ et Magali Lange, la jeune fille sage et la bonne élève qui préfère se tenir à l'écart. Il y a enfin sa mère Memnon et le Complotteur Suprême, le Roi Septant, qui font tout pour replonger la jeune auteure dans l'oubli.

Cette volonté de dégrader la vie d'un auteur apparaît aussi dans le choix du décor (car la pièce se passe dans un monastère, signification de l'isolement du personnage) où Joa est chargée de nous raconter les premiers pas de sa vie d'écrivaine qui prend fin avant même qu'elle ne s'épanouisse.

Du point de vue de la tradition religieuse, la pièce s'est construite sur le modèle d'une « machine infernale édifiée par les Dieux pour anéantir les mortels »,²¹⁴ c'est-à-dire ceux qui interviennent directement dans les affaires divines. Par affaires divines on comprend ici notamment le travail de la création, car dès le début de la pièce, Joa nous est présentée comme une jeune auteure qui, intimement touchée par l'histoire de la Bible, veut remonter aux sources du temps et recréer le monde :

*Au collège, Mère H. Augustine est bouleversée. À l'heure de la religion, j'ai parlé du Roi Septant et j'ai vu les Dames de la Merci remuer de tout leur corps, comme si ma seule parole avait fait trembler le collège... et le monde entier. Je sais qu'en ce moment, Magali Lange est en train de tout raconter à Mère H. Augustine ce que j'ai dit ce matin, après la récréation... quand la cloche a sonné...*²¹⁵

Joa rappelle ici l'histoire des quatre musiciennes dans *Le Petit Köchel* qui devaient écrire des partitions musicales sur le thème de la répétition. Le rapprochement de ces deux pièces est assez évident. Ils mettent tous les deux en scène des jeunes auteures prises dans les dédales de l'art et explorent un univers fantastique propre au rêve où se développe le thème de la création : il est seulement question du travail de l'écrivain et des premiers moments de repli de sa gloire.

²¹³ *Ibid.*, p. 13.

²¹⁴ Catherine Kintzler, *Théâtre et opéra à l'âge classique, op.cit.*, p. 70-109.

²¹⁵ Normand Chaurette, *Fêtes d'automne, op.cit.*, p. 83.

Le rapprochement de ces deux pièces se lit aussi dans l'utilisation d'une écriture ambiguë qui ne permet pas au lecteur de savoir pourquoi les quatre musiciennes veulent sacrifier leur fils à Mozart et pourquoi Joa meurt pour le soi-disant Sauveur.

« Inventant une [écriture limite] sans explication directe et réductrice, [Chaurette] écrit ici avec rigueur l'insaisissable ». ²¹⁶ Et peu importe si le spectateur est inclus ou pas dans le projet théâtral. « J'ai écrit une pièce pour un public spécialement intelligent » disait Charles Charles dans *Provincetown Playhouse*. Car seulement un public intelligent est capable de comprendre l'univers énigmatique de Chaurette, qui face aux modèles esthétiques parfaits, dessine un modèle théâtral novateur qui donnerait lieu à des structures dramatiques complexes scandées par des interruptions, des incertitudes et des hésitations.

4.2. Une pièce à caractère religieux ?

Fêtes d'automne est un drame classique qui est profondément marqué par une écriture à caractère religieux. Même dans cette ère du postmodernisme où nous sommes toujours à la recherche des nouveaux moyens d'expression, le théâtre de Chaurette semble avoir encore besoin d'une puissance surnaturelle pour exprimer ses craintes, ses doutes. (René-Daniel Dubois, 1982) Il est presque impossible de dire à quel point Joa « s'identifie à ceux dont elle écrit l'histoire. Elle est littéralement déesse, c'est-à-dire la sœur de Dieu ». ²¹⁷

Ce qui compte, c'est que Judas Iscariote soit mort. Il ne pouvait plus continuer de vivre avec cette trahison sur la conscience. Le jeune Roi Septant est donc ressuscité le troisième jour et s'en est allé demeurer en exil à Jérusalem, loin de Nazareth. Au début, je ne croyais pas à son amour. Je l'ai repoussé en lui disant que je n'étais pas Joa, sa sœur jumelle, qu'il avait reconnue sur le Calvaire. Il a insisté, disant : « Oui, c'est vous, Ma Dame du Soupçon. Ne soyez pas cruelle, au nom de notre amour, je vous en supplie. » ²¹⁸

²¹⁶ Sophie Lucet, « Mythes en scène : la figure de Médée chez J. Vauthier et H. Müller », in *L'adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance, op.cit.*, p. 61.

²¹⁷ Normand Chaurette, *Fêtes d'automne*, préface de René-Daniel Dubois, p. 15 et suiv.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 49.

Le récit évangélique apparaît ici par « fragments titrés », ²¹⁹ pour que ne soit pas perdu le caractère religieux de la pièce. En même temps, le discours des personnages ne fait l'objet d'aucun commentaire, il fait allusion à la création d'un monde nouveau qui serait la signification de la naissance du génie poétique. Nous citons ici, en premier, le discours du Roi Septant qui porte le terme de l'éternité comme le symbole du caractère éphémère d'une œuvre d'art :

Pour toute la durée des Fêtes, oui, et l'éternité sera achevée que les Fêtes dureront encore ! Ce seront les Noces les plus longues de l'Univers. Des noces comme la vie n'en a jamais célébré ! ²²⁰

Les récits précédents les dix scènes de la pièce se tournent également vers la figure du Christ qui « demeure liée à l'utopie du (re) commencement et du salut » ²²¹:

À Sion comme, c'est étrange à Sion, à Sion, il fait déjà sombre à cinq heures... Fils de Nazareth, le jeune Septant, ce Roi, ce magicien, le Roi Septant en exil à Jérusalem allume les chandeliers de son palais en pensant que la nuit tombe avec des milliers de jardins. Il ne sait pas encore que Judas Iscariote s'apprête à le trahir. Et plus tard, tout à l'heure, il va revenir et va me demander à moi, Joa, de lui donner mon amour, et je sais que je vais lui répondre : Oui, Roi Septant, tu me donnes le désir de me donner... ²²²

Une utopie qui selon Nepveu « est inséparable d'une dégradation de dernier « sens de l'histoire » où il n'y a vraiment de passé ni d'avenir, de mémoire ni de promesse ». ²²³ D'autant plus que Chaurette, à travers cette résurrection, fait allusion à un journal intime que Joa n'a jamais réellement écrit, qui serait celui d'un avenir improbable et imminent :

La peur, ce soir... la peur est inexplicable. La mort seulement pourrait l'expliquer. Mais comme jamais la mort ne consent à jeter sa lumière sur ce qu'elle juge destiné à l'ombre, la peur devra être comprise en regard de la nuit, qui s'appelle Joa. ²²⁴

²¹⁹ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le Théâtre Contemporain*, op.cit., p. 67.

²²⁰ Normand Chaurette, *Fêtes d'automne*, op.cit., p. 78.

²²¹ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel : Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, op.cit., p. 117-129.

²²² Normand Chaurette, *Fêtes d'automne*, op.cit., p. 18-19.

²²³ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, op. cit., p. 121.

²²⁴ Normand Chaurette, *Fêtes d'automne*, op.cit., p. 105.

La mort de Joa serait ici le symbole de l'agonie du Christ « assumant sa souffrance et son déchirement intérieurs sur le mode d'une responsabilité à l'égard de tous ». ²²⁵ Dans ce sens, la mort de Joa signifierait la naissance d'un nouveau monde où « la sainteté démoniaque » pour reprendre ici les termes de Pierre Nepveu, serait remplacée par « l'angélisme noir » :

[...] L'agonie du Christ défini[t] l'entrée dans l'histoire à travers une séparation, une coupure du sujet individuel d'avec sa propre communauté. La collectivité, le temps des « brûlants compagnons » ne peut se réaliser qu'en tant qu'avenir imaginé à partir d'une souffrance présente de l'esprit et du corps. Le moi, comme chez Saint-Denys Garneau, est un héros malheureux, un saint qui « prend sur lui » le malheur de tous, qui « a mal en chacun de nous » et doit traverser son désert avant de se dresser « sur la place public avec les miens ». ²²⁶

Malgré son reniement ultérieur (car le Roi Septant renonce à sa fidélité envers Joa), on peut dire selon René-Daniel Dubois que la pièce a une « visée moralisatrice » :

Oui, nous sommes toujours dans l'Histoire, et les dieux nous servent toujours à exprimer nos craintes. Oui, même en ce 20^{ème} siècle aux lumières scintillantes, les dieux nous redisent, par ce drame, que les humains, souvent, préfèrent un maître déjà connu à un espoir trop fort qui nous mènerait sur des terres inexplorées. ²²⁷

4.3. « Jeux de miroirs » ²²⁸ et génie poétique

La pièce *Fêtes d'automne* nous livre deux thèmes importants : la question du processus de création et le travail d'un auteur dramatique fictif.

Joa, porte-parole de Chaurette, assume une double fonction : elle est à la fois le personnage principal de la pièce et l'auteure d'un journal intime. Largement exploité dans les pièces à caractère « métathéâtrale », ²²⁹ les « jeux de miroirs » et les « autoréférences » permettent de mieux connaître l'univers dramatique du créateur. La

²²⁵ *Ibid.*, p. 120.

²²⁶ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel...*, *op.cit.*, p. 120.

²²⁷ Normand Chaurette, *Fêtes d'automne*, *op. cit.*, p. 16.

²²⁸ Tedeusz Kowzan, *Théâtre miroir...*, *op.cit.*, p. 23.

pièce devient aussi un éloge de l'acte créateur. N'oublions pas que Joa est une auteure dramatique dont l'élan créateur est immobilisé avant qu'il ne s'épanouisse. Les comploteurs du Roi Septant ont donc tout fait pour empêcher le génie créateur de se réaliser.

Cet univers onirique et cauchemardesque qui envahit le personnage de Joa fait penser aussi au poète Nelligan et à son enfermement, ce Nelligan sacrifié par les hommes dont le mystère reste éternel. Comme Nelligan, Joa est victime de son propre univers intérieur. Le sacrifice de Joa sert aussi à rendre le mythe vivant, qui est un souvenir des temps passés et qui continuera encore de nous marquer. Comme disait aussi Jean-Cléo Godin :

Entre-temps, l'œuvre du poète s'est imposée, le personnage s'est mythifié, a pris valeur de symbole pour une collectivité qui se cherche dans son passé, veut se donner une tradition, des héros, des victimes aussi.

Dans ce sens le sacrifice de Joa nous apparaît un peu comme une légende ou un mythe. Dès le début de la pièce, Joa nous est présentée comme un ange qui n'appartenait plus au monde des vivants. Magali Lange, qui semble être la plus proche de Joa, est la première qui se considère comme un ange. Pour ce qui est des comploteurs, ils voient Joa comme un être « bizarre » habité par le diable. Ils semblent pourtant comprendre une chose : Joa est le symbole du poète génial, mais excentrique et incompris. Mère H. Augustine pose des questions à Joa et cherche à cibler l'esprit et la conscience de celle-ci, mais elle est incapable de les décoder. À son tour Memnon cherche à attirer l'attention de Joa afin de connaître son monde intérieur, mais toute tentative s'avère impossible :

Magali. À propos de ce que Joa a dit en classe ?

Mère H. Augustine. Oui, qu'est-ce qu'elle a dit ?

Magali. Je n'étais pas là. Tout ce que je sais, c'est que mère Religion a commencé par trembloter, comme d'habitude, et puis elle est devenue toute rouge. Mais elle n'a dit qu'un seul mot : « Joa, vous êtes renvoyée de ce collège ».

[...] Memnon. Pourquoi tu t'es obstinée ? Pourquoi tu ne l'as pas dit, que quelque chose te tourmentait ?

²²⁹ *Ibid.*, p. 41.

Joa. Pourquoi tu ne l'as pas dit que quelque chose te tourmentait ?

Memnon. C'est ça, répète tout ce que je dis.

Joa. C'est ça, répète tout ce que je dis.

Memnon. Joa, tu veux que je fasse une crise ?

*Joa. Joa, tu veux que je fasse une crise ? [...]*²³⁰

La mort serait alors pour Joa la seule solution pour se défendre des comploteurs. Or si elle « choisit la mort, c'est parce qu'elle ne contient pas d'inquiétude », comme elle le dit :

*La mort respire les avantages d'une fraîcheur, d'un paradis qui se porte en moi alors que je ne contiens ni peuple ni maison. Morte, je ne serai jamais plus inquiète. Je ne recevrai aucune nouvelle. Et on me jugera à fond, on continuera de me condamner, ils diront de moi que j'exigeais l'indissoluble, oui, j'ai voulu qu'une fois dressé l'étalon soit retourné en montagne, désapprendre, pour travailler son sabot contre les étangs glauques où les turquoises se profilent en méandres. L'instant de mourir, soit, n'a rien de tranquille, mais il a les mérites de l'éternité...*²³¹

Dans cette pièce comme dans la plupart des pièces de Chaurette, l'intertexte est omniprésent : nous avons un auteur qui s'identifie avec un personnage portant son propre nom et un personnage qui reflète la pièce-cadre : Joa est à la fois auteur dramatique et personnage d'une œuvre fictive inspirée d'un journal fictif.

Deux pièces de Chaurette appartiennent à cette même catégorie : *Le passage de l'Indiana* et *Provincetown Playhouse*. Dans *Le passage de l'Indiana*, les effets intertextuels sont poussés encore plus loin. Nous sommes confrontés à une sorte de processus d'identité *dérobée* dans le sens où un personnage s'approprie l'identité d'un autre personnage. Ici c'est le processus même de création qui est constamment remis en question. Tandis que dans *Provincetown Playhouse*, nous avons assisté surtout au processus du dédoublement du personnage : l'existence parallèle de deux Charles Charles (19 et 38) crée des effets de « jeu de miroirs » qui permettent à Chaurette de refléter son propre univers dramatique. Un univers dramatique incompris qui est devenu célèbre par des pièces écrites dans un langage qui est souvent à mi-chemin entre la poésie et la folie, entre une écriture intime et « un contexte collectif ».

²³⁰ Normand Chaurette, *Fêtes d'automne*, op. cit., pp. 23-24 et 107-108.

4.4. Un langage poétique présent

Voici le soir.

*Des étoiles découpent ma fenêtre en milliers de triangles. Autant de cristaux.
Ce qui compte, c'est la nuit.*

Voici le soleil.

Voici le matin.

*Drôle de visage que celui de Joa, celle qui parachève son agonie dans le baiser
qu'elle donne à sa mère, et qui quitte le seuil lustré de la demeure pour les
trottoirs ensoleillés qui mènent aux jardins des Fêtes...²³²*

Le langage utilisé par Chaurette est ici beau, poétique. Même si on y retrouve une beauté divine, presque surnaturelle, il nous est impossible de saisir la signification des vers. Le texte est presque inintelligible parce qu'incohérent. Le langage poétique favorise l'inintelligible et participe à la déconstruction de l'action dramatique, c'est-à-dire une action "libre", mais parfois surréaliste qui entraîne le doute et la confusion. Car le langage poétique utilisé par Chaurette est comme un langage « privé » (Wittgenstein) qui est non seulement incompréhensible aux autres mais aussi indéchiffrable.

Tenant compte du caractère poétique de la pièce qui se caractérise par la présence d'un discours astral, nous proposons, malgré l'aspect intraduisible de ce langage, une interprétation objective du texte. Il y a deux termes qui reviennent sans cesse dans le texte : « soir » et « soleil ». Le mot « soir » s'oppose ici au « soleil ». « Soir » par exemple signifie la mort. Tandis que « soleil » signifie la vie après la mort, c'est-à-dire « les trottoirs ensoleillés qui mènent aux jardins des Fêtes ».²³³ Tandis que le propos « Des étoiles découpent ma fenêtre en milliers de triangles » exprime une certaine « émotion poétique »,²³⁴ c'est-à-dire des sentiments personnels : tristesse, peur de la mort, angoisse. Il y a partout derrière ces sentiments des situations où l'on reste obscur. Le texte reste minimal et le langage poétique va encore plus loin.

²³¹ *Ibid.*, p. 85.

²³² *Ibid.*, p. 95, 105.

²³³ Normand Chaurette, *Fêtes d'automne*, *op. cit.*, p. 105.

²³⁴ A.S Newman, *Une Poésie des Discours, Essai sur les romans de Nathalie Sarraute*, Librairie DROZ, Genève, 1976, p. 65.

Il crée une sensation de vide et de silence. Or, dans ce langage poétique, on remarque une sorte de lyrisme personnel que le lecteur n'arrive pas à déchiffrer.

Dans son étude sur la poésie de Saint-Denys Garneau et de Miron, Joseph Bonenfant parlait de cette « négation liée au langage »²³⁵ :

*[L'auteur] pour qui toute chose, toute la vie est signe. Et il lui cherche des signes intelligibles, des signes formés pour présenter le sens trouvé, le sens obscur, profond. Il nous offre des signes à son tour, ces signes et cette obscurité, cherchant à comprendre cet autre, cet étranger, à reconnaître en nous le sens qu'il a trouvé. Il participe à cette obscurité de la création pour nous, il nous ouvre des fenêtres sur une obscurité plus profonde, plus exigeante et plus significative. Il participe au mystère, à sa lumière et à son obscurité. Il nous emmène à l'invisible, nous ouvre des portes sur l'au-delà.*²³⁶

Selon Bonenfant, Charette « participe [ici] à cette obscurité de la création pour nous, il nous ouvre des fenêtres sur un »²³⁷ un mystère encore plus profond. Témoin cet autre extrait du texte :

Lacrimosa

*L'instant de mourir, soit, n'a rien de tranquille, mais il a les mérites de l'éternité : cet instant est très sombre, très intérieur.*²³⁸

Dans ce court passage, on trouve une alternance entre la mort et l'éternité : un « instant de mourir » qui se répéterait sans cesse jusqu'à l'infini. C'est comme si Charette cherchait refuge dans cette répétition perpétuelle de « l'instant de mourir ». Mais il essaie aussi de mettre fin à cette écriture de l'oubli à travers une mise en forme de la répétition. Ici, on entre dans une conception métaphysique qui pose la question des « jeux de langage » dont parlait Wittgenstein dans le *Tractatus* et qui consistait « à théoriser le rapport ou l'adéquation du langage et du monde. Car c'est dans le langage que s'effectue tout ce qui est nécessaire à la compréhension ».²³⁹ Mais si dans les interprétations du *Tractatus* nous remarquons la présence d'idée « anti-métaphysique » comme disait Sandra Laugier, chez Charette le terme « jeux de langage » est lié à ce

²³⁵ Joseph Bonenfant, « L'ombre de Mallarmé sur la poésie de Saint-Denys Garneau et de Miron (1973) », in *Saint-Denys Garneau, Voix et Images, op.cit.*, p. 17-18.

²³⁶ *Ibid.*, p. 17.

²³⁷ *Idem.*

²³⁸ Normand Charette, *Fêtes d'automne, op. cit.*, p. 85.

²³⁹ Sandra Laugier, *Wittgenstein, métaphysique et jeux de langage, op.cit.*, p. 13.

jeu de répétition qui impose le langage (les limites du langage). Car non seulement le langage ne garantit pas l'accès à l'œuvre mais il aboutit aussi à une sorte d'ambiguïté générale qui renforce le non-dit de la pièce. Ici encore, l'univers de Chaurette s'entoure de mystère. Et comme le dit Wittgenstein :

*Un [auteur] peut être une complète énigme pour un autre. Nous ne comprenons pas les gens. (Et non parce que nous ne savons pas ce qu'ils disent à eux-mêmes.) Nous ne pouvons nous y retrouver avec eux.*²⁴⁰

4.5. « L'écrivain incompris »

L'écriture est l'expression de l'intime qui témoigne parfois d'une dimension autobiographique, puisque l'écrivain déploie sa propre vision du monde. Car c'est à partir de ce moment là que l'écriture devient « miroir de soi-même, puisqu'elle est une écriture du Dedans », pour reprendre ici cette belle expression de Bénédicte Mauguière. Lorsque l'écrivain écrit, il obéit à une sorte d'impératif ou personnel, c'est-à-dire qu'il se retrouve dans le rapport du soi. Mais si cette écriture se développe dans le rapport du moi (les écritures du moi), elle est aussi inséparable d'une conscience ou d'un contexte collectif (Claude Ber). Un lien s'établit alors entre « le moi et le monde ». C'est comme si le moi de l'écrivain appartenait à « de multiples autres ». Dans cette cacophonie de voix, il devient presque impossible de plonger dans l'univers de l'auteur. On pourrait parler là d'une écriture aux limites de la parole qui renforce de plus en plus le caractère énigmatique de l'œuvre. Car là où il n'y a pas de confusion et de doute, il ne peut y avoir de moyen qui aboutirait à une vérité possible.

Dans le théâtre de Chaurette, l'écriture du moi comprend trois types d'écriture : message codé, mémoires, journal intime.

Le premier genre de cette écriture intime nous le retrouvons dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* « où l'écriture se traduit par l'invention [d'un langage codé] que nul n'a su résoudre. La conscience de l'altérité de soi à soi – « je est un autre » - comme la quête d'une langue autre (car il est bien question pour [l'auteur] de [trouver une langue] qu'il s'agisse de la langue de l'être, d'une prélangue [car le cerveau de Toni van Saikin préexistait avant même le commencement des temps]) conduisent à effacer des frontières qui pouvaient sembler ténues et à

rapprocher de certains langages codés ces idiomes inventés qui traversent parfois [l'écriture de Chaurette] ». ²⁴¹ Si l'écriture codée de Toni van Saikin est un langage limite, il est aussi porteur d'un message urgent : celui d'apporter de l'eau aux pays pauvres. En tant qu'humanitaire, Toni van Saikin tenait à résoudre le problème de l'exploitation de l'eau potable au Cambodge. Et s'il meurt avant même l'échec de l'expédition scientifique, c'est parce qu'il savait que cette expédition aurait été de toute façon un échec et parce qu'il « tentait de résoudre [ce] problème par la [transmission] des écrits [codés] ». ²⁴² Le message de Toni van Saikin consistait à vouloir vivre à travers l'écriture son projet d'apporter de la vie à l'humanité tout entière. C'est ce que les géologues n'ont jamais réussi à comprendre.

Ces marques de récits intimes concernent aussi *Provincetown Playhouse* qui reflètent l'histoire des « Mémoires » de Charles Charles. Dans les « Mémoires » de Charles Charles, l'écriture intime porte les stigmates de la folie. Dans *Écriture et folie*, Monique Plaza explique la signification de la folie :

Est déclaré fou celui dont les paroles et les actes deviennent irrecevables par autrui. Cette irrecevabilité est multiple. Elle peut relever de l'inacceptable moral ou social comme de l'inintelligible » et de [non-sens. Elle dit aussi] « qu'il est difficile de distinguer si le délabrement de la personnalité a conduit à l'enfermement de [Charles Charles] ou si l'enfermement [...] a conduit à cet état. » ²⁴³

Si dans l'écriture de Toni van Saikin il y a, par exemple, un message humain, dans les mémoires de Charles Charles il n'y a que des propos déplacés qui délimitent et les symboles de la folie dans la pièce et la notion de la « folli[écriture] », pour utiliser ici cette belle définition de Claude Ber. Mais si les « Mémoires » de Charles Charles ne sont pas réellement considérés comme des « textes de fous » comme le définit Claude Ber, elle seraient plutôt des « témoignages sur la folie ». C'est en effet une sorte d'écriture intime qui semble introduire une approche singulière de l'écriture à travers la folie. Comme la folie, l'écriture de Charles Charles virevolte entre dérision et « obsession répétitive ». Car si les « Mémoires » de Charles Charles

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 18.

²⁴¹ Claude Ber, *Aux dires de l'écrit*, *op.cit.*, p. 18 et suiv.

²⁴² *Ibid.*, p. 39.

²⁴³ *Ibid.*, p. 11-12.

sont lisibles, on y retrouve une parole contaminée par la folie qui se heurte à la difficulté de se faire comprendre.

Cette image de l'écrivain incompris, caractère représentatif de l'œuvre de Chaurette, est encore plus évidente dans *Fêtes d'automne* où l'opposition entre écriture et silence est poussée jusqu'à ses extrêmes limites. Le journal intime de Joa qui n'apparaît pas dans le texte incarne non seulement l'image du mutisme dans la pièce mais aussi l'immobilité de l'écriture qui est réduite pour jamais à l'anéantissement total. Car si Joa ne réussit pas à écrire son journal intime, c'est parce qu'en tant qu'écrivaine incomprise, elle est partagée entre oppression et liberté. Oppression par rapport à son interdiction d'écrire des choses compromettantes liées à l'histoire de la Bible. Et liberté dans la mesure où l'acte artistique débouche sur un sacrifice, celui mourir afin de recréer un nouveau monde. C'est une espère de défi pour Joa qui renonce à l'acte créateur et à cette image de l'écrivain incompris au profit d'un sacré. Comme créatrice du nouveau monde (figure immortelle), elle survivra sans fin dans la mémoire des gens.

Ce sacrifice d'un auteur incompris marque aussi bien *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* où le rapport entre parole et écriture est très complexe. Car si Toni van Saikin a laissé une lettre incomprise qui s'est effacée dans le déluge, c'est parce qu'il voulait parler avec le langage de l'eau. Un langage où figure symboliquement le vertige de la parole. Dans tous les cas, l'image de l'auteur dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* (puisque Toni écrivait sans cesse) comme dans *Fêtes d'automne* et *Provincetown Playhouse* est liée à l'image d'une parole figée vouée au principe de l'indéfini. Dans une entrevue réalisée par Guy Beausoleil, Chaurette dit n'avoir « jamais cherché à écrire du Grand Théâtre Verbeux et discursif, bien qu'on dise souvent qu'[il] écrit des pièces bavardeuses ».²⁴⁴

Sur ce propos de Chaurette, nous voudrions conclure avec une phrase de Claude Ber sur le caractère énigmatique de l'écriture : « Ma parole sur l'écriture, elle, expose ces contradictions, interrogeant certes mais aussi censurant une écriture qui ne peut se nommer ailleurs qu'en et par elle-même ».²⁴⁵

²⁴⁴ Voir Guy Beausoleil, *Normand Chaurette : d'un pari à l'autre*. Article cité précédemment.

²⁴⁵ Claude Ber, *Aux dires de l'écrit, op.cit.*, p. 160.

4.6. « La crise du dialogue » dans le théâtre de Chaurette

Chez Chaurette, le dialogue joue un rôle secondaire. Il est souvent inférieur par rapport aux éléments narratifs présents dans la plupart de ses textes.

Dans *Fêtes d'automne*, le dialogue se présente sous la forme d'une « parole éclatée »²⁴⁶ qui ne remplit pas les fonctions de la communication. Le dialogue suivant, par exemple, se rapproche plus de la narration que d'un échange verbal normal :

Magali. ...et la cloche a sonné et il y a eu la récréation. Oui, c'est bien ça... il y a eu la récréation. Claudine Pitou m'a parlé de son voyage. Ensuite, heu...ensuite la cloche a sonné et comme d'habitude il y a eu l'heure de la religion. Euh... leçon de vendredi passé. Vous savez, la leçon de vendredi, eh bien il a fallu la recommencer parce que les dernières de classe l'avaient oubliée ! Et puis on a posé des questions... beaucoup de questions... comme est-ce que c'est bien si on fait telle chose, ou est-ce que c'est mal si on fait telle chose... Et après, mère Religion nous a demandé notre avis sur la leçon... et... et... c'est là qu'il y a eu... la chose.

Mère H. Augustine. Mais quelle chose ? Vous ne dites jamais quoi !

Magali. Est-ce que je sais ? ... Je n'étais pas là.

Mère H. Augustine. C'est décevant... Cette journée est très décevante... (Autre ton :) Bon... je veux que vous me parliez d'elle. Dites autre chose, ce que vous savez. Tenez, parlez-moi de la retraite à la campagne.

Magali. Rien de vraiment intéressant.

*Mère H. Augustine. Une retraite est toujours intéressante. Oui, une retraite nous donne toujours l'occasion d'en apprendre beaucoup sur les gens. Oh, je ne parle pas des heures de méditation, non, non !... Mais après les repas, on observe, on voit... Les champs... les arbres, les cours d'eau... les animaux sauvages et parfois des sauvageries proprement dites, si vous me comprenez [...]*²⁴⁷

Dans ce cas, on peut dire qu'il n'y a même pas d'interférence entre le dialogue et la narration, puisque la description l'emporte sur les scènes dialoguées. Le dialogue est ici transformé en récit. C'est ce que le critique roumain Costin Popescu appelle le récit « dramatisé ».²⁴⁸ Ce discours narratif « est construit autour du message qu'il

²⁴⁶ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le Théâtre Contemporain, op.cit.*, p. 111.

²⁴⁷ Normand Chaurette, *Fêtes d'automne, op. cit.*, p. 19-20.

²⁴⁸ Costin Popescu, « Diversité culturelle par l'étude de la langue et de la communication », in *Communication et Discours...*, *op.cit.*, p. 23-31.

envisage de transmettre et non pas autour des événements de la narration. »²⁴⁹ Comme le personnage d'Anna dans *Passagères* (1992) de Daniel Besnehard, Joa « est sans lien direct avec les autres personnages ; aucun contact n'est prévu tout au long de ses interventions, un peu comme si elle n'intervenait que pour construire à son gré le récit de sa vie dans une forme plutôt »²⁵⁰ surréaliste :

Joa. Cette rédaction sur l'automne... je méritais mieux... « L'automne est ce vieux paysage qui sent l'écorce humide... » (Intriguée, soudain :) Vous avez déjà rencontré ma mère ?

Mère H. Augustine. Oui, une fois, l'an passé. Elle était venue pour la remise des notes, avant le congé d'automne. Une femme très belle...

Joa. Mais à l'intérieur... Si vous lui ouvrez le ventre, vous allez lui trouver des sauterelles, des entrailles de roc et des pensées abominables... Je la verrais bien un jour se lamenter devant les tribunaux, accuser mer et monde de lui avoir volé ses enfants... (Lointaine :) On n'a pas idée de punir les gens parce qu'ils n'aiment pas l'automne... Mère Religion était affolée, hein ?

Mère H. Augustine. Qu'est-ce que l'automne vient faire dans la leçon de Judas?

Joa. Il était là... J'étais là... sur le mont Golgotha... à trois heures... Le Roi Septant souffrait atrocement sur la croix... Il s'est tourné vers moi, il m'a reconnue, moi, Joa, fille de la Lune et du Soleil, sa sœur jumelle, née au même jour que lui, dans la terreur des accouchements de la Vierge adultère... le choc a été trop grand. C'est pour ça qu'il est mort.²⁵¹

Ce récit dramatisé se développe en fonction de trois étapes importantes :

Première étape

Le texte s'ouvre sur l'événement principal du récit : la remise en cause du processus créateur. Entourée de personnages fictifs envieux, Joa a du mal à s'affirmer en tant qu'écrivaine :

Joa. On ne me croit pas. Alors, c'est toujours moi qu'on punit. J'ai appris à me taire. Mais au fond elles le savent très bien. Mère Religion le disait justement : tout seul, il ne l'aurait pas fait. Il a fallu qu'un plus rusé soit entré en lui...

Memnon. Quoi ? De quoi, de qui parles-tu ?

²⁴⁹ Otilia-Carmen Cojan, « Le discours chessexien en tant qu'affirmation de l'identité suisse romande », In *Communication et Discours...*, op.cit., p. 69.

²⁵⁰ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le Théâtre Contemporain*, op.cit., p. 78.

²⁵¹ Normand Chaurette, *Fêtes d'automne*, op. cit., p. 34-35.

Joa. Judas. Judas Iscariote.

Memnon. Toujours cette même histoire ? Ah, je te jure ! Il faut être armé de cuirasses et de boucliers pour avoir une enfant comme toi...

Joa. Mais ce qui compte, c'est qu'il soit mort...²⁵²

Deuxième étape

Là, on parle de la rencontre entre Joa et le Roi Septant et sa quête inlassable pour devenir un mythe éternel :

Le Roi Septant. Je vous en supplie, ma Dame, donne-moi un peu de ton amour!

Joa. Aujourd'hui ?

Le Roi Septant. Juste un peu.

Joa. Et maman ? Et Simon ? Et Mère H. Augustine ?

Le Roi Septant. Qui pourrait soupçonner ?

Joa. J'ai peur, Roi Septant.²⁵³

Troisième étape

C'est le moment le plus important du récit : la promesse des noces éternelles :

Le Roi Septant. Je vous aime ! Éperdument ! Avec de la démente !

Joa. Redis-le !

Le Roi Septant. Je vous aime ! Petite sœur de Véronique ! Petite sœur de l'amante du centurion qui me perça le côté ! Femme destrier qui tendez la croupe vers moi, en des clameurs qui bravent le langage de Sodome et de Gomorrhe, je vous désire!²⁵⁴

Dans la promesse du Roi Septant pour les noces éternelles on retrouve la possibilité d'un recommencement, c'est-à-dire un aspect répétitif et continu. Il y a une sorte de répétition : « rupture-continuité »²⁵⁵ dans le texte dialogique. Rupture dans le sens où les personnages « alternent des répliques qui s'apparentent à des

²⁵² *Ibid.*, p. 47.

²⁵³ *Ibid.*, p. 81.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 112.

²⁵⁵ Jacek Mulczyk-Skarzynski, « Le chronotope du seuil dans *Albertine*, en cinq temps de Michel Tremblay », in *Nouvelles études francophones, Revue du CIEF*, vol. 26, n° 2, automne 2011, p. 66-77.

discours rhétoriquement construits où chacun reprend, quand son temps est venu, les arguments de l'autre qui résonnent comme un écho ».²⁵⁶ Et continuité parce que les personnages se projettent dans un espace (le jardin des fêtes d'automne) qui n'est pas visible sur scène et qui se situe en dehors du récit, comme le précise la dernière didascalie de la pièce :

Le Roi Septant. Memnon se fit froide et immuable, au bas de la pente où elle n'avait que trop hésité. Le versant était abrupt. Nulle mère, nulle fille pour lui tendre la main, tel qu'ainsi l'avaient prescrit ses dieux : « Tu t'immobiliseras au bout de ton rêve, ton vêtement sera imbibé de fruits néfastes et tu reposera au pied du Grand Sépulcre de l'Oubli. »

(Memnon gît en position de crucifiée, au pied de la croix. Une pénombre sur elle et sur Mère H. Augustine. Magali et Simon le Feu, immobiles, dans la pose des personnages de fresques baroques. Le Roi Septant se dirige maintenant vers une zone très lumineuse, dont l'horizon n'a pas de frontière. Il marche vers Joa. Plein feu sur Joa et le Roi Septant qui élèvent la coupe et boivent le vin en ce commencement des Fêtes.)²⁵⁷

Jean-Pierre Ryngaert voit dans cet enchevêtrement entre rupture et continuité la conséquence d'un éclatement du récit qui n'est plus « fondé sur l'unité et la continuité ». Or, « faute de point de vue idéologique sûr, le récit s'abandonne [ici] au doute. L'éclatement n'est pas un mot d'ordre moderniste mais le plus souvent l'expression d'une interrogation, voire d'une angoisse, sur la vérité des faits et sur leur déroulement ».²⁵⁸

4.7. Une écriture en quête de silence

La pièce *Fêtes d'automne* met en scène une histoire absurde (la promesse d'un monde nouveau) qui insiste davantage sur les limites de la parole. Nous pensons ici à *Being at Home with Claude* (1998) de René-Daniel Dubois qui se situe au-delà de la parole. Comme Joa qui préfère s'isoler pour ne pas dire ce qu'elle a à dire, le personnage sans nom de *Being at Home with Claude* refuse de tout raconter au juge. Il est saisi par une sorte de mutisme qui ne lui permet pas de dire quoi que ce soit sur la mort de son amant Claude.

²⁵⁶ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le Théâtre Contemporain, op.cit.*, p. 77.

²⁵⁷ Normand Chaurrette, *Fêtes d'automne, op. cit.*, p. 129.

²⁵⁸ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le Théâtre Contemporain, op.cit.*, p. 103.

Comme, chez René-Daniel Dubois, *Fêtes d'automne* pose clairement l'alternative d'un théâtre moyen d'expression du silence et du non-dit. Nous ne pouvons finalement rien savoir sur ce désir des personnages de changer le monde. Le silence de Joa confirmerait ici cette obsession des personnages de ne pas tout dire :

Magali. [...] Elle nous parle d'un certain autre monde. Mais inventer des mondes un peu partout est une solution facile, vous ne trouvez pas ? [...] Si je vous disais que Joa va bientôt mourir ?

Memnon. Mon Dieu, qu'est-ce qui vous fait dire ça ?

Magali. Elle va hurler devant la croix. Elle lâche des obscénités. Elle répète des choses démentes. Elle s'adonne à des...

Memnon, hors d'elle. Assez ! Vous êtes censée être son amie ! Pourquoi toutes ces méchancetés sur son compte ?

Magali. Si vous préférez rester aveugle !

Memnon. N...N... N'attaquez pas mon mari ! Il était aveugle de naissance, mais moi j'ai mes yeux, mes bras, ma bouche, mon nez...

Magali. Vous oubliez vos oreilles. Quelle coïncidence !

Memnon. Coïncidence ?

Magali. Vous qui êtes sourde à la voix qui crie dans le désert. Il y a donc chez vous l'aveugle, la sourde et la muette ?

Memnon. Personne n'est muet à la maison.

*Magali. Joa, elle, est muette. [...]*²⁵⁹

Dans une entrevue accordée à Pascal Riendeau pour la revue *Voix et Images*, Charette disait « qu'il y a une sorte de comportement de fuite dans son écriture »²⁶⁰:

Fuir est à peu près la seule chose qui m'intéresse dans la vie.[...] Fuir est obéir à un mouvement. C'est toujours en déplacement. Quand on dit une chose, on pense aussi au contraire de la chose ; le plaisir est de confronter la chose, son contraire, et de trouver tout à coup comment un troisième élément va trouver une place dans ce que l'on a à dire. Dans mon cas, le contenu a sans doute son importance, mais la forme est ce qui m'intéresse davantage. Pour moi, l'art n'a pas de vision d'être, si ce n'est que du message ou du discours.

²⁵⁹ Normand Charette, *Fêtes d'automne*, *op.cit.*, p. 65-66.

²⁶⁰ Pascal Riendeau, « L'écriture comme exploration : propos, envolées et digressions. Entretien avec Normand Charette », in *Voix et Images*, *op. cit.*, p. 447.

Avec *Fêtes d'automne*, Chaurette crée une structure éclatée et morcelée où le dialogue est presque impossible. La pièce repose sur « un système de temps circulaire. Dans la mesure où les choses changent, mais reviennent toujours au même point de départ ». ²⁶¹ Les personnages se livrent à une communication qui est souvent dénuée de l'intérêt principal de la pièce : la création d'un nouveau monde :

(Un arbre d'automne. Un soir de coucher de soleil. Simon le Feu attend Joa près de l'arbre.)

Simon le Feu. Joa ?... Quelque chose me disais aussi... que tu reviendrais.

Joa. Les autres sont rentrées, avec les Dames. Mais, moi... je voulais regarder le coucher de soleil. Toi aussi, tu es seul... où sont les autres ?

Simon le Feu. Ils sont rentrés eux aussi. Ils sont allés déposer leurs trouvailles.

Joa. Leurs trouvailles ?

Simon le Feu. Oui. Des herbes. Des fleurs sauvages. Des plumes de courlis.

Joa. Toi, tu en a fait, des trouvailles ?

Simon le Feu. J'ai rien trouvé. J'ai pas cherché. Ça m'ennuie.

Joa. Oui, on s'ennuie beaucoup ici... Beaucoup... Si tu veux, on peut ramasser des champignons. [...] ²⁶²

Dans cette pièce, nous n'avons donc ni progression par rapport à la solution de l'énigme ni progression dramatique. Le découpage dramatique du récit et le dysfonctionnement du dialogue ne permettent pas de conclure la pièce. Ce qui est intéressant dans ce genre de pièce, c'est que le lecteur est toujours dans l'attente, puisqu'il n'y a pas de progression dramatique possible. Nous avons donc l'impression de nous trouver face à une écriture considérée « comme une construction déformante de la réalité » ²⁶³ dont l'intérêt principal est de trouver refuge simplement dans le silence et les non-dits. Car le théâtre ne peut en effet que :

trahir [cette] vérité. Il la cache dans la mesure où il ne saurait être que théâtre, c'est-à-dire un jeu d'images tournées vers le spectateur et lui renvoyant ses propres phantasmes. Il la révèle car, en fin de compte, il se

²⁶¹ Marie-Claude Hubert, *Le théâtre*, op.cit., p. 160-179.

²⁶² Normand Charrette, *Fêtes d'automne*, op.cit., p. 51-52.

²⁶³ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, op.cit., p. 94.

*dénonce lui-même comme théâtre : il ne sait que répéter les mêmes mots dans une cérémonie poussée jusqu'à l'absurde.*²⁶⁴

4.8. Conclusion

La pièce *Fêtes d'automne* se considère comme anti-théâtre parce qu'elle rejette les différents stéréotypes théâtraux liés à « l'univocité du discours et [à] la pureté du style ». ²⁶⁵ La difficulté du lecteur à comprendre cette pièce vient de ce que l'in vraisemblance de l'action (l'histoire se passe dans la tête de Joa) ne permet pas une construction linéaire du récit. De plus, la construction du récit repose sur des schémas inattendus et variés. Par exemple entre la situation initiale et la fin de la pièce, une vraie progression se laisse voir : le Roi Septant qui avait précédemment promis à Joa des noces éternelles manipule maintenant celle-ci pour encore régner seul : nous avons donc d'une part Joa, l'incarnation de la figure du Christ et le symbole du poète génial qui veut recréer le monde, et d'autre part les comploteurs (Mère H. Augustine, Magali, etc.), c'est-à-dire ceux qui s'opposent à Joa et à ses projets nocifs :

Mère H. Augustine. Dieu ? Vous avez parlé de Dieu ?

Magali. Dieu ?

Mère H. Augustine. Oui, naturellement... c'était l'heure de la religion... Joa...Dieu... (Autre ton :) Je vais vous écrire un billet.

Magali. Pas la peine, je vous dis. Sans être obligée de mentir, je dirai à maman que j'ai dû m'occuper d'une amie qui a été malade en classe. C'est un peu vrai, dans un sens ?

Mère H. Augustine. Vous avez raison. J'ai peur que Joa soit malade.

Magali. Alors nous lui trouverons un docteur ; mais pas un prêtre. Je veux dire un docteur, un vrai.

[...] On laisse pas mourir les génies comme ça...²⁶⁶

Dans cette pièce, on retrouve aussi une sorte de « technique du collage », ²⁶⁷ puisqu'il y a une alternance entre création divine et création poétique qui sont liées à

²⁶⁴ Bernard Dort, *Théâtres. Essais*, Éditions du Seuil, 1986, p. 134.

²⁶⁵ Gérard-Denis Farcy, *L'adaptation théâtrale, entre l'obsolescence et résistance*, Presses universitaires de Caen, 2000, p. 19.

²⁶⁶ Normand Chaurette, *Fêtes d'automne*, *op.cit.*, p. 26, 27, 53.

l'idée de la procréation. Dans « création poétique », cette idée de la procréation est montré à travers l'acte d'écriture même si c'est tout le travail de l'écriture qui est en jeu, puisque Joa n'a jamais pu écrire son journal intime. Pour ce qui est de « création divine », le terme de procréation s'attache aussitôt à l'engendrement initiale : la création du monde.

Mais pour Chaurette, création divine et création poétique ne correspondent pas uniquement à l'idée de la procréation, mais aussi à l'idée de la grandeur et du recommencement :

Requiem et Kyrie

J'ai pensé longtemps.

*À Jéricho, les portes s'ouvrent sur des constellations couleur de lunes désertes,
je marche lentement... je marque mon pas le temps...²⁶⁸*

Hanté par la peur de la mort et l'oubli, Chaurette se console dans la répétition, « l'ironie » de l'oubli (Bonenfant, 1973). C'est comme si pour lui, « le désir de [vivre] devient [ce] pari de ne pas mourir » dont parlait Pierre Nepveu dans *l'Écologie du réel*. C'est pourquoi l'écriture de Chaurette ne peut exister que dans une « obsession répétitive »²⁶⁹ comme signification de la continuité.

Ce désir de vivre et « revivre » à travers les personnages se manifeste aussi dans *Le Petit Köchel* où, on l'a vu, les quatre musiciennes exigent que la répétition du texte d'origine (partition musicale) se poursuive jusqu'à l'infini. C'est en tout cas autour de la répétition que tout tourne. Mais ce qui est le plus compliqué chez Chaurette, c'est de comprendre pourquoi ce théâtre « se renie sans pouvoir s'effacer » (Bonenfant, 1973). Car un théâtre qui « virevolte » entre ce qui est dit et ce qui n'est pas dit, entre « raison et folie » est un théâtre qui « permet de tout dire sans rien

²⁶⁷ La « technique du collage », trait majeur de l'esthétique théâtrale postmoderne, consiste dans ce cas en un assemblage de différentes situations théâtrales qui sont fondées sur la même intrigue : le thème de la procréation.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 17.

²⁶⁹ Claude Ber, *Aux dires de l'écrit*, *op.cit.*, p. 43.

dévoiler ». ²⁷⁰ Ou plus exactement il s'enracine dans l'interdit du récit et dans le jeu continu entre le visible et l'invisible.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 85.

CONCLUSIONS

1. Du théâtre à l'anti-théâtre

Même si le théâtre de Chaurette virevolte parfois entre le visible et l'invisible, entre ce qui est dit et ce qui n'est pas dit, il donne la possibilité aux metteurs en scène « d'introduire des paramètres supplémentaires » (l'espace vide et l'importance sur l'évolution du discours des personnages) qui s'adaptent parfaitement aux nouvelles exigences scéniques actuelles. Or, on sait maintenant que presque toutes les mises en scène des textes de Chaurette ont en commun les écarts liés à la représentation de l'écriture scénique et de l'écriture textuelle. Alors que certains metteurs en scène comme Michel Forgues et Joachin Serreau devrait normalement imposer, compte tenu du caractère fragmentaire de l'écriture dramatique, « une conception de l'espace comme marque spectaculaire qui éclaire la production du sens », ²⁷¹ c'est-à-dire une représentation théâtrale fondée principalement sur la gestuelle et le jeu des acteurs, ils préfèrent plutôt se limiter à révéler la parole des personnages et l'univers énigmatique du texte. Cette nouvelle recherche scénique a joué un rôle primordial dans le domaine de l'interprétation du texte dramatique qui offre aux spectateurs différentes possibilités de lecture. Or, ce n'est pas parce que les textes de Chaurette sont considérés comme obscurs et indéchiffrables que le lecteur ou le spectateur ne peut pas trouver une nouvelle interprétation au texte.

C'est dans ce sens qu'il conviendrait de rappeler ici que le titre attribué à l'article de Robert Lévesque « Chaurette, l'auteur qui attend » ²⁷² n'a plus de valeur aujourd'hui dans la mesure où les textes de Chaurette sont bel et bien portés à la scène et cela avec beaucoup de succès. Or, si on parle souvent de difficultés de mise en scène quant aux textes de Chaurette, c'est tout simplement par rapport au choix des moyens scéniques qu'il faut utiliser afin de rendre lisible le texte.

²⁷¹ André Helbo, *Le théâtre : texte ou spectacle vivant*, Klincksieck, 2007, p. 135.

²⁷² Robert Lévesque, « Chaurette, l'auteur qui attend », *Le Devoir*, 4 juin 1985, p. 1-10.

Car comme on vient de le voir, aucune pièce de Chaurette ne se termine à proprement parler. L'énigme de la pièce n'est jamais résolue. La structure répétitive du récit, le brouillage de la fable, le dédoublement de l'action dramatique et le mélange des genres et des styles rendent de plus en plus difficile la construction logique du récit. On pourrait parler ici d'un impossible théâtral, c'est-à-dire un théâtre qui ne fonctionne pas comme un vrai théâtre, mais plutôt comme un anti-théâtre qui refuse à tout prix de se soumettre aux conventions théâtrales traditionnelles. Cette originalité du théâtre de Chaurette, qui représente souvent un défi pour les metteurs en scène, consiste dans le fait qu'il met souvent en cause le fonctionnement même des lois théâtrales, en repoussant de cette façon les limites même du genre théâtral. Car au Québec comme d'ailleurs partout dans le monde, Chaurette est connu pour ses pièces énigmatiques et « déroutantes » qui sont très difficiles à comprendre.

C'est donc que pour Chaurette seul l'illisible est vrai car la vérité se trouve désormais dans le silence qui devient « une nouvelle parole sans voix ni paroles » (J.Gagnon, 1975). C'est dans le silence même qu'il essaie d'inventer un nouveau langage, un langage qui se déconstruit avant même qu'il ne se construise. Car pour Chaurette, il y a aussi langage là où il y a silence. Cette langue poétique, propre à la poésie, renforce de plus en plus le mystère qui se cache derrière le silence ou les vides narratifs. C'est ici que tout se passe : Chaurette utilise l'implicite pour créer un univers poétique inhabituel protégeant d'une façon hypocrite la vérité qui s'efface avec le recommencement de la pièce. Un recommencement qui semble s'opposer aux « expressions toujours ambiguës de la vérité » (Schmidt, 1969) et renoncer à tout excès de logique qui aboutirait à une fin possible.

Plutôt que de donner toutes les clés du mystère au spectateur, Chaurette préfère le plonger dans le « labyrinthe de [l'écriture scénique] » qui non seulement se livre sous forme d'un récit sclérosé, c'est-à-dire « refuse de se faire entendre » complètement, mais aussi délimite le champ de la compréhension. Il s'agit donc d'une écriture qui « s'ouvre sur l'indéfini, l'isolement, le chaos et la confusion ».²⁷³

Selon Jean-Pierre Ryngaert :

²⁷³ *Ibid.*, p. 61.

*Cette attitude esthétique du théâtre de Chaurette engendre un postulat capital : l'auteur est celui qui ne sait pas à l'avance, qui n'en sait pas forcément plus que les autres, personnages, lecteurs et spectateurs confondus. Au contraire, il s'efforce, à vue et au présent, de démêler les fils d'une réalité complexe, dont il lui importe peu qu'elle soit la vérité.*²⁷⁴

²⁷⁴ Jean-Pierre Ryngaert, « *Scènes d'enfant, un roman sur l'art du théâtre* », Mise en ligne le 28 septembre 2009, <<http://id.erudit.org/iderudit/201496ar>>, *Voix et Images*, 2000, vol.25, n° 3, (75), p. 449- 491.

DEUXIÈME PARTIE

Introduction

Le théâtre de Larry Tremblay

Un théâtre gestuel (par rapport à celui de Chaurette, par exemple, qui constitue un théâtre verbal) ou un théâtre verbal, c'est la question la plus fréquemment posée par les auteurs québécois du 20^{ème} siècle. Sur ce choix problématique, Tremblay, précisant son sentiment d'un théâtre gestuel, souligne l'inutilité d'un théâtre verbal en ce que ce modèle théâtral ne correspond plus avec les enjeux textuels des spectacles vivants²⁷⁵ et que, par conséquent, il n'est pas dans l'ère du temps.

Les positions théoriques de Tremblay semblent reposer à première vue sur deux modèles théâtraux :

1. Le premier est un modèle qui tend à réduire au maximum la situation psychologique des personnages, en faisant surgir constamment les difficultés liées à la communication des personnages et leur incapacité de vivre en harmonie avec eux-mêmes (ils sont à la reconquête d'eux-mêmes), puisque en étant en « quête d'abîmes inconnus, ils sont [souvent] prisonniers des errances de leur esprit ». ²⁷⁶ C'est pourquoi nous aurons toujours du mal (à cause des impasses de l'écriture) à savoir ce que "pensent" réellement les personnages de Tremblay.

2. Le deuxième modèle consiste à relever les potentialités du corps de l'acteur. Comme pour le Théâtre-Laboratoire de Grotowski, Tremblay « propose diverses recherches : sur le spectateur, l'anthropologie, la technique de l'acteur »²⁷⁷ et la métaphysique. Car les pièces de Tremblay apportent non seulement un regard neuf sur

²⁷⁵ Le terme « spectacle vivant » signifie un théâtre « assumé [principalement] par le gestus, puis par le corps » (selon André Helbo).

²⁷⁶ Claude Ber, *Aux dires de l'écrit*, op.cit., p. 25.

²⁷⁷ André Helbo, *Le théâtre : texte ou spectacle vivant*, op.cit., p. 146.

la constitution du texte dramatique (écriture parfois absurde et ambiguë, impossibilité de conclure, le suspense, etc.) mais aussi exigent des mises en scène qui dépassent les limites traditionnelles de la représentation théâtrale, c'est-à-dire un système cohérent et homogène. Si le théâtre de Tremblay se démarque ici de l'emprise du texte dramatique, c'est parce qu'il veut « devenir un langage physique, plastique et concret ».²⁷⁸

De l'année 1989 à l'année 2012, Tremblay a écrit plusieurs pièces théâtrales : *Le déclin du destin* (1989), *Leçon d'anatomie* (1992), *The Dragonfly of Chicoutimi* (1996), *Éloges de la paresse* (1997), *Le génie de la rue Drolet* (1997), *Ogre-Cornemuse* (1997), *Les mains bleues* (1998), *Téléroman* (1999), *Le ventriloque* (2002 [2004]), *L'histoire d'un cœur* (2006), *Le problème avec moi* (2007), *Abraham Lincoln va au théâtre* (2008), *Cantate de guerre* (2012), *L'enfant matière* (2012). Mais il a aussi écrit des récits, des poésies et un roman intitulé *Le mangeur de bicyclette* (2002).

L'originalité de ces textes, c'est qu'ils explorent à peu près tous la même thématique : le corps de l'acteur. Si l'aspect visuel est beaucoup privilégié dans le théâtre de Tremblay, c'est parce qu'il est aussi acteur et metteur en scène.

Comme acteur, Tremblay s'assure la maîtrise de ses gestes : attitudes, mouvements, mécanismes du jeu, etc. Étant l'inventeur du théâtre laboratoire (LAB) qui est centré sur le corps de l'acteur, il a beaucoup de facilités à jouer un rôle. Il sait que la mimique et les gestes doivent jouer un rôle primordial par rapport au texte dramatique.

En tant que metteur en scène, Tremblay porte une attention particulière à la structure rythmique de ses pièces. L'absence de ponctuation (trait dominant du théâtre de Tremblay) permet de « repérer facilement la structure rythmique qui devient la base de l'interprétation et, par accumulation, de la mise en scène dans son ensemble ».²⁷⁹

Comme auteur dramatique, il accorde beaucoup d'importance à la figure du monteur, puisqu'il écrit des textes qui représentent souvent des auteurs, metteurs en scène et acteurs. Dans cet ordre d'idées, la thématique du double est aussi privilégiée.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 149.

²⁷⁹ Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine, op.cit.*, p. 94.

Ainsi de sa première pièce intitulée *Le déclic du destin* jusqu'à *Téléroman*, *Le problème avec moi*, *Abraham Lincoln va au théâtre* et *L'enfant matière*, Tremblay a conservé cette thématique de l'exploration du corps.

Notre corpus est composé de quatre pièces théâtrales :

1. *Abraham Lincoln va au théâtre*.
2. *Téléroman*.
3. *Le problème avec moi*.
4. *Le génie de la rue Drolet*.

Le choix de ses textes n'est pas anodin. Chacune de ces quatre pièces aborde des questions complexes : la problématique du jeu de l'acteur et la crise du personnage, c'est-à-dire le personnage qui perd le contrôle de soi-même. Ce sont donc des questions qui sollicitent nécessairement une analyse de l'acteur à partir de l'espace scénique et de la situation dramatique : quelles sont les spécificités du jeu de l'acteur ? Que faire quand le moi est habité par un autre moi ? Comment se présente la thématique du double dans le texte ?

Nous étudierons aussi le cas des procédés textuels suivants :

1. Le procédé du théâtre dans le théâtre.
2. La « déconstruction »²⁸⁰ du personnage.
3. La thématique du double.
4. La confusion des rôles.
5. La problématique du jeu de l'acteur.

²⁸⁰ Ce terme est utilisé par Hans-Thies Lehmann dans *Le théâtre postdramatique*.

Quatre exemples

1. *Abraham Lincoln va au théâtre*

(Analyse d'un extrait de dialogue)

Abraham Lincoln. J'ai lu plusieurs fois le grand cahier de Marc Killman. Il avait écrit sur la première page, en grosses lettres : JOHN WILKES BOOTH VA AU THÉÂTRE. J'ai tout de suite pensé que c'était le titre du spectacle que Marc projetait de faire. J'ai posé la question à Léonard et Christian. Ils m'ont répondu que Marc n'avait pas parlé de titre avec eux. Ils avaient répété pendant des semaines sans savoir précisément ce qu'ils répétaient. Marc avait-il une idée claire de ce qu'il voulait ? Très vite, en travaillant avec Léonard et Christian, je me suis aperçu qu'on ne pouvait pas répondre à cette question. Le spectacle hommage que nous voulions offrir ne serait pas le sien mais le nôtre. C'était Léonard, Christian et moi qui devons donner un sens à la mort de Marc. J'ai proposé d'appeler notre spectacle MARC KILLMAN VA AU THÉÂTRE. Ce serait un spectacle qui mettrait en scène les répétitions du spectacle inachevé de Marc Killman et dont l'apothéose serait sa propre mort. Léonard et Christian avaient trouvé l'idée géniale. Et, curieusement, à partir de ce moment, j'étais devenu leur metteur en scène. Et, chaque jour, de plus en plus, Léonard et Christian me tombaient sur les nerfs.

Hardy. Je m'appelle Dominic Lux. J'aime les défis. Quand Sébastien Johnson m'a contacté pour faire partie de son spectacle, je lui ai dit oui avant même qu'il m'explique le rôle que je ferais. Je suis Bélier. C'est dans ma nature de foncer. Et le bélier, c'est le signe des acteurs.

Laurel. Je m'appelle Michel Ouzouf. Je joue le rôle de Christian Larochelle. Au début, ça ma fait drôle d'incarner quelqu'un que je connaissais. On n'a pas l'habitude de faire ça au théâtre [...] Alors quand Sébastien m'a proposé de l'incarner dans ce spectacle, j'ai... j'ai eu un moment d'hésitation. J'ai réfléchi aux implications.²⁸¹

Cette scène est focalisée sur le spectacle de Marc Killman intitulé « John Wilkes Booth va au théâtre ». Abraham Lincoln, Laurel et Hardy nous présentent les acteurs qui vont jouer dans le spectacle, à la mémoire de Marc Killman, intitulé « Marc Killman va au théâtre » : Dominic Lux qui joue le rôle de Léonard Brisebois et Michel Ouzouf qui joue le rôle de Christian Larochelle. Sébastien Johnson, le metteur en scène chargé de mettre en scène le spectacle de Marc Killman « Marc Killman va au théâtre », mettra surtout l'accent sur la mort de Marc Killman.

²⁸¹ Larry Tremblay, *Abraham Lincoln va au théâtre*, Lansman Éditeur, 2008, p. 49 et suiv

Les acteurs se trouvent directement sur un plateau de théâtre où vont avoir lieu les répétitions du spectacle de Marc Killman.

Par rapport à l'intérêt dramatique de la pièce qui est de rendre hommage au spectacle de Marc Killman intitulé « John Wilkes Booth va au théâtre », le dialogue ne remplit pas ses fonctions principales. Il est plus centré sur les polémiques du spectacle de Marc Killman et non pas sur le déroulement du spectacle théâtral : « Marc avait-il une idée claire de ce qu'il voulait ? » Il n'échangeait point avec ses acteurs qui « répétaient pendant des semaines sans savoir ce qu'ils répétaient ».²⁸² Cette attitude est aussi visible dans le cas de Sébastien Johnson qui a des rapports presque conflictuels avec Léonard et Christian.

Et puis les adresses au public sont presque absentes, ce qui réduit d'avantage l'échange entre les acteurs et les spectateurs. Il n'y a que Léonard et Christian qui s'adressent à un moment aux spectateurs pour se présenter. Le reste est surtout centré sur le débat concernant la mise en scène du spectacle « Marc Killman va au théâtre ».

Il s'agit d'un discours théâtral un peu trop narratif qui marque une grande disproportion entre les exigences du spectacle et les attitudes déplacées des acteurs qui font exactement l'inverse de ce qu'il leur a été demandé. Alors que Sébastien Johnson demande à ce que les acteurs reproduisent à la lettre l'assassinat présidentiel sans pour autant tomber dans le piège de l'illusion théâtrale, ceux-ci sont incapables de comprendre « les jeux de miroir » très accentués de « Marc Killman va au théâtre ». Réussiront-ils à dépasser largement les obligations du jeu théâtral ? Là où les choses se compliquent, c'est que les acteurs, sous l'effet du théâtre dans le théâtre, ont choisi de se prendre réellement pour les acteurs qui ont joué dans la représentation de *Our American Cousin* de Tom Taylor. Là on entre dans une problématique liée aux interprétations des acteurs et aux artifices du jeu théâtral.

²⁸² *Idem.*

1.1. Le procédé du théâtre dans le théâtre

Selon Luigi Pirandello,²⁸³ on parle du théâtre dans le théâtre « non seulement parce qu'une pièce se déroule sur la scène, dans une loge ou dans le foyer d'un théâtre mais aussi parce qu'elle »²⁸⁴ met en scène des auteurs, des acteurs et des metteurs en scène. Historiquement parlant, le concept du « théâtre dans le théâtre » existe déjà avant l'avènement de la dramaturgie postmoderne du début des années quatre-vingt. Il est présent depuis l'Antiquité grecque sous le nom de « théâtres des glaces »,²⁸⁵ c'est-à-dire théâtre comme miroir de la réalité.

Abraham Lincoln va au théâtre se présente sous forme d'un théâtre dans le théâtre où le metteur en scène Marc Killman doit monter un spectacle qui a pour thème l'assassinat d'Abraham Lincoln au Ford's Theatre de Washington, le 14 avril 1865. Il embauche deux acteurs de télévision célèbres, Christian Larochelle et Léonard Brisebois, pour jouer les rôles de Laurel et Hardy dans *John Wilkes Booth va au théâtre*.

Abraham Lincoln va au théâtre contient deux pièces intérieures et une pièce-cadre :

1. La pièce de Tremblay qui met en scène l'assassinat d'Abraham Lincoln le 14 avril 1865.
2. La pièce de Marc Killman intitulée « John Wilkes Booth va au théâtre » :

*John Wilkes Booth, c'est l'énigme du spectacle. Pourquoi un acteur de 26 ans, qui passait pour être le plus bel homme de son temps, assassine-t-il le Président des États-Unis ? Qu'est-ce que la balle de son derringier détruit précisément, une fois logée dans le crâne d'Abraham Lincoln ? À quoi s'attaque-t-elle ?*²⁸⁶

²⁸³ Au 20^{ème} siècle, le procédé du théâtre dans le théâtre est représenté principalement par *Six personnages en quête d'auteur* (1921) de Pirandello.

²⁸⁴ Tadeusz Kowzan, *Théâtre miroir...*, op.cit., p. 37.

²⁸⁵ *Idem*.

²⁸⁶ Larry Tremblay, *Abraham Lincoln va au théâtre*, op.cit., p. 37.

3. La pièce de Sébastien Johnson « Marc Killman va au théâtre » est jouée par deux acteurs : Dominic Lux et Michel Ouzouf. L'objectif de ce spectacle est de « mettre en scène les répétitions du spectacle inachevé de Marc Killman ». ²⁸⁷

La pièce de Marc Killman comme la pièce de Sébastien Johnson est basée sur la même thématique : il s'agit de découvrir les raisons qui ont pu pousser un acteur de théâtre célèbre à assassiner un Président des États-Unis. Mais chacune des deux pièces est jouée par des acteurs différents : Christian Larochelle et Léonard Brisebois jouent dans la pièce de Marc Killman *John Wilkes Booth va au théâtre*. Tandis que Dominic Lux et Michel Ouzouf jouent Christian Larochelle et Léonard Brisebois jouant Laurel et Hardy dans la pièce de Sébastien Johnson *Marc Killman va au théâtre*.

La pièce de Marc Killman, *John Wilkes Booth va au théâtre* s'appuie sur un fait historique. Elle veut mettre en scène une tragédie historique (l'assassinat d'Abraham Lincoln) à travers une comédie : Marc Killman engage deux acteurs, Christian Larochelle et Leonard Brisebois pour jouer Laurel et Hardy jouant John Wilkes Booth et Asa Trenchard dans la représentation de *Our American Cousin* de Tom Taylor. Tandis que Marc Killman joue le rôle de la statue de cire d'Abraham Lincoln. « John Wilkes Booth : c'est l'énigme du spectacle. Pourquoi toute tragédie nationale finit-elle par ressembler à une misérable histoire de couilles ? » ²⁸⁸

Or ce que veut Marc Killman dans cette pièce, c'est transformer une comédie en une tragédie. « Il insiste même pour que l'imitation du personnage » :

soit grotesque, maladroite et pénible. Une imitation qui [doit] dénoncer la bassesse de toute imitation [...] La vérité, à force de subir des transformations extrêmes, ne tient pas le coup devant le plus clinquant des mensonges ». ²⁸⁹

Mais si la pièce de Marc Killman semble être centrée seulement sur l'assassinat d'Abraham Lincoln, elle apporte aussi des renseignements sur le fonctionnement de l'art théâtral et le travail des comédiens :

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 49.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 37, 54.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 28, 37.

*Les auteurs acceptent quelquefois de faire l'impossible pour des raisons idiotes. C'est leur droit. Il faut dire qu'ils m'avaient rassuré sur une chose : le but n'était pas de ressembler ni à Killman ni à la statue d'Abraham Lincoln. Ils ne parlaient pas de ressemblance. Mais d'imitation (...) Une imitation qui devait dénoncer la bassesse de toute imitation (...) Nous vivons dans une époque où l'imitateur est plus important que l'imité. La vérité, à force de subir des transformations extrêmes, ne tient pas le coup le plus clinquant des mensonges.*²⁹⁰

Dans son spectacle, Mark Killman n'hésite pas aussi à critiquer certaines formes théâtrales traditionnelles comme par exemple la mimésis qui serait pour une imitation parfaite de la réalité. Car il ne voit la beauté du théâtre que dans ce qu'il ne doit pas :

*montrer sur scène des faits historiques comme si c'étaient effectivement des faits historiques. Le théâtre exprime avant tout un mystère et produit de l'obscurité plutôt que de la lumière. Qui, dans sa vie, comprend totalement ce qu'il est, ce qu'il fait ?*²⁹¹

D'après Marc Killman, le mystère fonctionne d'abord selon les principes de « l'exclusion du réel »²⁹² dont parlait Hans-Thies Lehmann dans *Le théâtre postdramatique*. Un théâtre est mystérieux s'il est difficilement lisible ou s'il repose sur le modèle de la « dissolution du drame ».

Cette nouvelle orientation théâtrale a eu pour conséquence une rupture définitive avec une image trop rattachée au réel « qui se permettait de mettre en scène des faits historiques comme si c'étaient des faits historiques. L'histoire n'est qu'une supercherie de plus et le théâtre n'a pas à la reproduire ».²⁹³ Bien que le théâtre devrait « témoigner d'une vérité, [il doit avant tout] montrer la vérité dans sa véritable lumière au-delà des interprétations et d'une causalité arbitraire ».²⁹⁴

Pour ce qui est de l'art du comédien, il est pour un jeu théâtral très codé qui devrait être débarrassé d'une interprétation trop subjective de la réalité :

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 28.

²⁹¹ Larry Tremblay, *Abraham Lincoln va au théâtre*, *op.cit.*, p. 43, 50.

²⁹² Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, *op.cit.*, p. 157.

²⁹³ *Ibid.*, p. 43.

²⁹⁴ Eugène Ionesco cité dans Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 79.

*Trop de sentiments ! Ce que je veux, c'est la clarté dans l'œil. Précision. Économie. Ne bougez pas. Tenez-vous immobiles ! Je ne veux même pas vous voir cligner des yeux. Il n'y a rien de beau que l'immobilité. Quand ça, ça s'arrête. Comprenez-vous ? Quand ça, quelque chose, n'importe quoi, s'arrête. Simplement arrêter. Simplement arrêter...*²⁹⁵

Nous touchons ici au problème qui hante sans cesse le théâtre de Tremblay, celui du rapport qui existe entre le comédien et son personnage, un paradoxe qui n'a jamais été résolu de façon définitive. Nous tenterons d'apporter ici quelques lumières sur le travail du comédien, en s'appuyant principalement sur les théories de Sham's.

Tout travail de l'acteur est soumis à ces deux règles principales :

1. Le jeu de l'acteur doit faire preuve d'un vrai travail technique. Car plus le jeu est contrôlé, moins l'acteur se confond avec son personnage. Diderot, dans le *Paradoxe sur le comédien*, « soutient l'acteur à la tête froide contre l'acteur qui joue d'âme. Pour lui, c'est la lucidité et la raison qui priment. L'acteur est absolument conscient de sa supercherie ».²⁹⁶
2. L'acteur doit se souvenir, pendant toute la représentation, qu'il est à la fois « l'énonciateur d'un discours d'un autre et producteur de son propre discours dont les composantes sont linguistiques, phoniques et gestuelles.»²⁹⁷ C'est comme si l'acteur était partagé entre deux mondes parallèles :

*L'un qui renvoie au monde fictif du personnage, c'est-à-dire à l'existence virtuelle du personnage [qui, étant] un être de papier, fait de mots et de gestes écrits, acquiert une présence physique affective, par la chair et la voix d'un acteur qui lui prête un aspect et une consistance appartenant à un individu ; et l'autre qui concerne la réalité physique de la mise en scène, c'est-à-dire le rôle de l'acteur qui est déterminé à la fois par le « texte écrit » et le metteur en scène qui décidera de la fabrication du jeu.*²⁹⁸

Par exemple au début du spectacle « John Wilkes Booth va au théâtre », Marc Killman intervient sans cesse pour interrompre les comédiens qui agissent en contradiction avec ses idées de fabrication du rôle :

²⁹⁵ Larry Tremblay, *Abraham Lincoln va au théâtre*, op.cit., p. 16, 46.

²⁹⁶ Cité par Sham's, *L'acteur entre réel et imaginaire*, op.cit., p. 25.

²⁹⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, « L'école du spectateur », Éditions Belin, 1996, p. 17-141.

²⁹⁸ André Villiers, *L'art du comédien*, op.cit., p. 13-64.

*Trop de sentiments ! [...] Joue-la grecque ! Avec du granit ! Transforme ! Transforme ! Transforme ta bouche en bec ! Je me fous de sa peau d'ange, de ses yeux remplis de noir. Il sera en premier un acteur, en deuxième un meurtrier.*²⁹⁹

Si les acteurs n'arrivent pas à faire « comme s'ils étaient les personnages eux-mêmes », c'est parce qu'ils « quittent le domaine de l'art pour tomber dans la transe mystique ou la maladie mentale. Ils s'impliquent tellement dans leur jeu qu'ils »³⁰⁰ pensent être réellement les personnages qu'ils sont en train de jouer. Car comme disait Eraldo Pêra Rizzo, « c'est cette coexistence, pas toujours pacifique, du comédien et du personnage que Stanislavski appelait la double perspective du rôle – notion dont Eugênio Kusnet a tenté de vérifier scientifiquement la justesse (ce que Stanislavski n'avait pas eu les moyens de faire à son époque) ».³⁰¹

1.2. La thématique du double

Chez Tremblay, le procédé du théâtre dans le théâtre pose souvent le problème du dédoublement de la personnalité. Dans *Abraham Lincoln va au théâtre*, les protagonistes sont incapables de vivre sans leurs doubles qui seraient la signification de la déconstruction du personnage³⁰² : ils s'identifient avec les personnages de la pièce-intérieure au point de confondre leur rôle avec la réalité. Les répétitions sont souvent interrompues à cause des « attitudes mécaniques » des personnages qui se reconnaissent entièrement dans le rôle de Laurel et Hardy :

Laurel. J'avais honte de mes larmes, je me sentais féminine. Non. Enfantin.

*Hardy. Tu as toujours été un acteur à larmes. Tes yeux, à chaque réplique, sont sur le point de se noyer. Tu confonds la vérité de ton personnage avec la faiblesse de ton caractère. Tu as trop joué avec tes sentiments. Tu n'es plus qu'un stock d'émotions, un hangar, un entrepôt, une place publique, le bordel de tout le monde. Voilà ce que tu te disais derrière tes larmes.*³⁰³

²⁹⁹ Larry Tremblay, *Abraham Lincoln va au théâtre*, op.cit., p. 21.

³⁰⁰ Eraldo Pêra Rizzo, *Comédien et distanciation*, op.cit., p. 83.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 82.

³⁰² Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, op.cit., p. 79.

³⁰³ Larry Tremblay, *Abraham Lincoln va au théâtre*, op.cit., p. 13.

Cette dualité du comédien provoque de façon décisive deux types de problèmes liés à la construction du personnage : la déchéance des rapports humains et la confusion des rôles.

1.2.1. La déchéance des rapports humains

Dans cette pièce le dédoublement des personnages provoque la déchéance des rapports humains qui « participe à la dévalorisation de l'estime de soi » pour reprendre les mots d'Alex Mucchielli. La démoralisation des protagonistes commence d'abord par la démoralisation de l'image que le metteur en scène Marc Killman a d'eux :

*Observez-vous ! Ridicules à voir ! Je veux dire, vous formez un duo grotesque. Il suffit de vous voir pour avoir envie de vous taper dessus et de jouir de ne pas être vous...*³⁰⁴

Mais c'est aussi l'image dévalorisante que les personnages ont les uns sur les autres :

Hardy. Christian, c'est plus sain de ne plus travailler ensemble. Après ce spectacle, je veux que nous...

Laurel. Tu veux me rayer de ta vie.

Hardy. Je veux simple...

*Abraham Lincoln. Je ne voulais plus rien entendre. Je me disais que les répétitions allaient devenir infernales. Je suis allé aux toilettes et j'ai attendu un bon quart d'heure. J'avais mal au ventre. J'ai ramassé mon courage et je suis retourné au travail. J'ai ouvert la porte lentement, Christian et Léonard répétaient comme si rien ne s'était passé. Mais je savais que plus rien n'était ce qu'il était.*³⁰⁵

Victime d'une sorte de joute verbale, les protagonistes sont incapables d'assumer leur rôle d'acteur. Ils semblent être déconnectés du travail de l'incarnation du rôle :

Laurel. Tu sais où te les mettre, tes caractères lilliputiens !

Hardy. En quoi ça te regarde de toute façon ? Je n'ai pas de compte à te rendre. J'ai ma vie, tu as la tienne.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 10.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 64.

Laurel. J'aurais apprécié que tu me le dises.

Hardy. Tu aurais voulu le savoir avant les autres ? Pourquoi ?

Laurel. Parce que...

Hardy. Parce que quoi ? Parce qu'on a travaillé ensemble dans une série populaire ? Parce que le public s'imagine qu'on est inséparables ? Le public tient peut-être à ce qu'on couche ensemble ? C'est ça que tu crois ? Qu'est ce que tu veux, Christian ? Mais qu'est-ce que tu veux de moi ?³⁰⁶

Comment expliquer ce désintéressement des acteurs pour le jeu ? Pourquoi ne cherchent-ils pas à s'identifier aux personnages de Laurel et Hardy ?

Tremblay fait allusion ici au « refus du spectateur d'entrer dans l'illusion ou à son indifférence à ce qu'on lui montre ».³⁰⁷ Car plus l'acteur s'identifie à son personnage, plus il croit à la vérité de son rôle. Même chose pour le spectateur qui, « plus il entre dans un processus d'identification, plus il est prêt à s'associer au point de vue du héros ou de l'héroïne ».³⁰⁸

1.2.2. La confusion des rôles

Si la pièce *Abraham Lincoln va au théâtre* constitue une réflexion sur le procédé du dédoublement des personnages, elle met en parallèle le problème de la confusion des rôles. Le changement fréquents des rôles des personnages (Michel Ozouf et Dominic Lux jouent les rôles de Christian Laroche et Léonard Brisebois jouant les rôles de Laurel et Hardy dans « John Wilkes Booth va au théâtre » de Marc Killman), augmentent les risques de la confusion des rôles. En fait, le problème de Michel Ozouf et Dominic Lux, c'est qu'ils s'imaginent être vraiment Laurel et Hardy. Le théoricien contemporain Patrice Pavis « expose très clairement cette spécificité propre au personnage de théâtre et qui engendre généralement les plus grandes confusions sur ce sujet »³⁰⁹ :

Toujours est-il que le personnage semble incarné par l'acteur, rendu comme un plan à l'échelle 1/1 : son corps renvoie en effet littéralement et entièrement

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 59.

³⁰⁷ Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, Armand Colin, 2005 (2008), p. 88

³⁰⁸ *Idem.*

³⁰⁹ Sham's, *L'acteur, entre réel et imaginaire, op.cit.*, p. 196.

à celui de l'acteur. La permanence du même acteur interprétant le rôle suggère que le personnage est un individu stable et unique, entier et complet, comme on se plaît à imaginer une personne. [...] Le personnage est associé à la représentation mimétique d'un être humain. Comment le personnage se comportera-t-il ? C'est à l'acteur d'en décider, en lui prêtant, sans pouvoir les changer complètement, ses traits, son corps, ses émotions, voire son attitude intérieure et son esprit.

Lorsqu'un acteur est totalement inspiré par les personnages qu'il représente, il perd tous les liens avec la réalité. Ce qui peut extrêmement nuire à sa santé. Or, c'est justement parce que Michel Ozouf et Dominic Lux jouent Christian Larochelle et Léonard Brisebois jouant Laurel et Hardy qu'ils confondent leur rôle avec la réalité. Dans *Le crâne des théâtres*, un essai sur la thématique du corps, Tremblay explique déjà cette confusion qui existe lorsque l'acteur joue plusieurs personnages à la fois :

Si le corps du personnage cache celui de l'acteur en fonction de ses modes d'apparition et de disparition reliés aux esthétiques choisies, le personnage lui-même n'a pas de fond. Si l'ego est un objet qui peut se solidifier, se fragmenter mais aussi être mis en parenthèses, celui du personnage bénéficie, quant à lui, d'un mode existentiel étonnant ! Au fil des ans, je me suis aperçu que mes personnages avaient tendance à ressembler à des oignons. Non pas par leur capacité à stimuler les glandes lacrymales mais par le fait qu'ils sont constitués de plusieurs couches [...] Dans Abraham Lincoln va au théâtre, ce phénomène est poussé encore plus loin. La figure de Laurel, si on la gratte, laisse voir celle de Christian Larochelle, puis celle de Michel Ozouf. Même chose pour Hardy où on découvre successivement Léonard Brisebois et Dominic Lux. Et derrière Lincoln, qui se présente comme une statue de cire, se cache Marc Killman où se cache à son tour Sébastien Johnson. Cette structure ternaire se redouble du fait qu'une mise en abyme s'installe tout au long de la pièce, son action se reflétant dans l'évocation de l'assassinat d'Abraham Lincoln au moment où ce dernier assiste à une pièce de théâtre.³¹⁰

Il explique aussi qu'il est presque impossible de savoir ce qui « se passe dans la tête des acteurs, eux-mêmes joués par des acteurs ».³¹¹ Ce procédé est surtout utilisé par Chaurette dans *Provincetown Playhouse* où le dédoublement de Charles Charles, voire même son triplement, provoque la confusion des rôles. Le spectateur ne sait même pas si les « Mémoires » de Charles Charles sont jouées par un seul comédien qui joue trois personnages à la fois ou par trois comédiens différents. L'effet de la

³¹⁰ Larry Tremblay, « Écrire du théâtre avec de la matière », in *Le corps déjoué, Figures du théâtre de Larry Tremblay*, GILBERT, David (dir.), Lansman Éditeur, 2008, p. 136-137.

³¹¹ *Ibid.*, p. 138.

confusion des rôles a ici pour but « d’exciter l’imagination des spectateurs et la rendre concrète ». ³¹²

1.3. Théâtre et politique

L’assassinat d’Abraham Lincoln constitue l’intérêt principal de la pièce. Il y a une question qui se pose dans cette pièce : Pourquoi John Wilkes Booth, un acteur en pleine gloire, assassine-t-il un président des États-Unis pendant la représentation de la pièce célèbre de Tom Taylor ? La réponse semble pourtant simple : John Wilkes Booth voulait se servir de l’assassinat d’Abraham Lincoln pour faire de lui un héros mythique. Il voulait aussi transformer une fiction théâtrale en un théâtre de la vérité, c’est-à-dire un théâtre qui mènerait la vraie vie à l’intérieur même du théâtre.

Quant à Sébastien Johnson, le metteur en scène qui incarne le rôle d’Abraham Lincoln, il dit que « John Wilkes Booth a tué Abraham Lincoln parce qu’il était un acteur. Cet acteur a kidnappé la réalité pour en faire du théâtre ». ³¹³ Mais il est aussi vrai que l’assassinat d’Abraham Lincoln a fait de John Wilkes Booth un héros mythique. « L’Amérique divisée, recollée, perd donc un chef. L’histoire gagne un mythe. » ³¹⁴

Abraham Lincoln va au théâtre raconte un grand événement historique dans l’histoire des États-Unis. Elle est profondément marquée par l’histoire de la « guerre de Sécession ou la guerre civile américaine qui a eu lieu en 1861 entre les États-Unis (« l’Union »), dirigés par Abraham Lincoln, et les États confédérés d’Amérique (« la Confédération »), dirigés par Jefferson Davis ». ³¹⁵

C’est la défaite des Sudistes dirigés par Jefferson Davis qui a provoqué dans une certaine mesure l’assassinat d’Abraham Lincoln. En tant que partisan des sudistes, John Wilkes Booth décide alors de tout organiser pour assassiner le Président des

³¹² Eraldo Pêra Rizzo, *Comédien et distanciation*, op.cit., p. 66.

³¹³ Larry Tremblay, *Abraham Lincoln va au théâtre*, op.cit., p. 47 et 56.

³¹⁴ Daphné Bathalon, « *Abraham Lincoln va au théâtre* », Une production du théâtre Pàp, présenté à l’espace Go et en tournée, automne 2010, Disponible sur : <<http://www.montheatre.qc.ca/archive/04-espacego/2011/abraham.html>> (Consulté le 13 avril 2011).

³¹⁵ Claude Fohlen, « SÉCESSION (GUERRE DE) », Encyclopædia Universalis [en ligne], Document disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/secession-guerre-de/> (Consulté le 6 février 2013).

États-Unis au théâtre. Le jour de l'assassinat d'Abraham Lincoln, John Wilkes Booth a prononcé ces deux phrases : « *Sic semper tyrannis* » (devise de l'État de Virginie signifiant : « Qu'il en soit toujours ainsi du tyran ») et « Le Sud est vengé ».³¹⁶ Une phrase qui serait le symbole de ses exploits en tant qu'acteur et homme politique.

Mais pourquoi la représentation des faits historiques (la mise en scène d'une tragédie nationale) se fait ici d'une façon comique ?

La réponse se trouve dans ce discours de Laurel :

*Cette Amérique puritaine, pourrie, schizophrène, vicieuse, assoiffée de mal comme de bien... cette Amérique concentrée dans le cerveau de son Président, quel fruit prodigieux à faire éclater, non ? La plus belle des tentations. Je vais vous le dire : tuer, ce n'est rien. Mais faire d'un homme son esclave, voilà toute la question. C'est tuer un homme en le gardant en vie [...] Et j'ai rarement raison sur tout ce qui concerne les choses les plus importantes. C'est pour ça que je fais du théâtre. Parce qu'il y a trop de gens sur cette terre qui ont raison. Qui veulent avoir raison à tout prix. Qui préfèrent crever que de ne pas avoir raison (...)*³¹⁷

Laurel et Hardy, ce « modèle parfait du couple dominant-dominé » illustre à merveille ces deux facettes de l'Amérique. Mais au fur et à mesure que le spectacle avance, « les rapports dominant-dominé tendent à se renverser. [C'est dire que] nul n'accepte de rester constamment victime. [C'est justement] en cela [que] réside la faiblesse de l'Amérique ».³¹⁸

1.4. La schizophrénie de l'Amérique

Dans cette pièce, Tremblay mène une réflexion sur la schizophrénie de l'Amérique et les valeurs de la société américaine. Marc Killman nous révèle déjà ce double visage de l'Amérique :

Vous croyez que pour jouer la maigreur, il suffit d'être maigre ? La vérité se cache dans l'idée de la grosseur et dans l'idée de la maigreur. La grosseur américaine n'est pas qu'une affaire de gras. Il n'y a pas que du poulet frit et

³¹⁶ *Idem.*

³¹⁷ Larry Tremblay, *Abraham Lincoln va au théâtre*, op.cit., p. 46.

³¹⁸ Aurélie Olivier, « Les matriochkas de Larry Tremblay », *Jeu*, Number 129 (4), 2008. Disponible sur : URI: <http://id.erudit.org/iderudit/23507ac>. (Consulté le 10 mars 2011).

*des bouses de hamburger dans la grosseur américaine. La maigreur américaine est un attrape-nigaud. L'Amérique ne maigrit que pour encaisser de l'argent. C'est une maigreur qui cache une grosseur...*³¹⁹

Dans sa pièce, Tremblay dénonce particulièrement la schizophrénie de l'Amérique et « la guerre qu'elle produit de façon industrielle ».³²⁰ Il tient aussi à montrer que « l'Amérique n'est plus un pays, un continent, mais une façon de faire le mal »³²¹:

*Les Nordistes. Les Sudistes. Cette guerre entre frères. Les milliers de morts qui couvrent la terre de leurs déchirures. Cette Amérique puritaine, pourrie, schizophrène, vicieuse, assoiffée de mal comme de bien... cette Amérique concentrée dans le cerveau de son Président, quel fruit prodigieux à faire éclater, non ? La plus belle des tentations. Je vais vous le dire : tuer, c'est rien. Mais faire d'un homme son esclave, voilà toute la question. C'est tuer un homme en le gardant en vie.*³²²

D'après lui, « l'Amérique n'a plus rien à voir avec ce goût de la liberté et de l'avenir. C'est la mort portant le masque de la bêtise. Dans son livre »:³²³

*Marc Killman exécrait Hollywood, massacrait ses étoiles, vomissait sur ses veaux d'or. Il s'en prenait aussi à la guerre que l'Amérique produisait de façon industrielle.*³²⁴

Les critiques de Marc Killman s'adressent à la fois à l'impérialisme américain et la philosophie matérialiste de l'Amérique :

La grosseur américaine n'est pas qu'une affaire de gras. Il n'y a pas que du poulet frit et des bouses de hamburger dans la grosseur américaine. Je veux être clair. Je vous lis ce que j'ai écrit sur la grosseur américaine (...) Imaginez un cœur sans fond. On pourrait y fourrer un gratte-ciel de soixante-dix-sept étages, une mégapole avec ses banlieues suicidaires, on pourrait rajouter, par-dessus cette quincaillerie tape-à-l'œil, les pensées incalculables qui alourdissent l'homme de la rue à chaque pas. Un cœur qui mange, qui chie et

³¹⁹ Larry Tremblay, *Abraham Lincoln va au théâtre*, op.cit., p. 24-25-26.

³²⁰ *Ibid.*, p. 22.

³²¹ *Idem.*

³²² *Ibid.*, p. 46.

³²³ *Ibid.*, p. 22.

³²⁴ *Idem.*

*qui ne sait pas pourquoi. Qui s'empare de l'azur et qui recrache du vide. La grosseur américaine est le cancer.*³²⁵

Dans le livre de Marc Killman, on fait aussi la satire de la société américaine :

*J'ai l'impression que vous ne comprenez pas l'essentiel. La question, c'est : pourquoi John Wilkes Booth a-t-il assassiné Abraham Lincoln ? Parce que Booth était contre l'abolition de l'esclavage ? Qu'il défendait les valeurs du sud ? Mais comment peut-on être pour l'esclavage ? Comment peut-on consentir, l'âme en paix, à enchaîner des hommes du matin jusqu'au soir, à les élever comme du bétail, à les accoupler comme du bétail, à les obliger à travailler, les ongles arrachés, dans les champs de coton, à les contraindre à dormir dans des niches, comment peut-on appeler ça des valeurs ? Des valeurs américaines ?*³²⁶

L'instant de l'assassinat d'Abraham Lincoln n'a pas été choisi par hasard. Il a été assassiné juste après avoir entendu cette « réplique d'Asa Trenchard » :

*J'connais pas les manières de la bonne société ? Mais je crois que j'en connais assez pour vous dire vos quatre vérités, ma vieille ! Espèce de vieille croqueuse d'homme manipulatrice ! Il lançait cette réplique à une Lady sexagénaire qui lui reprochait de se comporter comme un éléphant yankee dans une boutique de porcelaine anglaise. « J'connais pas les manières de la bonne société, hein ? Ben, j'en connais assez pour t'étriper, maudite, vieille croqueuse d'hommes ! » C'est là-dessus qu'Abraham Lincoln a tiré sa révérence.*³²⁷

Il y a deux thèmes parallèles dans cette pièce. L'un concerne les faits historiques : alors que John Wilkes Booth défendait les valeurs du Sud, Abraham Lincoln favorisait le Nord protectionniste et l'expulsion des Noirs en Afrique. L'autre concerne le mélange de la « vie théâtrale » « aux faits historiques » : n'oublions pas que John Wilkes Booth voulait faire de *Our American Cousin* de Tom Taylor une pièce célèbre. Tremblay pose trois questions principales dans cette pièce : « Qui se souviendrait de Tom Taylor si Abraham Lincoln n'avait pas été assassiné alors qu'il regardait sa pièce *Our American Cousin* ? »³²⁸ Qui se souviendrait de John Wilkes Booth s'il n'avait pas assassiné Abraham Lincoln ? Aussi, qui se souviendrait de Marc

³²⁵ *Ibid.*, p. 25-26.

³²⁶ Larry Tremblay, *Abraham Lincoln va au théâtre*, op.cit., p. 41.

³²⁷ *Ibid.*, p. 43.

³²⁸ *Ibid.*, p. 17.

Killman s'il n'était pas mort pendant la représentation de sa pièce « John Wilkes Booth va au théâtre? »:

Hardy. Sébastien Johnson était devenu fou. Le spectacle prenait des allures de pure bouffonnerie. Qui allait reconnaître dans cette bouillie qu'il nous obligeait à jouer, déguisés en Laurel et Hardy, un hommage à des événements douloureux ? Un hommage à des hommes qui avaient réellement vécu.

Laurel. Tu avais, comme moi, un mauvais pressentiment, non ? Dominic, je te parle!

Hardy. Excuse-moi, Michel, j'étais dans la lune.

Laurel. Je te demandais si toi aussi tu étais habité par un...

Hardy. Mauvais pressentiment. Pour être honnête, j'avais peur qu'il se passe un autre événement tragique. Sébastien nous avait affirmé qu'il connaissait la vérité au sujet de la mort de Marc. Marc n'était pas mort d'un cancer fulgurant.

Laurel. Sébastien délirait. Il voulait nous convaincre que Marc avait prémédité sa mort. Il nous expliquait que Marc avait monté son spectacle John Wilkes Booth va au théâtre pour se suicider. Pour faire de son suicide un spectacle.³²⁹

La référence au film *Dog Day Afternoon* de Sidney Lumet sorti en 1986 nous permet ici d'avoir une idée précise sur l'explication des faits. Ce film, qui est d'ailleurs interprété par Al Pacino, est inspiré d'une histoire vraie : la retransmission en direct d'un vol à main armée avait marqué à jamais l'histoire des États-Unis. Ce qui expliquerait aussi cette volonté de John Wilkes Booth de devenir un mythe éternel, c'est-à-dire d'entrer dans l'histoire des États-Unis. « Il voulait [en effet] que cet « assassinat devienne de l'art et non une pénible et banale histoire de cœur »³³⁰ :

Ce n'est pas parce que vous êtes des artistes que vous ne pouvez pas vous abstenir de ne pas savoir ce que vous voulez. Qui voulez-vous tuer ? Qui décidez-vous de cribler de balles, de faire exploser avec toute sa famille ? Qui, pour vous, a l'honneur d'être l'objet de votre haine indéracinable ? Dites-moi maintenant si j'ai raison ? Pas de réponse. Je n'ai pas raison. Et j'ai rarement raison sur tout ce qui concerne les choses les plus importantes. C'est pour ça que je fais du théâtre. Parce qu'il y a trop de gens sur terre qui ont raison. Qui veulent avoir raison à tout prix. Qui préfèrent tout faire exploser parce qu'ils ne supportent pas qu'on leur dise qu'ils n'ont pas raison. J'ai raison ? Pas de

³²⁹ *Ibid.*, p. 66-67.

³³⁰ Larry Tremblay, *Abraham Lincoln va au théâtre, op.cit.*, p. 62.

*réponse. Je vais vous dire encore une chose. John Wilkes Booth a tué Abraham Lincoln parce qu'il était un acteur.*³³¹

Car selon Marc Killman, seul le théâtre permet aux acteurs d'avoir, le temps de la représentation, une double vie. Il leur permet de "réaliser" ce qu'ils n'ont pas pu faire dans la vraie vie. C'est pourquoi à la question de Sébastien Johnson « Pourquoi un acteur de 26 ans assassine-t-il le président des États-Unis ? », Tremblay répond sans aucune hésitation « John Wilkes Booth a tué Abraham Lincoln parce qu'il était un acteur. C'est tout ».

1.5. « Les rapports dominants-dominés »

Abraham Lincoln va au théâtre se construit selon les rapports dominants-dominés. Il y a d'une part, les Nordistes dirigés par le candidat républicain Abraham Lincoln, qui est pour la mise en place d'un gouvernement fédéral, il y a d'autre part les Sudistes qui refusent la domination du Nord.

Cette guerre de Sécession qui naît de ce conflit entre le Nord et le Sud rappelle en quelque sorte les rapports oppositionnels qui existent entre Nicolas Montour et Louison Turenne dans *Les Engagés du Grand Portage* (1936) de Léo-Paul Desrosiers. Alors que Nicolas Montour, cet engagé canadien-français qui calcule sa stratégie pour devenir un Bourgeois de la Compagnie du Nord-Ouest, arrive à dominer les êtres et les choses, Louison Turenne est un homme honnête qui est soumis à une politique d'asservissement.

Cette relation oppositionnelle qui existe entre les personnages (montrée à travers les figures comiques de Laurel et Hardy qui reposent sur un rapport de dominé et de dominant) joue un rôle précis dans le récit : elle permet à Tremblay d'exprimer sa propre vision de l'histoire américaine. Du début à la fin de la pièce, Tremblay essaie de mettre en valeur l'injustice qui règne dans cet univers fondé sur l'exploitation de l'homme par l'homme et de critiquer ce système capitaliste américain à visage inhumain qui selon Aimé Césaire « est une forme du triomphe de l'argent ».³³²

³³¹ *Ibid.*, p. 46-47.

³³² Georges NGAL, *Discours sur le Colonialisme d'Aimé Césaire*, Présence Africaine, 1994, p. 72.

Il cherche aussi à dénoncer les valeurs américaines qui ne reposent que sur l'intérêt, le profit et la « guerre que l'Amérique produit de façon industrielle », pour reprendre l'expression de Marc Killman. L'utilisation des propos suivants : « Amérique pourrie, schizophrène, vicieuse, assoiffée de mal... », « La grosseur américaine », « l'Amérique ne maigrit que pour encaisser de l'argent, etc. »³³³ frappe d'emblée le lecteur et attire de plus en plus son attention sur l'inhumanité du système capitaliste américain. Rappelons aussi que si le théâtre de Tremblay se tourne aujourd'hui vers ces faits historiques (guerre, injustices, conflits, capitalisme marchand, etc.), c'est parce que « les conséquences économiques, politiques et sociales de cette guerre de Sécession [ou de cette « guerre entre frères » comme disait Marc Killman] continuent d'influer sur la pensée américaine contemporaine ».³³⁴

Et nous terminons ici sur un discours de Marc Killman, dans le rôle de la statue de cire d'Abraham Lincoln, qui méprise le système capitaliste américain et les soi-disant valeurs américaines :

*Comment peut-on consentir, l'âme en paix, à enchaîner des hommes du matin jusqu'au soir, à les élever comme du bétail, à les accoupler comme du bétail, à les obliger à travailler, les ongles arrachés, dans les champs de coton, à les contraindre à dormir dans des niches, comment peut-on appeler ça des valeurs? Des valeurs américaines ?*³³⁵

1.6. Conclusion

Abraham Lincoln va au théâtre est d'une part une tragédie parce qu'elle est « marquée principalement par le registre tragique » et « parce qu'elle exploite une autre spécificité du registre tragique : elle envisage la liberté de l'homme face à son destin »³³⁶ :

³³³ Larry Tremblay, *Abraham Lincoln va au théâtre*, op.cit., p. 26,46.

³³⁴ Claude Fohlen, « SÉCESSION (GUERRE DE) », Encyclopædia Universalis [en ligne], Document disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/secession-guerre-de/> (Consulté le 6 février 2013).

³³⁵ Larry Tremblay, *Abraham Lincoln va au théâtre*, op.cit., p. 41.

³³⁶ « Makbeth de Shakespeare », [En ligne], Document disponible sur : <<http://www.études-littéraires.com/macbeth.php>> (Consulté le 29 janvier 2012).

Comment accorder ces deux aspects ? Sans doute n'y a-t-il pas lieu de les accorder ici : ils sont juxtaposés, et leur juxtaposition, si elle peut se traiter à la scène par une séparation réelle, ne vaut cependant pas comme séparation intellectuelle. Elle témoigne, en les mettant côte à côte dans un conflit qui les conjoint et les écartèle, du nouage élémentaire sans lequel il n'y aurait [ni comédie ni tragédie].

Mais ce qui fait l'intérêt principal de la pièce, c'est avant tout ce mélange des éléments tragiques et comiques qui fait de ce théâtre un anti-théâtre ou un théâtre antagonique qui est principalement centré sur le jeu de l'acteur. L'enchevêtrement de plusieurs niveaux de fiction (le jeu dans le jeu) provoque la confusion quant au fonctionnement du concept de la vérité au théâtre. Même si les deux acteurs, Christian Larochelle et Léonard Brisebois, savent que « le spectacle n'a rien à voir avec les faits et qu'il ne va pas montrer la vérité »,³³⁷ ils sont convaincus qu'ils seront contaminés par la pensée de Sébastien, comme le montre ce passage de la pièce :

Laurel. Sébastien, dans sa folie, croyait que Marc voulait, le soir de la première, mourir sur scène dans son costume de cire, dans sa statue d'Abraham Lincoln, en dansant la mort de l'Amérique !

Laurel et Hardy. La mort de l'Amérique.

Hardy. Mais le poison avait agi plus rapidement que prévu. Marc était mort en pleine répétition.

Laurel. C'est ce que Sébastien s'était mis dans la tête à force de relire et de réécrire jusqu'à l'épuisement le cahier de Marc Killman.

*Hardy. C'est pourquoi un mauvais pressentiment flottait au-dessus de nos têtes.*³³⁸

Si Christian Larochelle et Léonard Brisebois confondent leur rôle avec la réalité, c'est justement parce qu'ils « prétendent ne pas être ce [qu'ils sont] quand [ils] jouent »³³⁹ :

*Abraham Lincoln. Mon seul problème était d'ordre moral : jusqu'où l'art peut-il aller ? Je savais pourquoi Christian avait tué Léonard. Mais je ne voulais pas montrer ça dans mon spectacle.*³⁴⁰

³³⁷ Larry Tremblay, *Abraham Lincoln va au théâtre*, op.cit., p. 61.

³³⁸ *Ibid.*, p. 66.

³³⁹ *Ibid.*, p. 32.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 62.

Comme Marc Killman, Christian Larochelle et Léonard Brisebois voulaient prendre des risques et renverser les codes de la représentation théâtrale en reproduisant l'assassinat d'Abraham Lincoln tel quel. Mais si Marc Killman insistait surtout sur les limites de l'art théâtral, en montrant au public « jusqu'où l'art pourrait-il aller », Christian Larochelle et Léonard Brisebois, en tant qu'acteurs, s'arrêtent plutôt à des perceptions individuelles. Comme Laurel et Hardy, ils ne trouvent du plaisir qu'à faire souffrir autrui, comme en témoigne cet extrait de la pièce :

(Laurel imite maladroitement les gestes d'une danse orientale. Hardy le frappe.)

Laurel. Tu me fais mal!

Hardy. Tu aimes que je te fasse mal.

Laurel. Alors, frappe-moi encore.³⁴¹

(Laurel sort de scène. Il revient avec une statue de cire d'Abraham Lincoln.)

Abraham Lincoln. [...] Placez-vous ! On y va ! Qu'est-ce que vous attendez ? Commencez la scène!

Hardy. J'connais pas les manières de...de...la bonne société, hein ? Ben...ben, j'en connais assez pour...t'étriper, maudite...vieille...croqueuse d'hommes !

Abraham Lincoln. Qu'est-ce que t'attends ? Tue-le!

Laurel. Je...

Abraham Lincoln. Tire! Vise-le et tire! Tu le déteste. C'est un rival. Pourquoi ne pas s'en débarrasser avant de commettre le crime qui te rendra éternel ? Tuer un acteur avant de tuer un Président des États-Unis, c'est une bagatelle, c'est vrai. Mais, c'est unique, hein ? Alors tu le tues, tu me tues et tu te tues. Est-ce que tu connais au théâtre une scène plus simple à jouer que celle-là ?

(Laurel tue Hardy d'un coup de revolver.)³⁴²

Cette dernière scène de la pièce laisse les spectateurs « en état de choc esthétique. [Ils sont à la fois] « confus et admiratifs ».³⁴³

Il y a là un retour au théâtre de la vérité qui laisse les spectateurs de la pièce intérieure perplexes. Alors que « le public a le droit, sous tous les climats, de tracer

³⁴¹ *Ibid.*, p. 23.

³⁴² Larry Tremblay, *Abraham Lincoln va au théâtre*, *op.cit.*, p. 69-70.

³⁴³ *Ibid.*, p. 65.

aux auteurs les limites de la terreur et de la pitié », ³⁴⁴ ici le metteur en scène Sébastien Johnson est persuadé que le succès de son spectacle dépendra de la part de vérité qu'on offre aux spectateurs même si parfois ceux-ci ont du mal à le supporter. S'il est vrai que le public de la pièce intérieure est dans un « état de choc [plutôt] psychologique » ³⁴⁵ parce qu'il participe à une vraie histoire de meurtre, le public de la pièce-cadre est plus perturbé par le changement fréquent des rôles et la substitution de plusieurs niveaux de fiction. Il prend la fiction pour la réalité théâtrale et la réalité théâtrale pour la fiction, ce qui « engendre un sentiment très moderne d'ambiguïté, piquant la curiosité, impulsent de la réflexion, propageant des résonances qui [consistent] à brouiller ou à doubler le sens ». ³⁴⁶

Ces rapports compliqués entre la fiction et la réalité sont également évoqués dans *Téléroman*, pièce surréaliste où la fiction de la pièce-enchâssée intitulée *Piscine Municipale* intervient dans l'espace réel ³⁴⁷ de la scène où ont lieu les répétitions de la chorégraphie *Cheval*. Ce type de fiction permet de créer un autre univers imaginaire (excepté celui de la pièce-enchâssée) qui vise à amener le lecteur à pénétrer dans l'univers de plusieurs mondes possibles où l'illusion est donnée comme réalité.

Nous verrons aussi comment la « destruction de l'illusion » de la pièce-cadre se trouvera remplacée définitivement par l'intrusion des personnages fictifs de *Piscine Municipale*, ce qui crée une confusion quant à la représentation de la réalité et de la fiction au théâtre.

³⁴⁴ Claire Gaspard, « Othello 1793 : Trois adaptations d'après Shakespeare pendant la Révolution française », in *L'adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance, op.cit.*, p. 16.

³⁴⁵ Puisqu'il est confronté à des faits réels.

³⁴⁶ Gérard-Denis Farcy, *Les théâtres d'Audiberti, op.cit.*, p. 77.

³⁴⁷ Il s'agit ici uniquement de la réalité théâtrale.

2. Téléroman

(Analyse d'un extrait de la pièce)

[...] Êtes-vous prêts à aller jusqu'au bout de vous-mêmes ? Êtes-vous prêts à créer un chef-d'œuvre avec moi ?

(Deux semaines plus tard. En route vers le chef-d'œuvre.)

Christophe fume.

Christophe. Jérémie cesse de penser ! Linda, regarde au loin ! Donne ton regard ! Marie-Eve, détends tes épaules ! Personne ne va te les voler. Ludovic, tu dances avec le plancher, pas avec le plafond. Hugues, cesse de marmonner, ferme ta bouche, tu dances, tu ne chantes pas (...) Prouvez-moi que le temps a plusieurs jambes ! Tonus ! Beauté ! Audace ! Débarrassez-vous de votre squelette ! C'est lourd et encombrant ! [...]

(Christophe délaisse le groupe et va s'adresser au public en roulant des épaules, en mettant en évidence son physique, en prenant des poses)

Je tiens à le dire. J'ai une constitution de cheval. Je ne veux pas dire par "constitution de cheval" que j'ai l'apparence d'un cheval ou encore que j'ai, sous la peau et les muscles, la charpente d'un cheval. Mes os sont plutôt dans la moyenne. Je n'ai pas de gros os comme ceux d'un cheval. Non ? Je suis plutôt fragile de ce côté-là [...] Je n'ai pas l'apparence d'un cheval mais je n'ai jamais douté que les atomes qui constituent mon corps, s'ils étaient organisés entre eux, se constitueraient selon les contours d'un cheval (...) Je crois sincèrement que si le cheval avait la constitution d'un homme, il serait chorégraphe et rien que chorégraphe. C'est aussi pourquoi je tiens, avec eux, à créer une chorégraphie que j'appelle Cheval et que je considère expérimentale et visionnaire, sans savoir ce que j'entends précisément par "expérimentale et visionnaire". Stéroïdes anabolisants. Au début, je voulais appeler ma chorégraphie Stéroïdes anabolisants. Puis, simplement, Stéroïdes. Puis, encore plus simplement, Anabolisants. ANABOLISANTS. J'y ai renoncé. Cheval, c'est mieux [...]³⁴⁸

Du point de vue de la situation des personnages, Christophe est metteur en scène et chorégraphe. Il dirige sa chorégraphie *Cheval*, « une chorégraphie expérimentale et visionnaire ». Tandis que Linda, Jérémie, Marie-Eve, Hugues et Ludovic sont des danseurs qui semblent avoir du mal « à suivre le rythme de la musique et la complexité »³⁴⁹ de la chorégraphie *Cheval*. C'est donc de l'expressivité corporelle des danseurs et du caractère visionnaire de la chorégraphie qu'il va être

³⁴⁸ Larry Tremblay, *Téléroman*, Lansman Éditeur, 1999, p. 6-7-8.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 5.

question ici. Dès le début de la pièce, Christophe adresse de sévères critiques à ses danseurs, en leur demandant « [d’aller] jusqu’au bout d’eux-mêmes ».

Dans les répliques suivantes, Christophe cesse de parler aux danseurs pour s’adresser au public. Son discours change complètement. Il commence à expliquer aux spectateurs la signification de la chorégraphie *Cheval*. Chose étonnante, il dit avoir « une constitution de cheval sans avoir l’air d’un cheval ».³⁵⁰ On retrouve ici une sorte d’humour métaphysique. Le discours de Christophe est constamment tourné en dérision. Cet effet comique est poussé encore plus loin lorsqu’il dit « que si le cheval avait la constitution d’un homme, il serait chorégraphe et rien que chorégraphe ». Les deux adjectifs « expérimentale et visionnaire », que Christophe emploie pour désigner sa chorégraphie *Cheval*, s’associent à des souvenirs d’enfance. « La première image de l’enfance [de Christophe] remonte à la sensation d’étouffement causée par le plâtre qui a mobilisé [son] bras pendant plusieurs semaines ».³⁵¹ Christophe tient des propos absurdes et déplacés : « Au début », dit-il, « je voulais appeler ma chorégraphie *Stéroïdes anabolisants*. J’y ai renoncé. *Cheval*, c’est mieux ». Mais là encore, c’est dans un ton comique que Tremblay retrace les pensées de Christophe.

Comme pour *Abraham Lincoln va au théâtre*, dans *Téléroman* Tremblay alterne souvent le tragique (le suicide de Christophe à la fin du spectacle) avec le comique non seulement pour masquer les situations dramatiques mais aussi pour montrer qu’on a besoin de regarder les choses en humour.

2.1. Spectacle dans le spectacle

Téléroman se présente sous la forme du théâtre dans le théâtre où la pièce enchâssée intitulée *Piscine Municipale* occupe une place privilégiée par rapport à la pièce-cadre. Dans la pièce-cadre, Tremblay présente un groupe de jeunes danseurs en train de répéter la chorégraphie *Cheval* dirigée par Christophe. Tandis que dans la pièce intérieure, il met en scène un épisode d’une série télévisée intitulée *Piscine Municipale*.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 7-8.

³⁵¹ *Idem.*

Au fur et à mesure que le récit avance, Christophe « s'aperçoit que les participants ont du mal à suivre le rythme de la musique et la complexité de sa chorégraphie ». ³⁵² Alors que Christophe essaie en vain d'apprendre aux danseurs la vraie technique de la danse, ceux-ci pensent seulement à regarder *Piscine Municipale* :

Emmanuelle. Je veux rentrer chez moi tout de suite après la répétition. Partir sans vous dire un mot de peur que quelqu'un parmi vous ouvre sa bouche et m'invite à manger avec lui, à prendre un verre avec lui, à aller voir un film avec lui. Regardez-vous Piscine Municipale ? Je sais ce que vous êtes en train de penser. C'est un téléroman insipide, grossier, vulgaire, de la merde, je suis d'accord, mais... mais (...)

Hugues. Je regarde, moi aussi, Piscine Municipale. Je ne peux plus concevoir ma vie sans Piscine Municipale.

Linda. Moi aussi. Je l'avoue.

Jérémie. Moi aussi.

Yves. Pourquoi ne pas vous dire ? Je regarde Piscine Municipale. Mois aussi.

Emmanuelle. Pensez-vous que Marie-Hélène va laisser tomber Guillaume ?

Yves. Comment peut-elle faire autrement ? Elle l'a surpris dans les bras de sa propre mère.

Emmanuelle. Le choc qu'elle a dû subir ! Affreux, affreux... ³⁵³

Partagés entre le monde fictif de *Piscine Municipale* et la réalité où ils vivent, les participants sont complètement déréalisés. Ils ne cessent d'imiter les personnages de *Piscine Municipale* :

(Ludovic sort de la douche avec une serviette. Il se sèche. Après un temps, Hugues sort aussi de la douche, une serviette de bain autour des reins. Ils continuent d'imiter Guillaume et François, ³⁵⁴ avec encore plus de passion.)

Hugues. As-tu aimé la démo que je t'ai passée ? Je pense que oui. ... Non ?

Ludovic. Je ne l'ai pas encore écouté. Demain. Je te promets que je vais l'écouter demain.

Hugues. Écoute-la. Tout n'est pas bon. Mais. Mais j'ai des frissons rien qu'en y pensant (...) Martine m'a juré que j'avais énormément de talent (...) Écoute, Guillaume, ma démo.

³⁵² *Ibid.*, p. 6.

³⁵³ *Ibid.*, p. 9-10.

³⁵⁴ N.B. Guillaume et François sont des personnages du téléroman *Piscine Municipale*.

*Ludovic. Oui, oui, François, je vais l'écouter.*³⁵⁵

Or, c'est ici la pièce enchâssée *Piscine Municipale* qui domine par rapport à la pièce-cadre. Alors qu'en règle générale, c'est la pièce principale qui doit terminer la pièce (Kowzan, 2006), ici, c'est la pièce intérieure qui la conclut :

Épisode 12 : Piscine Municipale

(Décor de télévision. Un restaurant où des jeunes se rassemblent pour discuter de leurs problèmes affectifs et de leurs chances de s'en sortir. Des figurants qui boivent des tasses de café.)

Guillaume. Est-ce que je suis beau, François ? Je veux dire : est-ce que mon visage est beau ? Regarde-le. Prends le temps de l'examiner. Je te le permets.

(François examine le visage de Guillaume.)

*François. Étonnant. Ton visage bouge. Je vois des remous, de l'eau. Comme une explosion qui se prépare. Beau. violemment beau. Qu'est-ce que ça sent ? Tu sens quelque chose. (François respire le visage de Guillaume.) Je ne savais pas qu'un visage pouvait exhaler une odeur aussi enivrante [...]*³⁵⁶

On retrouve dans cette pièce non seulement le procédé du théâtre dans le théâtre mais aussi le procédé du théâtre sur le théâtre.³⁵⁷ Pendant toute la pièce, Christophe apprend aux danseurs l'aspect technique et l'aspect théorique de la danse. Il n'hésite pas à comparer la danse avec la poésie :

*Je reviens de la mort. Savez-vous comment j'ai voyagé jusqu'ici ? A cheval. Ce cheval était blanc. Il m'a raconté, dans sa langue, qu'il était aussi chorégraphe. Comme moi. Il m'a dit qu'il était en train de travailler sur une œuvre difficile : une commande de Dieu lui-même (...) A mi-chemin entre la mort et ici, le cheval blanc s'est arrêté. Il m'a dit : « Descend de mes flancs. Je vais te montrer, en primeur, quelques pas de ma chorégraphie. » Et, devant ce que j'étais, c'est-à-dire un fruit tombé de l'arbre, en suspens entre la branche et le sol, il s'est exécuté (...) J'ai pleuré. De joie devant la beauté pure qui martelait un horizon d'or ; de rage devant la cruauté de cette beauté qui m'échappait.*³⁵⁸

Ce discours de Christophe rappelle ici les théories de Tremblay sur l'expressivité corporelle des danseurs. Selon lui, ces corps « performants » comme le

³⁵⁵ Larry Tremblay, *Téléroman*, op. cit., p. 28-29.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 45.

³⁵⁷ Tadeusz Kowzan, *Théâtre miroir...*, op.cit., p. 139.

³⁵⁸ Larry Tremblay, *Téléroman*, op. cit., p. 6.

nomme aussi David Graver, sont soumis à une véritable épreuve technique qui exige une « formation du corps ». C'est ainsi que l'invention de l'anatomie ludique s'avère utile dans la mesure où elle permet aux danseurs de maîtriser le corps et les émotions. Car c'est seulement dans ce cas que le danseur devient maître de son corps et sait « à quel moment [de la danse] il doit utiliser certaines parties de son corps ».³⁵⁹

2.2. Un théâtre de spectacle total

Deux formes théâtrales dominent la dramaturgie de Tremblay : un théâtre théâtralisé qui met en scène sa propre image, et un théâtre de « spectacle total » (Alain Lanavère, 1986) que l'on retrouve dans la plupart des représentations postmodernes. Par exemple *Téléroman* s'articule autour de ces deux formes théâtrales. La pièce, on le voit, acquiert une dimension théâtrale. Elle représente un théâtre en abyme qui offre le dispositif technique d'un spectacle théâtralisé. Mais la chorégraphie de Christophe est souvent accompagnée non seulement d'observations techniques mais aussi d'un effet comique parfois aigu. Christophe ne cesse de ridiculiser et de critiquer les danseurs qui n'arrivent pas à suivre le rythme de sa chorégraphie :

Christophe. Quelle idée stupide j'ai eue de vouloir travailler avec des amateurs ! Qu'est-ce qui m'a traversé la tête ce jour-là ? Jérémie, tu me fais chier. Vous me faites tous chier. Débrouillez-vous sans moi. On se verra le soir de la première. (Il sort, revient aussitôt) Vous êtes des petits paquets de merde, pas de nerfs, rien que des nouilles molles dans un sac de plastique. Beurk ! Regardez-vous ! Vous êtes mous, mous, mous ! Jérémie, tu devrais te poser de sérieuses questions à ton sujet. Avoir mal à la tête quand on en a si peu, c'est... c'est inquiétant, non ? Linda, ne me regarde pas comme ça, on dirait une vache en train de se faire traire ! Et toi, Ludovic, tu n'es pas mieux avec ton regard de bovin. Si tu t'imagines que tu dansais tout à l'heure, c'est que tu ne fais pas encore la différence entre un marteau-piqueur et un danseur. Yves ! Yves ! Yves ! Pas la moindre petite vérité dans tes gestes. Aucune implication ! Tu dances du bout des lèvres. Vous êtes tous, sans aucune exception, médiocres. Mes amis m'avaient prévenu : "Quoi ? Tu veux créer ta prochaine chorégraphie avec des amateurs ! Des petites crapules ! Des socio-affectifs ! Tu as perdu la tête !" Et moi qui leur répondais qu'ils étaient remplis de préjugés ! C'est moi qui étais rempli d'illusions ! D'illusions ! M'avez-vous compris : d'illusions !³⁶⁰

³⁵⁹ Larry Tremblay, « Écrire du théâtre avec de la matière », in *Le corps déjoué, Figures du théâtre de Larry Tremblay...*, op.cit., p. 135.

³⁶⁰ Larry Tremblay, *Téléroman*, op. cit., p. 18-19.

Que ce fut comique ou pas *Téléroman* est bien un théâtre de spectacle total. Considérée comme une pièce « métathéâtrale », elle met en scène le travail du metteur en scène et les spécificités du jeu de l'acteur. Dès le premier épisode, Tremblay nous fournit déjà tous les éléments nécessaires à la compréhension de la pièce :

*Christophe dirige les répétitions de sa chorégraphie Cheval, une œuvre expérimentale et visionnaire. Avertissement : les danseurs que vous allez voir ne sont pas des professionnels. Ce sont des jeunes gens que Christophe a choisis pour leur beauté, leur vitalité, leur jeunesse, leur fougue et leur manque d'équilibre émotif. Aucun d'entre eux ne possède une formation de danseur. Quand la lumière se fait sur la scène, Christophe observe les efforts des danseurs qui peinent à suivre le rythme de la musique et la complexité de sa chorégraphie. Sans dire un mot, sans crier, il dirige : il indique un pas, un mouvement, fait un geste pour accélérer le tempo d'un danseur qui lui semble trop lent, bouscule un autre pour le remettre dans l'axe souhaité, saute, trépigne...*³⁶¹

Il n'hésite pas aussi à mettre en cause le caractère expressif de la danse :

*Pour danser, il faut oublier qui vous êtes, des hommes, des choses lourdes qui encombrant l'espace. Gardez le rythme ! Gardez le rythme ! Hugues, tu es encore en train de marmonner. Léger ! Léger ! Je vous l'ai dit : débarrassez-vous de votre squelette ! Êtes-vous prêts à aller jusqu'au bout de vous-même ? Êtes-vous prêts à créer un chef-d'œuvre avec moi ?*³⁶²

Pour ce qui est de l'art de l'acteur, il insiste sur l'aspect technique du travail des comédiens et non sur le jeu émotionnel. « Pour danser », dit Christophe, « il faut oublier qui vous êtes ». Car selon lui, plus un acteur se laisse posséder par son personnage, mieux il joue son rôle. Pourtant, de célèbres théoriciens comme Sham's et Patrice Pavis montrent, au contraire, qu'un acteur habité par son personnage perdrait sa personnalité. En effet, quand un acteur « garde à la fois le sentiment de son moi d'acteur et le sentiment absolu d'être le personnage, [cela] implique une dislocation de la personnalité ».³⁶³ C'est ce qui expliquerait dans notre cas l'échec final du spectacle de Christophe :

Il indique un pas, un mouvement, fait un geste pour accélérer le tempo d'un danseur qui lui semble trop lent, bouscule un autre pour le remettre dans l'axe

³⁶¹ *Ibid.*, p. 5.

³⁶² *Ibid.*, p. 6 et 8.

³⁶³ André Villiers, *L'art du comédien, op.cit.*, p. 40.

*souhaité, saute, trépigne. Brusquement, à l'aide d'une commande à distance, il stoppe la musique. Certains danseurs continuent à danser, d'autres s'arrêtent, étonnés, épuisés. Puis tous s'arrêtent, attendent. Christophe, prenant sur lui, démontre une partie de sa chorégraphie en l'exécutant d'une façon exagérément grossière pour que tous saisissent l'enchaînement des mouvements. Les danseurs l'imitent, segments par segments, légèrement affolés (...) Christophe, de nouveau, observe les danseurs redoubler d'efforts pour rendre l'âme de son œuvre. De nouveau, il s'énerve, note des fautes d'exécution, des mauvais déplacements. Tout s'embrouille. La danse n'est plus que déroute et abandon.*³⁶⁴

À partir de ce point de vue, Alex Mucchielli a montré que l'imitation parfaite du personnage peut, parfois entraîner « une perte l'identité au profit de l'investissement d'une autre identité ».³⁶⁵ La distanciation de l'acteur par rapport à son personnage devient ici nécessaire, car plus un acteur prend des distances par rapport à son personnage, car un personnage vit dans un monde parallèle à celui de l'acteur, moins il sera concerné par le processus du dédoublement ou la déconstruction.

2.3. Questions d'identités élaborées de façon métaphysique

Dans *Téléroman*, la forme du théâtre dans le théâtre est utilisé comme ressort dramatique : elle permet à Tremblay de dénoncer l'influence des médias sur la vie des gens. Regarder *Piscine Municipale* constitue pour les participants « une expérience décapante, à la limite nécessaire ».³⁶⁶

En s'identifiant complètement aux personnages fictifs de *Piscine Municipale*, les participants ont de plus en plus de mal à se remettre sur les rails du quotidien. Rappelons dans ce cas *Le premier quartier de lune (Chroniques du Plateau Mont-Royal)* de Michel Tremblay où le personnage de Marcel invente un monde imaginaire pour couper tous les liens avec la réalité extérieure. Mais si Marcel se réfugie tout simplement dans un monde imaginaire, les participants, eux, s'inventent une nouvelle vie. Ils deviennent même l'incarnation « vivante » des personnages du téléroman *Piscine Municipale* :

³⁶⁴ Larry Tremblay, *Téléroman*, *op. cit.*, p. 5.

³⁶⁵ Alex Mucchielli, *L'identité*, Presses Universitaires de France, 1986, p. 101-02.

³⁶⁶ Larry Tremblay, *Téléroman*, *op. cit.*, p. 32.

*Hugues manipule une guitare invisible, chantonne, imite François. Ludovic, à son tour, se transforme, imite Guillaume, manipule une tasse de café invisible [...] C'est ainsi que nous avons pris l'habitude de répéter en groupe notre chorégraphie expérimentale et visionnaire pour danseurs sans talent juste avant de regarder, chacun pour soi, Piscine Municipale. Peu à peu – mais de façon vertigineuse – Piscine Municipale nous a introduit au mal et au Diable et, par conséquent, à la claire compréhension du fonctionnement de notre société, de notre monde, de notre univers, et de ce qui, au-delà de tout, ne peut être possédé par quiconque.*³⁶⁷

Mais cette recherche d'un autre moi ne permet pas aux personnages de vivre en harmonie avec leur propre identité : le personnage d'Yves qui ne croit plus à l'existence de son moi le plus intime, puisqu'il emprunte une nouvelle identité, c'est-à-dire celle des personnages fictifs de *Piscine Municipale*, et Jérémie qui, rongé par un sentiment d'échec permanent, n'a que du mépris pour lui-même :

*Je serais, dans cette paire de jeans et dans ce blouson de cuir, une personne irrésistible. Je m'aimerais. Je conduirais une moto de luxe... Mais cette personne, en vérité, je ne la suis pas. Moi avoir mal à la tête. Moi avoir perdu ma vie. Moi porter des jeans délavés avec des trous, des déchirures mais moi pas avoir le muscle tendu de la cuisse. Moi faible. Moi souffrir. Moi déchets. Moi envie de mourir... Moi insignifiant.*³⁶⁸

Comment peut-on expliquer cet impact qu'exerce la télévision sur la vie des personnages ? Le philosophe Thierry Simonelli tente de nous donner une explication :

*Si l'idéalisme se caractérise par « la transformation du monde en propriété – pour nous – la télévision transforme le consommateur du monde en idéaliste. Dans cette perspective, l'homme-spectateur n'est plus, à proprement parler, une partie de ce monde. Le monde est une pièce de théâtre qui se déroule devant le sujet, pour le sujet, mais à laquelle le sujet ne participe pas. »*³⁶⁹

Thierry Simonelli parle ici d'un phénomène que l'on peut associer au domaine psychologique. En s'identifiant aux personnages d'un monde fictif de la télévision, certaines personnes peuvent aller jusqu'à oublier leur « sentiment de moi intime »³⁷⁰ pour devenir quelqu'un d'autre. Comme le personnage de Marcel dans *Les Chroniques du Plateau Mont-Royal* de Michel Tremblay, les personnages,

³⁶⁷ *Ibid.*, p.23, 32.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 24.

³⁶⁹ Alex Mucchielli, *L'identité, op.cit.*, p. 113.

*en se retranchant du réel, [ils] peuvent alors oublier les contraintes spatio-temporelles, regarder et interroger le monde dans lequel [ils] évoluent, se construire un univers bien à [eux] où se conjuguent le savoir intellectuel et le savoir des sens.*³⁷¹

C'est comme si la télévision nous offrait de nouvelles éventualités, de nouvelles perspectives. Elle :

*incite à la fois à choisir autre chose que ce que l'on connaît et à contempler passivement, voire à se mettre à distance des problèmes qu'elle montre. La télévision transformant l'homme en spectateur du monde, induit un mouvement de doute et de désengagement.*³⁷²

Or, en choisissant de s'identifier aux personnages de *Piscine Municipale*, les jeunes du *Téléroman* ont du mal à jouer un rôle dans la vie quotidienne : Hugues s'avère être François, et Ludovic s'avère être Guillaume.

Selon Hervé Guay, ce démembrement intérieur des personnages serait :

un antidote aux déceptions ressenties par des êtres qui parviennent difficilement à se réaliser à cause de leur différence. Plusieurs optent alors pour des régressions dans le merveilleux de type superstitieux avant tout parce que cette issue comporte l'insigne avantage, de leur point de vue, d'échapper temporairement au mal-être dont ils sont captifs. Ils deviennent en quelque sorte de nouveaux [personnages] dont Tremblay dévoile cependant les failles et la détresse,³⁷³ [même s'ils s'éloignent d'une réalité difficile à supporter].

Or, c'est précisément ce qui permet à Tremblay d'envisager autrement la question du rapport qui existe entre le même et l'autre, entre « le moi et le monde ».³⁷⁴

2.4. La « distanciation » par rapport aux rôles

Téléroman est d'abord une comédie dramatique qui se concentre sur la « distanciation » par rapport aux rôles principaux. Les protagonistes de la pièce extérieure confondent leur rôle avec les personnages de la pièce intérieure. Quant au

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 101.

³⁷¹ Anne-Michel Rocheleau, « La folie de Marcel : étude d'un personnage de Michel Tremblay », *Voix et Images*, vol. 21, n°2, (62) 1996, p. 337-350.

³⁷² Alex Mucchielli, *L'identité*, *op.cit.*, p. 104.

³⁷³ Hervé Guay, « Motifs du démembrement et dérouté du sujet dans La hache », in *Le corps déjoué, Figures du théâtre de Larry Tremblay*, *op.cit.*, p. 62.

³⁷⁴ Larry Tremblay, *Le Problème avec moi*, Lansman, 2007, p. 5.

chorégraphe, personnage de la pièce extérieure, il ne survit pas à l'épreuve de la première de *Cheval*.

Nous sommes ici en présence du procédé du dédoublement des personnages : Hugues et Ludovic se dédoublent. Hugues est l'acteur qui joue François dans la pièce intérieure intitulée *Piscine Municipale*. Quant à Ludovic, il joue le rôle du personnage de Guillaume.

Nous avons donc ce schéma :

(1) Hugues → (2) joue l'acteur jouant → (3) François

Ce dédoublement des personnages crée en effet une « illusion par rapport à la réalité qui entoure les personnages ».³⁷⁵ Le dernier épisode de la pièce est plus problématique concernant le processus de substitution de la réalité par la fiction de *Piscine Municipale* :

Épisode 12 : Piscine municipale

(Décor de télévision. Un restaurant où des jeunes se rassemblent pour discuter de leurs problèmes affectifs et de leurs chances de s'en sortir. Des figurants qui boivent des tasses de café.)

Guillaume. Tu pleures ?

François. Non, non.

Guillaume. Mais si ! Montre tes yeux. Ils sont rouges ! François, je m'excuse d'être direct mais tu pleures. Tiens, prends.

(Il lui offre un kleenex)

François. Merci, Guillaume.

Guillaume. Bouge pas, je vais te chercher un bon café. (Il va au comptoir chercher deux cafés. François sèche ses larmes) Tiens. Un bon café chaud.

*François. Tu es gentil. Tu es un ami. Le seul que j'ai.*³⁷⁶

Cette bifurcation complexe qui existe entre la réalité et la fiction commence au moment où les différents niveaux de fiction se rejoignent. Le spectacle de Christophe

³⁷⁵ Tadeusz Kowzan, *Théâtre miroir...*, op.cit., p. 191.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 41.

est perçu à la fois comme réel et fictif. Réel parce que les participants refusent d'entrer dans l'illusion théâtrale. Et fictif parce qu'ils demeurent indiscutablement attachés « au cosmos fictif du drame »³⁷⁷ comme disait Hans-Thies Lehmann.³⁷⁸ Autrement dit, dans ce théâtre, le spectateur est partagé entre l'univers fictif de la fable et la réalité théâtrale qui est renforcée par le discours des personnages sur scène. Et :

*si un Martin Esslin voyait là déjà une « manipulation of reality » très problématique, une « borderline case » (s'agissait-il encore de théâtre, oui ou non ?), il faut constater que depuis lors, le théâtre a créé de plus en plus un espace sur justement cette ligne qui marque la frontière entre [la réalité et la fiction].*³⁷⁹

2.5. Conclusion

Téléroman est la seule pièce où Tremblay met en œuvre ses théories de « l'anatomie ludique » qui sont élaborées dans le cadre de la formation de l'acteur. Dans un essai intitulé *Écrire du théâtre avec de la matière*, Tremblay explique ce que signifie l'expression « anatomie ludique » :

*L'anatomie ludique, comme son nom l'indique, installe le jeu et du jeu (au sens d'écart) dans l'intimité du corps. L'écriture avant de se solidifier sur la page, est fluide, voyage, s'ancre quelque part, repart, créant des réseaux subtils où la matière organique se charge d'une énergie spécifique, d'un germe, pourrait-on dire, qui ne révélera sa signification qu'une fois remonté à la surface du texte en train de naître. Bien sûr, cette anatomie imaginaire n'est pas conscientisée. Je la soupçonne, je la devine à l'œuvre. Je la sens faire partie de mon processus de création, sans doute influencé par mon expérience d'acteur.*³⁸⁰

Téléroman pose des questions qui semblent essentielles à la construction du jeu de l'acteur : quelle est la part de responsabilité de l'acteur dans le jeu ? Comment fonctionne le jeu de l'acteur ?

³⁷⁷ On parle ici du scénario de *Piscine Municipale*.

³⁷⁸ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, op.cit., p. 40

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 201.

³⁸⁰ Larry Tremblay, « Écrire du théâtre avec de la matière », in *Le corps déjoué, Figures du théâtre de Larry Tremblay...*, op.cit., p. 134.

Les informations quant au fonctionnement théâtral du personnage sont nombreuses dans la pièce:

*Vous pensez que je vous méprise parce que je vous traite de tous les noms. Je suis fier de vous. Je ne me suis pas trompé en vous choisissant. Vous allez danser une œuvre puissante, dérangeante. Une œuvre qui vous dépasse. Vous êtes jeunes, beaux, pleins de sève, pleins de feu. Vous êtes aussi maladroits, brusques, raides, lourdauds. Mais grâce à Cheval, des sabots et des ailes terminent le bout de vos orteils et de vos doigts, vos cheveux énervent le vent et vos regards s'ajustent à la beauté des plaines infinies. N'oubliez pas ceci : dans quelques années, vous serez moins beaux, avec dans vos veines moins de sang, moins de feu, moins de galop. Vous penserez alors, avec des larmes dans les yeux, qu'un jour vous avez dansé Cheval.*³⁸¹

Les théories théâtrales de Tremblay se rapprochent fortement de la thèse de Sartre³⁸² sur la position de l'acteur dans le jeu. Ils maintiennent tous deux la thèse que l'acteur doit vivre tout entier dans un monde irréel, virtuel,³⁸³ puisqu'au théâtre il n'y a pas de toute façon de réel :

*Et peu importe qu'il pleure réellement, dans l'emportement du rôle. Ces pleurs, il les saisit lui-même comme des analogues de pleurs irréels. Il se fait ici une transformation semblable à celle que nous indiquions dans le rêve : l'acteur est happé, inspiré tout entier par l'irréel. Ce n'est pas le personnage qui se réalise dans l'acteur, c'est l'acteur qui s'irréalise dans son personnage*³⁸⁴.

Certes, il y a de l'illusion, mais il y a aussi de la vraisemblance. Cette division entre le réel et l'irréel a toujours été à l'origine d'une grande confusion et d'un débat théorique acharné. Dans *L'espace vide*, par exemple, Peter Brook affirme qu'au théâtre :

tout est illusion. [Mais] certains éléments (un mot, une interruption, un air de musique, un bruit dans les coulisses, etc.), contribuent à donner l'illusion d'une tranche de vie. [Selon lui], il suffit d'un acteur de talent pour que le

³⁸¹ Larry Tremblay, *Téléroman*, op. cit., p. 13.

³⁸² Voir J.-P. Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940.

³⁸³ Mais dire que l'acteur doit vivre complètement dans un monde irréel ne veut pas forcément dire que l'acteur perd la conscience de soi pendant la représentation théâtrale.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 367-368.

*spectateur soit pris dans l'illusion, tout en demeurant, bien entendu, conscient à tout moment d'être dans un théâtre.*³⁸⁵

Ce que veut dire Peter Brook, c'est qu'au théâtre il y a toujours un élément qui rappelle constamment que nous sommes en présence d'une réalité théâtrale. Alors que le personnage de Christophe nous dit, au contraire, que le comédien doit « s'irréaliser » complètement pendant le processus du jeu. Pourtant, Tremblay contredit souvent les idées de Christophe, en ridiculisant sans cesse ses théories de l'art théâtral. Comme le metteur en scène Sham's (*L'acteur, entre réel et imaginaire*), il pense que « cette fusion supposée de l'acteur et du personnage est la source des erreurs » :

*On parle d'« aller vers le personnage », du « personnage qui vient à nous », de « se fondre à son personnage », de « mériter le personnage », de « sentir le personnage », d'être « emporté par son personnage », d'être « pris par son personnage » et tant d'autres expressions similaires qui tendent toutes à attribuer une existence autonome au personnage. Cette grossière erreur est à rattacher directement à la « métaphysique naïve de l'image » que Sartre a si justement dénoncée. Aucune démonstration ne fera jamais du personnage une entité indépendante de l'acteur. Le personnage, c'est ma conscience imageante. Le personnage est d'autant plus conscience qu'il ne se conserve même pas dans la mémoire puisqu'il n'est pas le souvenir d'un réel. Le personnage est un imaginaire pur.*³⁸⁶

Étant complètement déréalisés par les personnages de *Piscine Municipale*, les jeunes de *Téléroman* rompent tous les liens avec la réalité extérieure. Il s'agit ici de Hugues et Ludovic qui, comme nous l'avons vu, pensent être réellement les personnages de *Piscine Municipale*. Nous sommes ici à l'opposé de l'effet de distanciation ou de l'éloignement dont parle Brecht (1936) qui a pour but d'établir une distance entre le comédien et le personnage :

Hugues. Tu m'as saisi. Tu m'as compris dans les moindres détails.

Ludovic. Tu me conseilles donc d'agir comme un écureuil avec la mère de Marie-Hélène.

Hugues. Tout à fait.

Ludovic. Merci, François. Un autre café ?

³⁸⁵ Peter Brook, *L'espace vide*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 107-108.

³⁸⁶ Sham's, *L'acteur, entre réel et l'imaginaire*, op. cit., p. 194.

Hugues. Non. Je dois rentrer. Martine m'attend. J'ai promis de l'aider. Elle s'est mise dans la tête de décaper une vieille table qu'elle a achetée dans une vente de garage.

Ludovic. Vous fonctionnez comme un couple.

*Hugues. C'est vrai. Je l'admets. Nous fonctionnons comme un couple. Je connais des gens qui fonctionnent comme des machines. Je ne parle pas de toi. Mais de la plupart des gens qui nous entourent [...]*³⁸⁷

Cette source des erreurs vient de ce que les danseurs ne sont pas complètement engagés dans le spectacle théâtral. Autrement dit, le corps des danseurs « n'a plus grande chose à voir avec celui [de la théorie de Christophe] que l'on retrouve dans la révolution hédoniste : corps-évasion, corps-libération ». ³⁸⁸ Il est simplement présenté comme un "accessoire" qui permet d'évoquer les désirs des danseurs et leur besoin de disparaître de la vie quotidienne. Cet exemple de Sham's montre très clairement cet absence de « faux dédoublement » par rapport au jeu de l'acteur :

« Je suis certain que ce n'est pas moi qui joue. Ce n'est pas possible. Je sens vraiment, à chaque fois avant de monter sur scène, que je ne peux pas être ces personnages, qu'ils sont trop pour moi, que c'est en dehors de mon possible. Il faut vraiment croire que ces personnages se sont dissociés de moi, différents de moi, que ce sont réellement eux qui sont là, des masques, des dieux. Il faut seulement prier pour qu'ils soient là. Qu'ils acceptent de venir encore ce soir, jouer. Moi je ne suis qu'un corps qui se prête au jeu, pour qu'ils existent. Mon comportement dans la journée ne consiste qu'à pouvoir les mériter, le soir venu, qu'ils existent pour moi et pour les spectateurs. Je veux rien faire d'autre avant qu'ils ne soient là. Et ça c'est beaucoup d'incertitude. Vais-je pouvoir jouer ? Aurai-je la forme nécessaire ? Mon corps suivra-t-il les courbes du jeu?

*[...] J'ai vraiment l'impression, avant chaque spectacle, que je ne pourrai pas être ces personnages là. Ils sont eux, je ne peux pas être eux. C'est sans doute la capacité à se croire un autre, à se prendre pour un autre qui est le plus grand secret du théâtre ».*³⁸⁹

Nous allons voir tout de suite que cette question du dédoublement de la personnalité est encore plus compliquée dans *Le problème avec moi*, pièce métaphysique qui repose notamment sur l'aspect répétitif du temps.

³⁸⁷ Larry Tremblay, *Téléroman*, op. cit., p. 16.

³⁸⁸ Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, Presses Universitaires de France, 2010, p. 86.

³⁸⁹ Sham's, *L'acteur, entre réel et l'imaginaire*, op.cit. p. 279.

On remarquera aussi qu'il y a un va-et-vient constant entre le moi et l'autre moi, c'est-à-dire le « moi des profondeurs » qui selon Jean Louis Bernard est « une entité subjective parallèle au moi ».³⁹⁰

³⁹⁰ Jean-Louis Bernard, « Le moi des profondeurs », Document disponible sur : <Bouddhanar.blogspot.fr/2010/08/le-moi-des-profondeurs.html> (Consulté le 25 octobre 2011).

3. Le problème avec moi

(Analyse de la première scène)

(Léo et Léø surviennent en discutant. Ils sont habillés de la même façon, tiennent dans la main un sac semblable. Ils ont sur une joue, au même endroit, un morceau de kleenex qui indique qu'ils se sont coupés en se rasant.)

Léo. Les oiseaux empaillés ! Tu les as remarqués dans son bureau ?

Léø. Oui !

Léo. La scène de la douche !

Léø. La scène de la douche !

Léo. Le suspense ! La musique !

Léø. Oui ! La musique ! Ouin ! Ouin ! Ouin !

Léo. L'eau ! Le sang !

Léø. Le trou de la baignoire !

Léo. Comme un œil qui regarde !

Léø. J'allais le dire !

Léo. Moi, c'est fait... mais... euh... on se connaît ?

Léø. On connaît le même film.

Léo. Tu m'as suivi ?

Léø. J'ai cru que tu m'avais volé.

Léo. Volé ! Moi ! Quoi ?

Léø. Mon sac.

Léo. Quel sac ?

Léø. (Lui montrant le sac qu'il tient). Celui-là !

Léo (qui examine le sac et le compare avec le sien). Ils sont presque pareils !

Léø. J'ai cru bêtement que tu avais volé le mien.

Léo. Mais tu l'as !

*Léø. Oui. Mais, une fraction de seconde, j'ai oublié que je l'avais. (Il s'éloigne).*³⁹¹

Les deux personnages (Léo et Léø) semblent se connaître. Ils parlent de la fameuse scène de la douche du film *Psychose* d'Alfred Hitchcock. Il semble que les personnages se rencontrent à l'improviste et qu'ils sont là depuis peu de temps. Comme les répliques sont courtes et les didascalies presque absentes, le lecteur a du mal à connaître l'état psychologique des personnages. Il connaît seulement l'aspect physique des personnages et non pas leur position sociale. Mais compte tenu de l'enchaînement des répliques, on pourrait croire que les personnages ont des idées presque identiques. Ils pensent la même chose et se comportent de la même façon. Ce qui laisse à penser qu'il s'agit peut-être d'une seule et même personne : « Ils s'habillent de la même façon » et portent le même nom. De même, l'épisode de suspicion de vol du sac (ils portent un sac semblable) confirme cette ressemblance frappante qu'il y a entre les deux personnages.

Dans cette première scène, il ne se passe rien de spécial. Le dialogue entre Léo et Léø n'apporte aucune information complémentaire au spectateur, excepté la scène de la douche et la confusion des sacs. Et comme le texte, nous allons voir, repose uniquement sur une situation statique, sans suite, il n'arrive pas à dévoiler aux spectateurs l'identité et le contenu psychologique du discours des personnages. Et comme le spectateur ne comprend ni l'histoire ni la psychologie des personnages, il a de la difficulté à construire une mise en scène imaginaire. Car la construction imaginaire de la mise en scène dépend parfois de l'évolution de l'action et de la détermination psychologique des personnages. Mais ce qui intéresse ici Tremblay, c'est moins le point de vue du public (car une représentation théâtrale peut parfois très bien dépasser les attentes du public) que le rôle de son théâtre en tant que moyen d'exploration scénique et la situation concernant le dédoublement du personnage dans le jeu et dans le texte dramatique.

³⁹¹ Larry Tremblay, *Le problème avec moi*, op.cit., p. 7-8.

3.1. Personnages et mise en scène

Dans cette pièce, Tremblay aborde deux thématiques différentes. Dans la première, il pose la question du dédoublement du corps du personnage. Il parle plus précisément de l'acteur jouant l'acteur qui perd le contrôle du personnage, c'est-à-dire le contrôle du processus de fabrication du rôle : tout se passe comme si jouer un personnage était conquérir une nouvelle identité, un autre moi.

Dans la seconde, il aborde l'acteur à partir de l'espace scénique et la situation dramatique. Il essaie de montrer que l'acteur ne doit pas être habité par son personnage. Selon lui, le travail du comédien est purement technique et le comédien peut assumer plusieurs rôles à la fois sans être possédé par les personnages. Car le jeu de l'acteur est « plus intelligent que sensible ».³⁹² Comme le dit aussi Claude Filteau, « l'acteur joue le personnage en décollant de son corps des peaux de personnages ».

Dans *Le comédien désincarné*, Louis Jovet parle effectivement de cet aspect à la fois mécanique et technique que l'on attribue au jeu de l'acteur :

*Jamais aucune explication n'arrive à m'expliquer à moi-même. Je cherche à m'éprouver et je n'y arrive jamais. Je suis par ce que je dis, j'existe par ce que je dis, par le fait de dire. J'existe, et je ne trouve pas plus d'explication à cela que vous n'en pouvez trouver vous-même à votre existence. J'existe quand j'entends mes phrases, je ne me comprends pas moi-même. Pourquoi veux-tu me comprendre ? Ou m'expliquer ?*³⁹³

Il explique qu'il lui est presque impossible à l'acteur de savoir ce qui se passe dans la tête de son personnage, pas plus que l'acteur lui-même d'ailleurs. Ce qui est sûr, c'est que l'acteur ne « peut aborder le personnage qu'avec la disponibilité de ses sentiments »³⁹⁴ comme disait André Villiers. C'est comme s'il y avait deux êtres parallèles, deux mondes parallèles, c'est-à-dire « ton moi dans ce non-moi qu'est le rôle ».³⁹⁵

³⁹² André Villiers, *L'art du comédien*, op.cit., p. 31.

³⁹³ Louis Jovet, *Le comédien désincarné*, 1954, by Ernest Flammarion, p. 141.

³⁹⁴ André Villiers, *L'art du comédien*, op.cit., p. 35.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 37-45.

3.2. Le personnage et son double

Nous analyserons, dans un premier temps, le thème du dédoublement du personnage dans le récit qui selon Hélène Jacques « entraîne la dissolution de l'identité des personnages », en touchant très brièvement cette relation complexe qui existe entre l'acteur et son personnage. Car il nous semble anodin de nous arrêter sur un débat qui a toujours suscité de nombreuses interrogations et qui n'a jamais pu trouver une solution définitive.

On parle souvent de la perte de contrôle dans le jeu. Selon André Villiers, le dédoublement se produit en général lorsqu'un acteur se « confond » avec le personnage qu'il joue, en provoquant de cette façon une fragmentation de la conscience et le « [morcellement] de la personnalité ».³⁹⁶

Il est important de souligner que dans les mises en scène du *Problème avec moi* de Tremblay, nous n'avons jamais entendu parler de fragmentation de l'identité de l'acteur provoquée par le jeu (André Villiers). Dans la mise en scène de Francine Alepin (2007), par exemple, deux acteurs (Carl Bécharde et Larry Tremblay) ont joué les deux rôles des personnages sans jamais être possédés par eux. Même s'ils ont dû interpréter deux personnages identiques, ils ont toujours eu l'impression de jouer deux personnages différents.

Mais ce qui nous intéresse ici, c'est plus le dédoublement du personnage dans la situation dramatique que le dédoublement de l'acteur. Le dédoublement dans la pièce s'applique plutôt à la fragmentation de la personnalité de Léo qui a souvent l'impression d'être exploité par un autre moi. Le fait que son double connaît son poème qui n'a même jamais existé sur papier suscitera des doutes concernant sa propre identité :

Léø. Le poème ?

Léo. Celui de tout à l'heure. Comment as-tu pu le connaître ?

Léø. En lisant, je l'imagine.

Léo. Non. Impossible.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 42.

Léø. Pourquoi pas ?

Léo. C'est moi l'auteur. J'en suis certain. Comment as-tu pu le connaître ?

Léø. Je l'ai lu quelque part. Comment veux-tu que ce soit autrement ?

Léo. Je ne l'ai montré à personne. Il n'a même jamais existé sur papier.³⁹⁷

Cette exploitation du moi par un autre moi pourrait s'expliquer comme une sorte de fracture de la psyché. Ce qui veut dire que la psyché peut être colonisée par plusieurs personnalités à la fois :

Nos yeux doutent d'eux-mêmes, écrit Pirandello dans Un, personne et cent mille, tant que les autres ne nous ont pas aidés à établir en nous la réalité de ce que nous voyons. Notre conscience s'égare : car cette conscience, que nous croyons être notre bien le plus intime, n'est que la présence des autres en nous. C'est bien parce que [son double le harcèle que Léo] ne peut être entièrement ce qu'il est.³⁹⁸

Incapable de se passer de son double, Léo ne peut alors qu'accepter cet autre moi en lui :

Léø. Alors ?

Léo. Rien. Je dois y aller.

Léø. Moi aussi.

Léo. J'y vais.

Léø. Moi aussi. (Ils ne veulent plus se quitter...) J'ai besoin de toi.

Léo. C'est la première fois qu'une personne ose me dire cela.³⁹⁹

On se croirait ici dans un jeu de miroir où l'image du moi sur un autre moi permet aux personnages de révéler les facettes les plus cachées de leur être énigmatique. Les « deux doubles ont suffisamment de points communs : ils tiraillent une même solitude face à ses aliénations, un travail désincarné au premier titre, et un

³⁹⁷ Larry Tremblay, *Le problème avec moi*, op. cit., p. 25.

³⁹⁸ Cité par Claude Arnaud, *Qui dit jeu en nous*, Éditions Grasset et Fasquelle, 2006, p. 53.

³⁹⁹ Larry Tremblay, *Le problème avec moi*, op. cit., p. 10 suiv.

élément plus scabreux suggéré par l'obsession de nos « jumeaux » pour le film *Psychose* d'Hitchcock » :⁴⁰⁰

Léo. Anthony Perkins a empaillé sa mère.

Léo. Je sais.

Léo. Il l'a achevée dans sa cave.

Léo. Je sais.

Léo. Quel film !

Léo. Un chef-d'œuvre.

Léo. Parce qu'il est parfait.

Léo. Tout à fait. Je dois y aller. Sinon, je vais être en retard.

Léo. Je ne supporte plus le bureau. Je mettrais une bombe dans la corbeille à papier. Nous sommes des insectes.

*Léo. Je ressens la même chose.*⁴⁰¹

Mais au fur et à mesure que la pièce avance, on constate qu'il y a une sorte d'opposition transparente entre Léo et son double : alors que Léo parle de bureau, son double parle d'instinct :

Léo. Quel bureau ? Il y a des milliers de bureaux dans cette ville ! Ne me parle plus de bureau. Je ne veux plus. Plus jamais. Plus jamais, je te dis, aller au bureau.

Léo. On revient sur des décisions. Pas plus tard qu'hier, ça m'est arrivé...

*Léo. N'essaie pas de m'influencer. J'ai décidé de ne pas retourner au bureau. Je n'y retourne pas. D'ailleurs, je savais que je ne retournerais pas au bureau. Ce matin, je le savais. Je me suis levé en retard. Je ne me lève jamais en retard. Et puis quelque chose s'est produit.*⁴⁰²

Cette notion fondamentale du dédoublement de l'être humain existe aussi dans *À la recherche du temps perdu* (1913), le chef-d'œuvre de Proust dont l'auteur s'est

⁴⁰⁰ Jean St-Hilaire commente *Le problème avec moi: un absurde brodé avec minutie*, Publié le 23 avril 2009, Document disponible sur : <http://www.cyberpresse.ca/le-soleil/arts-et-spectacles/theatre/200904/22/01-849373-le-probleme-avec-moi-un-absurde-brode-avec-minutie.php>. (Consulté le 12 décembre 2010)

⁴⁰¹ Larry Tremblay, *Le problème avec moi*, op. cit., p. 8-9.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 11-12.

inspiré vivement. Dans la préface de la pièce, Tremblay parle déjà de ce moi divisé par un autre moi :

« Longtemps je me suis couché de bonne heure ». C'est ainsi que débute À la recherche du temps perdu, le chef-d'œuvre de Proust. Longtemps, enfant, quand trop tôt j'allais au lit, je me suis demandé si j'étais réellement moi. Si ce moi allait continuer à vouloir de moi. Si ce moi, je n'allais pas le perdre au cours d'un rêve. Si ce moi, au fond n'en cachait pas un autre. Peut-être, au matin, allais-je me réveiller sans moi ? Fermant les yeux, je soupçonnais qu'il y avait un autre moi en moi, pas tout à fait semblable à moi, mais tout de même parlant comme moi, se promenant sans hésiter dans mon corps comme s'il avait toujours habité là.⁴⁰³

Ce phénomène indique que la personnalité peut être multiple : il y a donc le moi intime et l'autre moi qui empêchent la constitution d'un seul moi, c'est-à-dire la possibilité d'une identité solide.

Or malgré leurs ressemblances, Léo n'arrive pas à accepter la présence de cet autre moi dans son subconscient. Du coup, il s'éloigne sans avoir réussi à se joindre à cet autre moi qui demeure toujours inaccessible :

Léo. Veux-tu arrêter de me singer !

Léø. C'est toi, pas moi ! (Ils sortent en même temps de leur veston leurs cigarettes) Tu vois bien que c'est toi.

Léo. Tu le fais exprès.

Léø. Je ne fais rien du tout. J'avais envie de fumer.

Léo. C'est moi qui avais envie, pas toi. (Ils s'allument en même temps une cigarette. Ils fument en se regardant)

Léo et Léø. À quoi je pense ? Tu penses à ce matin. Tu penses au miroir. À ton visage. Au rasoir. À la coupure.

Léo. Va-t'en !

Léø. C'est à toi de partir.

Léo. Je vais le faire. Redonne-moi mon sac.⁴⁰⁴

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁰⁴ Larry Tremblay, *Le problème avec moi*, op. cit., p. 33.

Tremblay montre ici des personnages :

*en crise, défigurés par le doute et la désillusion ; il ajoute à la tension dramatique entre les personnages une tension au sein même du personnage, dont l'identité vacille. S'il a construit un sujet à l'identité forte, il détourne cette détermination en nous le présentant au moment même de sa chute, selon une dramaturgie qui fait du personnage en crise un cobaye, disséqué et observé in vitro sur la scène du théâtre.*⁴⁰⁵

En effet, plus le récit avance, plus Léo s'enfonce dans une folie suicidaire. Il a du mal à s'intégrer dans la vie économique et sociale moderne :

Léo. Je déteste le matin. Je déteste tous les matins. Tu sais pourquoi ? Parce que ça recommence. Les matins se comportent comme s'ils avaient oublié ce qu'ils avaient fait la veille.

Léo. À t'entendre, on croirait que tu viens de découvrir le bouton à quatre trous.

Léo. Qu'est-ce que tu racontes ?

Léo. Je me comprends. Il fait vraiment chaud. Les journaux l'ont dit : la planète se réchauffe. La catastrophe n'est pas loin.

*Léo. Il y a toujours une catastrophe qui se prépare.*⁴⁰⁶

Comme le fameux couple Vladimir-Estragon dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett, nos deux protagonistes sont dévalorisés par le milieu social. Ils sont confondus dans les mêmes souffrances et les mêmes désespoirs de la vie quotidienne. Le propos de Léo « comme tout le monde » indique qu'il n'est pas seul à être confronté aux mêmes problèmes de la vie quotidienne :

Léo. J'ai le droit de changer d'idée.

Léo. Tout le monde a le droit.

Léo. La vie n'est pas à la portée de tout le monde. Nous sommes des exceptions.

Léo. Non, nous sommes des milliers.

Léo. À quoi ça sert tout ça ? Regarde-la ! Trouve-moi une raison ! Pourquoi faut-il que je porte ça ?

⁴⁰⁵ Marie Boudier, « Dramaturgie et mise en scène de *La hache* : un réalisme expérimental », in *Le corps déjoué.*, op.cit., p. 45.

⁴⁰⁶ Larry Tremblay, *Le problème avec moi*, op. cit., p. 9 et suiv.

Léo. Tu me fais peur.

Léø. Du courage, réponds-moi !

Léo. Je ne peux pas.

Léø. Moi non plus. Voilà la terrible situation où nous sommes. Nous ne pouvons pas. (Il enlève sa cravate. Il la met dans la poche de son veston.) [...] Je ne supporte plus le bureau. Je mettrais une bombe dans la corbeille à papier. Nous sommes des insectes. Je déteste le matin. Je déteste tous les matins. Tu sais pourquoi ? Parce que ça recommence. Les matins sont des choses stupides. Les matins se comportent comme s'ils avaient oublié ce qu'ils avaient fait la veille. Partons d'ici ! Tu connais l'Australie ?⁴⁰⁷

Influencé par son double, Léo veut non seulement quitter son emploi, mais aussi son pays. Il devient très difficile pour lui d'échapper à la routine qui règne dans son milieu de travail.

Selon toute apparence, notre héros semble avoir des "problèmes" avec le milieu social : des problèmes qui naissent plutôt de son incapacité à se soumettre à la monotonie d'un temps répétitif. Cependant, le propos de Léo : « Nous sommes des insectes » n'exclut pas pour autant la possibilité de l'exploitation du moi par un autre moi : il prouve la conscience que le personnage de Léo a de cette inhumanité du monde du travail qu'il ne peut plus supporter. La pression du travail et la monotonie de la vie quotidienne entraînent une situation irréductible dans le récit : incapables de se remettre sur les rails du quotidien, Léo et son double sont confondus dans la même obsession, celle de la mort. La pièce se termine par le suicide de nos deux personnages qui n'en sont en effet qu'un seul :

Léo et Léø. C'est le mien. (On entend en crescendo la musique du film Psychose : le passage de la douche ou quelque chose qui le rappelle. A partir de ce moment, Léo et Léø font exactement la même chose, comme s'ils étaient la même personne se regardant dans un miroir. Cette scène se fait sur un rythme extrêmement lent. Ils sortent du sac une robe qu'ils endossent. Puis ils sortent du sac une perruque de vieille femme, des lunettes, des pantoufles. Quand ils ont terminé leur transformation, ils sortent du sac un couteau de boucherie. Ils lèvent leur bras meurtrier. La musique cesse. Noir).⁴⁰⁸

⁴⁰⁷ *Idem.*

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 34.

Tout comme le personnage de Marcel dans *Les chroniques du Plateau Mont-Royal* de Michel Tremblay, Léo a besoin de s'évader :

*d'un quotidien aliénant qui ne lui laisse, en réalité, que deux portes de sortie : le suicide, seule façon de conjurer définitivement le désespoir qui l'habite, dénégation absolue d'une réalité devenue insupportable.*⁴⁰⁹

La conclusion d'Alain-Michel Rocheleau est importante. Elle montre que le dédoublement du personnage de Léo est un dédoublement « fictif », c'est-à-dire à caractère hallucinatoire. Cette constatation permet de résumer le modèle identitaire que Tremblay développe dans *Le problème avec moi* : une identité instable, qui selon lui « se construit à partir de ce que les autres ont fait de lui ». C'est comme si, selon Alex Mucchielli, « l'individu n'existait que dans, par et pour le groupe qui contrôle ses pensées et ses conduites ».⁴¹⁰

3.3. Relations acteurs-personnages

Avant d'aborder la question de l'acteur à partir de l'espace scénique, nous procéderons à une analyse des personnages afin de savoir si l'on peut effectivement parler de confusion des rôles ou de dédoublement de l'acteur dans le jeu.

3.3.1. Analyse des personnages

Dans cette pièce les personnages ne se rendent pas compte, du moins au début, qu'ils sont dédoublés. Ils se comportent comme s'ils étaient deux êtres différents, mais tout à fait semblables. Pourtant, un doute persiste :

Léo. Tu m'as menti tout à l'heure.

Léo. Ça ne prouve rien. Ta montre s'est aussi arrêtée.

Léo. Et comment expliques-tu que nos montres indiquent à présent la même heure ?

⁴⁰⁹ Alain-Michel Rocheleau, « La folie de Marcel : étude d'un personnage de Michel Tremblay », *op.cit.*, p. 337-350.

⁴¹⁰ Alex Mucchielli, *L'identité*, *op.cit.*, p. 67.

Léø. Nos montres se sont arrêtées en même temps. Elles sont reparties en même temps.

Léo. Tu crois que je vais avaler ça ?

Léø. Je ne te parle pas d'une chose impossible.

Léo. Mais hautement probable.

Léø. Les coïncidences naissent sans arrêt. Elles se produisent comme on respire. (Ils déposent par terre leurs sacs en même temps) Tu vois ! Nous avons eu la même idée en même temps.

Léo. Ce n'est pas une coïncidence. Tu m'as imité. J'avais une crampe dans le bras.⁴¹¹

Mais la réalité est plus complexe que l'on ne croit. Léo n'accepte toujours pas le fait qu'il peut y avoir « un autre moi en moi ».⁴¹²

Pour Tremblay, il ne s'agit pas seulement de « fusion » mais aussi de « substitution » : il parle de fusion dans la mesure où les personnages ne sont qu'un seul (le moi exploité par un autre moi) et de substitution, puisque Léø représente pour lui la société, le monde, c'est-à-dire « le moi et le monde, les deux bouts de la conscience » comme il le soulignait dans la préface de la pièce :

Léo. Tu connais ce poème ?

Léø. Comme tout le monde.

Léo. Ne fais pas l'idiot. Qui connaît par cœur des poèmes ?

Léø. Toi. Moi. Tout le monde.

Léo. Je ne connais pas celui-là.

Léø. Moi aussi. (Moment de suspicion entre les deux. Ils reprennent leurs sacs) Alors, tu viens ?

Léo. Où ?

Léø. À la maison.

Léo. Laisse-moi remettre ma cravate.

Léø. Tu n'as pas besoin.

⁴¹¹ Larry Tremblay, *Le problème avec moi*, op.cit., p. 32- 33.

⁴¹² *Ibid.*, p. 5.

Léo. Si, si.

Léø. C'est ridicule.

Léo. Ne me touche pas ! (Il remet sa cravate d'une façon maladroite)⁴¹³

Dans ce sens, il ne peut pas y avoir de confusion des rôles dans la mesure où Léø existe non seulement dans le subconscient de Léo mais aussi à l'extérieur de lui. C'est comme s'il y avait deux personnages différents. Ce qui facilite davantage le travail de la mise en scène, puisque les rôles des personnages sont joués par deux acteurs différents et non par un seul acteur.

Dans l'analyse qui va suivre, nous allons montrer justement qu'on ne peut pas parler dans cette pièce de la perte d'identité de la part de l'acteur du seul fait qu'il n'y a pas de confusion entre l'acteur et son personnage. Ce qui est sûr, c'est que dans les mises en scène de la pièce (notamment celle de Francine Alepin en 2007), « nous ne trouvons [ni] de désintégration de la personnalité ni de scission de la conscience qui dégraderaient l'activité artistique du comédien ».⁴¹⁴

3.3.2. L'acteur dans l'espace scénique

Lors d'une conférence sur le corps de l'acteur (*Le corps déjoué, Figures du théâtre de Larry Tremblay*, 2006), Tremblay aborde une conception orientale de l'anatomie, « une vision où un corps en cache un deuxième, ce dernier en cachant un troisième et ainsi de suite. Le corps physique oriental ouvre, telle une porte, sur un corps énergétique... lui-même ouvrant sur un corps astral ».⁴¹⁵ Car selon lui « un corps peut être vécu comme un écho, qu'il est possible, par ascèse, discipline, d'en découvrir un second, moins visible (pour ne pas dire invisible) mais tout aussi essentiel. Un corps en cache un autre ».⁴¹⁶

Pour Tremblay, l'acteur est capable de jouer plusieurs rôles de personnages sans être vraiment possédé par eux, car il « n'est qu'un interprète qui ne se confond pas avec la fiction et le public ne s'assimile pas immédiatement à une incarnation du

⁴¹³ Larry Tremblay, *Le problème avec moi*, op.cit., p. 20.

⁴¹⁴ André Villiers, *L'art du comédien*, op.cit., p. 45.

⁴¹⁵ Larry Tremblay, « Écrire du théâtre avec de la matière », in *Le corps déjoué..*, op. cit., 136.

⁴¹⁶ *Idem*.

personnage textuel ». ⁴¹⁷ Il n'y a donc pas lieu de parler de confusion de rôles. En revanche, il arrive souvent que l'acteur ne maîtrise pas ses gestes sur scène. « Parfois » dit Tremblay « l'acteur demande : que faire de mes mains ? Est-ce que l'expressivité corporelle doit être en harmonie avec le langage gestuel ? Est-ce que c'est le geste avant la réplique ou la réplique avant le geste ? » ⁴¹⁸

Il s'agit ici « d'un vrai malaise corporel et c'est pourquoi il faut avant tout que l'acteur élabore une partition corporelle » ⁴¹⁹ appelée « anatomie ludique » :

Dans « l'anatomie », [dit Tremblay], nous avons le corps, mais aussi l'idée de dissection, de [multiplication], et dans « ludique », nous avons le théâtre. Je me suis aperçu que cette approche, née de préoccupations reliées à la pédagogie de l'acteur, pouvait s'appliquer aussi au domaine de l'écriture. Quand on joue, ce n'est pas l'ensemble du corps qui joue. Il y a toujours un lieu du corps qui est privilégié plutôt qu'un autre. ⁴²⁰

Dans cette approche singulière de jeu, Tremblay insiste pour que dans le processus du jeu tout soit précis : la performance verbale, physique et gestuelle. Lorsque Carl Béchard et Tremblay ont interprété les rôles de Léo et Léo dans *Le problème avec moi*, ils ont fait preuve d'une grande maîtrise technique. La synchronisation de leurs gestes était telle qu'on aurait pu croire qu'il s'agissait de deux personnes identiques. On aurait pu prendre Carl Béchard pour Tremblay et Tremblay pour Carl Béchard. Comme l'a remarqué aussi Francine Alepin dans ses *Notes de mises en scène* ⁴²¹ : « Il se trouve qu'il y a une [forte] ressemblance physique entre lui et Tremblay ». Une ressemblance frappante qui a donc permis aux spectateurs de mieux comprendre le fonctionnement du double dans la pièce qui prend l'aspect d'un sosie, puisque les personnages se tiennent l'un en face de l'autre. Ce qui facilite le travail des acteurs qui ne confondent pas les personnages qui, pour la plupart du temps, n'utilisent pas les mêmes propos :

⁴¹⁷ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Armand Colin, 2005, p. 110.

⁴¹⁸ Larry Tremblay, « La peau, la chair et les os », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 12, 1992, p. 99.

⁴¹⁹ *Idem*.

⁴²⁰ Larry Tremblay « Écrire du théâtre avec de la matière », *Le corps déjoué.., op. cit.*, p. 134.

⁴²¹ Francine Alepin, *Notes de mise en scène*, Disponible sur : http://www.mimeomnibus.qc.ca/fichiers_pedago/d.pedago_LeProbleme.pdf p. 1-23. (Consulté le 30 janvier 2011).

Léo. Ne t'énerve pas !

Léo. J'ai le droit de m'énerver !

Léo. Ne crie pas ! Des gens vont venir !

Léo. Qui ? Ils sont tous au bureau ! Il n'y a que nous maintenant. Que nous. Ce matin, je savais déjà tout. Je suis parti au bureau quand même.

Léo. Il s'est passé quelque chose ?

Léo. Je n'arrête pas de te le dire ! Premièrement, je me suis levé en retard. Deuxièmement, je me suis coupé.

Léo. Mais tu as apporté ton sac. Tu as pensé à ça.

*Léo. Pourquoi me fais-tu cette remarque ? Pourquoi est-ce que je t'écoute ? Je ne te connais pas. Je ne veux connaître personne de toutes façons [...]*⁴²²

Ce qui est sûr, c'est que pour Tremblay l'expression corporelle joue un rôle prépondérant par rapport aux paroles des personnages. Car ce n'est qu'à partir des gestes et des attitudes identiques des acteurs sur scène que les spectateurs peuvent prendre conscience du dédoublement du personnage dans la pièce. Tout cela fait dire à Tremblay que « le personnage avant d'être une substance psychologique est abordé comme un ensemble de gestes codifiés que seul un travail de segmentation préalable rend possible ».⁴²³ En effet, « le geste [peut] s'écrire souvent à la place du discours. Il y a des scènes [dans la pièce] où il est infiniment plus naturel aux personnages de se mouvoir que de parler »⁴²⁴.

Léo. [...]. Bon. Je dois y aller. Sinon, je vais être en retard.

Léo. Moi aussi. (Ils se quittent, mais reviennent sur leurs pas) Je me suis trompé de direction. Je suis vraiment étourdi. Je retournais chez moi.

Léo. Il vient de m'arriver la même chose.

Léo. Tu fumes ?

Léo. Je viens d'arrêter.

*Léo. Moi aussi. (Ils fument).*⁴²⁵

⁴²² Larry Tremblay, *Le problème avec moi*, op.cit., p. 14.

⁴²³ Voir Table ronde consacrée au théâtre de Larry Tremblay, in *Le corps déjoué...*, op. cit., p. 94.

⁴²⁴ Georges Zaragoza, *Le personnage de théâtre*, op.cit., p. 155- 156.

⁴²⁵ Larry Tremblay, *Le problème avec moi*, op.cit., p. 9.

Compte tenu des attitudes mécaniques ou identiques de nos deux protagonistes, on a l'impression que les personnages de Tremblay, nous allons le voir, ressemblent plutôt à des marionnettes « entre les mains de l'auteur qui dicte [leurs] gestes »⁴²⁶ pour utiliser ici l'expression de Claude Gaudin.

3.4. L'omniprésence du discours intérieur

Le problème avec moi s'inscrit dans une sorte de mouvement « dialogique » où le protagoniste, confronté à son double, cherche à pénétrer dans les couches les plus profondes de la psyché :

Léø. Ce n'est pas le moment de faire des farces.

Léo. Je suis sérieux. Il y a aussi dans ton regard des choses laides.

Léø. Quoi ?

Léo. De la dureté. De la méchanceté.

Léø. Pourquoi pas de la brique, du béton, du ciment ?

Léo. Tu as tout ça au fond des yeux.

*Léø. Eh bien merci, ça me sera utile.*⁴²⁷

Du point de vue formel, le discours intérieur de Léo rappelle celui de Goliadkine dans *Le double* (1846) de Dostoïevski. Comme Goliadkine, Léo est incapable de se passer de son double. Sa parole « n'est prise que par rapport à une autre parole, ainsi que dans ce monologue intérieur »⁴²⁸:

Léø. Le bureau, c'est fini !

Léo. Je suis d'accord. Je voulais simplement m'assurer que le bureau... que mon absence ne soit... que demain... que si je... que... nous allons à la maison !

Léø. Oui. Allons à la maison.

Léo. Qu'est-ce qui se passe ?

⁴²⁶ Claude Gaudin, *La marionnette et son théâtre. Le théâtre de Kleist et sa postérité*, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 65-66.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁴²⁸ A.S Newman, *Une Poésie des Discours. Essai sur les romans de Nathalie Sarraute*, *op.cit.*, p.125.

Léø. Qu'est-ce que tu as ?

Léo. Tu n'as rien remarqué ?

Léø. Quoi ?

Léo. Je ne sais pas... quelque chose. Il vient de se produire quelque chose.

Léø. Tu as entendu une explosion ?

Léo. Non ! Non ! Mais tout à coup rien n'est pareil.

Léø. Qu'est-ce que tu veux dire ?

Léo. Tout est différent.⁴²⁹

Dans ce monologue dialogique, il y a une sorte de progression inattendue de l'action. On a l'impression que quelque chose va se produire mais on revient toujours au même point de départ. La pièce manque d'intrigue tout comme les pièces de Beckett qui ne cessent de créer une sensation de vide permanent. Mais si dans *En attendant Godot* de Beckett, par exemple, les personnages sont confrontés à une situation immobile, dans *Le problème avec moi*, "ils" (Léo et Léø) se rendent compte que « tout à coup rien n'est pareil » et « que tout est différent ».⁴³⁰ Mais ce n'est là qu'une illusion, puisque la situation est toujours la même. Lorsque Léo parle de changement brusque de situation, il pense en réalité à cette rencontre hasardeuse avec « cet inconnu qui frappe au hasard » comme il le dit, et qu'il ne veut plus le quitter :

Léo (il crie.) Je suis heureux !

Léø. Explique-moi !

Léo. Rien ! Il n'y a rien à expliquer. Ça vient d'arriver. Comme ça. Le bonheur est arrivé ce matin.

Léø. Tu m'as fais marcher.

Léo. C'est toi. Toi. L'inconnu qui frappe au hasard. Toi !

Léø. Cesse de crier quelqu'un pourrait...

Léo. Je ressens... ah je ressens, là, de l'espace ! Je te promets d'être fidèle.

Léø. Qu'est-ce que tu racontes ?

⁴²⁹ Larry Tremblay, *Le problème avec moi*, op. cit., p. 21-22.

⁴³⁰ *Ibid.*, 22.

*Léo. Je serai ton ombre.*⁴³¹

La voix de Léo et son discours intérieur « fusionnent si intimement que l'auteur évite de mettre des guillemets. Ce qui donne, malgré l'absence de tout allocutaire, l'impression d'un dialogue tout à fait normal »⁴³²:

Léo. Alors pourquoi es-tu sorti pour aller au bureau ?

Léø. C'est ce que je suis justement en train de me demander : pourquoi suis-je sorti ce matin pour aller au bureau ?

Léo. Oui, pourquoi ?

*Léø. Pourquoi ? Parce que je suis un homme. Seulement cela. Rien d'autre. Et ce n'est pas assez. Ce matin, oui, j'ai fait comme tous les matins [...] »*⁴³³

Pourtant, la voix de Léø. n'est pas réelle, autonome. Elle est dépendante de la conscience fragmentée de Léo. Mais comment se fait-il alors que les deux voix existent séparément ? En nous inspirant de Mikhaïl Bakhtine nous pouvons dire :

*Le dialogue n'arrive pas à se transformer en monologue sans failles et tranquillement assuré. [Et même, la deuxième voix de Léo] est si loin de s'allier à la première et se sent à tel point dangereusement isolée, qu'à tout moment les notes rassurantes et stimulantes font place à la raillerie, au persiflage, à l'emprise.*⁴³⁴

Mais les deux personnages de la pièce apparaissent tellement vrais qu'on ne sait pas exactement qui est le double de l'autre. Ce qui veut dire que le double :

*n'est pas ici la projection hallucinatoire de la face sombre de mon âme destinée à me torturer, [...] mais une « construction » lucide et tendue qui se perdra elle-même dans ses propres constructions.*⁴³⁵

Dans ce sens, comme l'explique Jean-Marie Paul :

⁴³¹ Larry Tremblay, *Le problème avec moi*, op. cit., p. 22.

⁴³² A.S Newman, *Une Poésie des Discours, Essai sur les romans de Nathalie Sarraute*, op.cit., p.26-151.

⁴³³ Larry Tremblay, *Le problème avec moi*, op. cit., p. 12.

⁴³⁴ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Éditions du Seuil, 1970, p. 277.

⁴³⁵ Jean-Marie Paul, « Le double dans Siebenkäs de Jean-Paul : Impuissance et accomplissement », in *Figures du double dans les littératures européennes*, Études réunies et dirigées par Gérard Conio, Cahiers du Cercle l'Âge d'Homme, Document disponible sur <http://www.books.google.fr/books> ? isbn=2825114871. (Consulté le 21 septembre 2011)

*le problème du double devient celui de la duplicité et de la dissimulation, à tout le moins de l'identité de rechange que l'on endosse confortablement si besoin mais qui ne dissimule pas l'inconsistance du moi protéiforme.*⁴³⁶

Pour Tremblay, le double représente la dualité du moi, c'est-à-dire le « moi des profondeurs », comme disait J. Louis Bernard, qui pourrait contribuer à la destruction du moi intime. Psychologiquement parlant, on ne peut pas parler ici du dédoublement de la personnalité dans la mesure où l'autre moi, c'est-à-dire Léo ne rejoint jamais le moi intime de Léo. Les deux "moi" existent séparément, c'est-à-dire dans deux corps différents, puisque Léo est dédoublé. Plus précisément, le double du moi est ici un autre moi qui est parallèle à notre vrai moi. C'est donc comme si Léo n'était que la voix d'autrui qui essaie de déstabiliser le moi intime de Léo.

3.5. Analyse comparative : Tremblay-Kafka

Le procédé du démembrement du corps du personnage est aussi utilisé dans *La Métamorphose* de Kafka (*Die Verwandlung*) ou, comme dans *Le problème avec moi* de Tremblay, la transformation du personnage semble avoir pour cause la crise des sociétés modernes. On retrouve là deux thématiques identiques :

- le démembrement, la transformation ;
- « la routine », la chute finale.

3.5.1. Le démembrement, la transformation

Dans *La Métamorphose*, la transformation inexplicée de Grégoire Samsa est considérée comme :

une fatalité qui peut vous tomber dessus à tout moment. On ne peut rien y changer et il est inutile d'en connaître le pourquoi. La vie, aussi absurde qu'elle puisse paraître, se doit d'être vécue comme elle est, ou alors, et bien il reste toujours la mort. C'est pourquoi l'élément fantastique inhérent à l'histoire de départ de La Métamorphose est très vite évacué dans un réalisme de

⁴³⁶ *Idem.*

*l'absurde - autrement dit une partie de ce que l'on désigne fréquemment sous l'adjectif "kafkaïen".*⁴³⁷

L'univers de *La Métamorphose* est beaucoup plus centré sur le processus de la transformation de l'image du corps et l'impossibilité de toute vie sociale et familiale. « Transformé en une véritable vermine », Grégoire Samsa va :

*devoir faire face aux difficultés que crée sa nouvelle situation, dont bien entendu l'impossibilité de toute vie sociale et familiale. [Mais], il éprouve de la culpabilité de ne plus pouvoir aller travailler, de ne plus pouvoir assurer la vie de sa famille, et même de devenir un fardeau pour eux.*⁴³⁸

D'une manière similaire, dans *Le problème avec moi* on assiste à une sorte de transformation du personnage : Léo se dédouble. Il se retrouve habité par un autre moi qui « n'est pas tout à fait semblable à lui » mais « qui se rapprochent, qui entrent en résonance ». ⁴³⁹ Mais si dans *La métamorphose*, Grégoire est incapable de « ré-affirmer son humanité », puisqu'il sera toujours une vermine, dans *Le problème avec moi*, le dédoublement de Léo prend fin avec son suicide.

Mais quelle est la cause de cette transformation des personnages ? Pour Léo comme pour Grégoire, la métamorphose serait liée à une sorte de crise de civilisation qui devient de plus en plus fréquente dans les sociétés modernes. Car nous vivons dans un monde où l'on assiste sans cesse à des situations de plus en plus absurdes et difficiles à comprendre. Comme nous ne sommes pas très loin ici des principes du théâtre de l'absurde, nous voudrions citer, à titre de comparaison, ces propos de Ionesco : « Sentir l'absurdité du quotidien, c'est déjà l'avoir dépassé ; pour la dépasser, il faut d'abord s'y enfoncer [...] Rien ne me paraît plus surprenant que le banal, dans le bavardage de tous les jours ». ⁴⁴⁰

⁴³⁷ « *La Métamorphose* de Kafka ». Document disponible sur : <http://bdlivres.psychovision.net/romans/metamorphose-009.php> (Consulté le 30 septembre 2011).

⁴³⁸ *Idem.*

⁴³⁹ André Villiers, *L'art du comédien*, *op.cit.*, p. 42.

⁴⁴⁰ Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, *op.cit.*, p. 137.

3.5.2. « La routine » et la chute finale :

Contrairement au personnage de Léo qui est complètement rongé par la stabilité de la réalité quotidienne et l'aspect répétitif du temps, Grégoire Samsa tente, de son côté, d'assurer sa nouvelle vie d'insecte :

Incapable de communiquer, Grégoire doit subir tout ce qu'on lui soumet. Même lorsque cela part d'un bon sentiment, comme le fait de retirer tous ses meubles pour pouvoir le laisser ramper comme bon lui semble sur les murs et le plafond. Il n'y peut rien, il est devenu un boulet⁴⁴¹.

Malgré les efforts permanents pour « ré-affirmer son humanité », Grégoire sait qu'il ne peut plus redevenir comme avant. La preuve en est qu'il est complètement abandonné par sa famille. Un sentiment de rejet et de mépris qui est à l'origine de sa chute finale.

Comme Grégoire, Léo choisit la mort contre une réalité devenue insupportable. Il « s'efforce de nier un mécanisme de perte, de déperdition qui est pourtant l'essence de la pensée comme de la vie. [Il tente désespérément de] nier le temps répétitif et la mort ». ⁴⁴²

3.6. Le paradoxe du théâtre : Tremblay-Kleist-Diderot

Dans un essai intitulé *La peau, la chair et les os* (1992), Tremblay explore une vision corporelle basée sur les « lois mathématiques de la division » (Gaudin, 2007). Il insiste sur le fait que :

l'acteur doit n'habiter que la moitié de son corps pour reproduire le personnage. [Il insiste même sur ce que la fusion entre l'acteur et son personnage ne soit pas totale. Car selon lui], toute réflexion moderne sur l'acteur pourrait ressembler, sortie de son contexte, à un balbutiement théologique qui ressasse, au goût du jour, la querelle indépassable du corps et de l'âme. La phrase de Zeami, recomposée sur le clavier de l'occident,

⁴⁴¹ Simon Adjatan, *La Métamorphose de Kafka*, Disponible en ligne sur : <http://sadjatan.free.fr/spip.php?article78>. (Consulté le 11 mars 2012).

⁴⁴² Jean Pierrot commente *Nathalie Sarraute, op.cit.*, p. 68.

*s'énoncerait ainsi : « Dans la pratique de notre art, on rencontre les deux éléments corps, âme. Mais les deux ne se trouvent jamais réunis ».*⁴⁴³

Mais dans un autre essai célèbre *Sur le théâtre de marionnettes*⁴⁴⁴ (1810) Heinrich von Kleist semblait avoir déjà évoqué les premières bases de la théorie de Diderot sur le paradoxe du comédien. Selon lui, la performance physique des acteurs doit ressembler aux mouvements mécaniques d'une marionnette :

*Chaque mouvement est au centre de gravité. Il suffit de commander celui-ci au sein même du pantin ; les membres, qui ne sont rien d'autre que des pendules, suivent d'eux-mêmes, mécaniquement, sans une quelconque action extérieure.*⁴⁴⁵

Cette position d'Heinrich von Kleist est identique à celle de Diderot dans *Le Paradoxe du comédien* (1830) :

Il me faut dans cet homme un spectateur froid et tranquille, j'en exige par conséquent de la pénétration et nulle sensibilité, l'art de tout imiter... il ne sera pas journalier, c'est une glace toujours disposée à montrer les objets et à les montrer avec la même précision, la même force et la même vérité... « Le paradoxe se trouve dans le dédoublement exigé d'un homme qui demeure une personne unique à travers toutes les métamorphoses ».

Et c'est justement là que se rejoignent les trois thèses de Kleist, Tremblay et Diderot : l'acteur comme objet théâtral. Claude Gaudin a donc raison de dire ce qui suit :

*Avec eux, le comédien est en train de devenir un instrument de mise en scène au même titre que le décor ou l'éclairage. Le paroxysme est atteint dans le Paradoxe puisque le comédien s'instrumentalise lui-même. Par là, le jeu – qui reste cependant tributaire de l'identification à un rôle – se transforme en technique de la maîtrise du corps et des expressions.*⁴⁴⁶

⁴⁴³ Larry Tremblay, « La peau, la chair et les os », in *L'annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 12, 1992, p. 97.

⁴⁴⁴ Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*, Éditions Sillage, 2010, pour la traduction de Brice Germain et l'appareil critique.

⁴⁴⁵ Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*, *op.cit.*, p. 9.

⁴⁴⁶ Claude Gaudin, *La marionnette et son théâtre, Le théâtre de Kleist et sa postérité*, *op.cit.*, p. 66.

Enfin, d'après eux, il n'y a même pas lieu de "disparaître" derrière le personnage, puisque comme le dit Sham's, « le personnage est un imaginaire pur ».⁴⁴⁷

3.7. Conclusion

Nous avons déjà constaté que dans *Le Problème avec moi* de Tremblay il n'y a pas à proprement parler d'intrigue. Il ne se passe pratiquement rien sur le plan du déroulement de l'action dramatique. La pièce se présente sous la forme d'un entonnoir, qui commence au petit matin avec la rencontre de nos deux doubles et s'achève avec le même point de départ :

Léo. Va-t-en !

Léø. C'est à toi de partir.

Léo. Je vais le faire. Redonne-moi mon sac.

Léø. Tu l'as déjà. (Ils éteignent en même temps leur cigarette) Gifle-moi. (Léo et Léø se giflent en même temps).

Léo et Léø. Demain, au petit matin. Ouin ! Ouin ! Ouin ! (Ils s'écroulent. On entend la pluie qui tombe).⁴⁴⁸

Toute tentative des personnages pour échapper à cette structure répétitive du temps s'avère un échec. C'est comme si les personnages étaient condamnés à revivre sans cesse les mêmes angoisses de la vie quotidienne.

Dans cette pièce tragique construite avec des notes humoristiques, Tremblay accorde moins d'importance à l'intrigue qu'à la description des caractères psychologiques des personnages. Pour la construction du conflit, il choisit la voie de la création de situations absurdes dans lesquelles les personnages se trouvent souvent dans des situations psychologiques très difficiles ou voire même contradictoires.

Fortement inspiré par l'aspect métaphysique du théâtre oriental, Tremblay crée une intrigue qui, on l'a vu, pose la question du sujet en nous : « Comment notre « je » est-il constitué ? Qu'advient-il s'il y a trop de moi pour un corps ? » Il y instaure le problème du procédé du dédoublement des personnages en posant des questions

⁴⁴⁷ Sham's, *Le théâtre, entre réel et imaginaire, op.cit.*, p. 194.

⁴⁴⁸ Larry Tremblay, *Le problème avec moi, op. cit.*, p. 33-34.

fondamentales sur le rapport qui existe entre le corps fictif du personnage et celui de l'acteur. Pour ce qui est de la description psychologique des personnages, Tremblay insiste sur le caractère anti-réaliste de son écriture.

Fasciné par le théâtre expressionniste, il met souvent en scène des personnages inidentifiables qui s'interrogent constamment sur eux-mêmes et la présence de leurs doubles qui les hantent sans cesse. Ainsi comme dans la plupart des pièces expressionnistes, le portrait des personnages n'est jamais précisé. Par conséquent, le lecteur ne connaît ni l'aspect physique, ni la position sociale, ni la biographie, ni le passé du personnage. Ce qui est sûr, c'est qu'on ne peut finalement rien savoir sur les personnages de Tremblay. Il nous est donc impossible de suivre « l'évolution psychologique des personnages », puisqu'ils sont dispensés d'une identité complète. Ils se présentent comme des « silhouettes sombres, des ombres fantomatiques et hallucinantes » qui sont incapables d'établir un contact avec le monde extérieur. De plus, avec les limites de l'écriture dramatique et « les éléments du non-sens qu'elle réunit »⁴⁴⁹ les possibilités d'atteindre une certaine part de vérité de la part des personnages sont presque insuffisantes. Autrement dit, les différents éléments composant le texte sont insuffisamment combinés pour découvrir et les artifices de l'écriture et le point de vue des personnages.

Par exemple, dans *Le génie de la rue Drolet*, l'écriture, qui « renonce à la forme du discours [normale], en prenant quelques libertés »⁴⁵⁰ par rapport aux règles grammaticales, s'enracine dans des « formes d'autocensure » volontaire qui débouche sur un univers « kafkaïennement labyrinthique ».⁴⁵¹ Elle « semble moins consister à construire qu'à creuser, toujours plus loin, comme pour atteindre »⁴⁵² une sorte de désintégration du langage où non seulement il n'y a rien à en attendre mais aussi aboutit, « par son creusement et par son effacement »,⁴⁵³ à la négation de la conscience individuelle, puisque nous sommes confrontés à des personnages menacés par la folie qui souffrent de la problématique du moi. Autrement dit, on a affaire à des personnages complexes et extravagants qui ont du mal à entrer en contact avec les

⁴⁴⁹ Marie-Claude Hubert, *Le théâtre, op.cit.*, p. 65-99.

⁴⁵⁰ Claude Ber, *Aux dires de l'écrit, op.cit.*, p. 97.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 107.

⁴⁵² Arnaud Rykner commente Nathalie Sarraute, Éditions du Seuil, mars 1991, p. 7.

autres et sont incapables de « participer à la vie collective ». Ce qui pose problème au niveau de la construction du « sentiment identitaire ». Car selon le philosophe Alex Mucchielli :

*Le sentiment de confiance, acquis dans la relation à autrui, reste dans le fond une capacité de confiance en autrui intimement liée à la capacité de participation et par là au sentiment d'appartenance.*⁴⁵⁴

Et c'est justement, nous allons voir, cette absence de contact avec les autres comme une impossibilité d'atteindre « un sentiment d'appartenance » qui fera sombrer le personnage de Guillaume dans la folie.

⁴⁵³ Claude Ber, *Aux dires de l'écrit*, op.cit., p. 129.

⁴⁵⁴ Alex Mucchielli, *L'identité*, op.cit., p. 75.

4. *Le génie de la rue Drolet*

(Analyse d'un extrait de dialogue)

(Jeanne arrive. Marie-Louise la regarde longuement. Guillaume, à son tour, la regarde. Après un temps, il sent le bout de ses doigts. Au cours des répliques suivantes, Guillaume devient fébrile, va de sa mère à sa femme, change brusquement de ton.)

Tu la sens toi aussi hein je l'ai ramenée un soir à la maison cette odeur de volaille qu'on va abattre je l'ai installée à vie cette odeur de graisse de sang de désinfectant s'est infiltrée dans les plus petits recoins j'ai incrusté sa trace jaunâtre partout où mes mains ont traîné cette odeur je l'ai retrouvée jusqu'au fond de ton sexe je ne bande plus avec toi

(Revenant à sa mère.)

tu sais où je passe mes nuits maman avec eux les poulets avec ce qui reste d'eux je passe mes nuits avec mes chefs d'œuvre le nombre de fois que j'ai imaginé qu'une équipe de télévision débarquait avec ses caméras ses micros ses projecteurs pour entreprendre le reportage de la décennie LE GÉNIE DE LA RUE DROLET c'est dans ce salon transformé en atelier que l'artiste montréalais bien connu s'est enfermé pendant plusieurs années pour constituer sa célèbre série de sculptures plus de 300 pièces entièrement créées à partir d'os de poulets [...]⁴⁵⁵

Guillaume semble être le personnage principal de la pièce. Quant à Jeanne et Marie-Louise, elles sont des personnages secondaires. Dans cet extrait de dialogue, Guillaume raconte sa passion dangereuse pour ses sculptures « constituées à partir d'os de poulets ». Atteint de mégalomanie, Guillaume se prend pour le génie de la rue Drolet alors qu'en réalité il n'est « qu'un artiste raté et un simple tueur de volailles ». Il imagine même « une équipe de télévision débarquant avec ses caméras pour entreprendre le reportage du siècle ».

Dans cette scène, Guillaume demeure presque invisible. C'est comme s'il se trouvait seul sur scène, puisque personne, pour l'instant, ne réagit à son discours.

On a l'impression que le monologue-dialogué de Guillaume tend à réduire les autres personnages à un niveau insignifiant. Car il nous est montré comme un

⁴⁵⁵ Larry Tremblay, *Le génie de la rue Drolet*, Les Éditions Leméac, 1997, p. 24-25.

personnage égocentrique qui, aveuglé par un succès illusoire, « veut se couper du monde et garder pour lui et biens matériels »⁴⁵⁶ et ses moments de gloire.

Pour montrer ce déséquilibre mental de Guillaume, Tremblay crée ici une écriture désordonnée où il n'y a pas de signes de ponctuation. C'est comme si « l'écriture était [en quelque sorte] marquée par la souffrance mentale »⁴⁵⁷ de Guillaume. Car psychologiquement parlant, les écrits marqués par la folie sont généralement « inachevés, fragmentaires » (Claude Ber) et dépourvus de tous signes de ponctuation. C'est pour cette raison que le monologue de Guillaume ne présente aucune intelligibilité, à part le fait qu'il cherche à « reconstruire l'image éclatée » d'un artiste oublié.

4.1. L'impuissance à communiquer

Dans *Le génie de la rue Drolet*, le dialogue est presque absent et les personnages parlent de ce qui leur passe par la tête et semblent ne pas s'inquiéter de l'état psychologique de leur interlocuteur. Alors que Guillaume, par exemple, parle du départ imprévu de Jeanne, Marie-Louise parle de ses derniers instants de vie :

Guillaume. Aujourd'hui quand je suis rentré à la maison après mes huit heures de travail à l'abattoir je me suis retrouvé devant rien Jeanne avait tout emporté avec elle les tables les chaises les rideaux les couteaux les assiettes les lampes la télévision les lits les draps les serviettes les enfants

*Marie-Louise. Encore un peu et tout va prendre l'aspect d'une immense page blanche c'est pour ça qu'il y a le vent la neige pour nous rappeler que tout finira dans le blanc pour ça qu'il y a des draps pour nous recouvrir jusqu'à la racine des cheveux et pour ça que les cheveux deviennent blancs j'ai jeté toutes les lettres tous les papiers je ne pouvais plus lire ça sert à quoi de garder des choses qui ne sont plus utiles il faut les jeter de toute façon on vous jette toutes vos choses on vous les prend on vous dit qu'on les a placées en lieu sûr mais jamais vous ne les revoyez.*⁴⁵⁸

Comme les géologues dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, les personnages parlent ici de ce qui leur passe par la tête et tiennent des propos incohérents :

⁴⁵⁶ Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, op.cit., p. 70.

⁴⁵⁷ Claude Ber, *Aux dires de l'écrit*, op.cit., p. 40.

⁴⁵⁸ Larry Tremblay, *Le génie de la rue Drolet*, op.cit., p. 9.

Guillaume. Jeanne a les plus beaux yeux du monde une phrase complètement idiote je la répète tout le temps Jeanne n'a pas des beaux yeux ma sœur a des beaux yeux moi aussi tout le monde nous l'a dit vous avez les yeux de votre mère mes deux enfants ont exactement les mêmes

*Marie-Louise. Guylaine porte mon collier celui que Léon m'a offert quand elle est née elle l'a pris dans mon coffre en bois de santal quand elle part il y a l'odeur qui reste je n'ai jamais porté mes bijoux parce que je n'ai jamais pu supporter l'odeur de santal [...]*⁴⁵⁹

Or une des difficultés d'une telle pièce absurde, c'est qu'elle ne fournit aucune information aux spectateurs. L'on ne connaît ni la position sociale des personnages ni leur passé. On sait seulement qu'ils se retrouvent dans une « chambre d'hôpital où Marie-Louise fait l'ultime effort pour mourir ».⁴⁶⁰ Il n'y a pas de didascalies non plus qui renseignent le spectateur sur le temps de l'action. La pièce se passe dans un espace temporel indéterminé. En plus, le texte n'est pas divisé en scènes, ce qui complique davantage la construction du sens de la part du spectateur.

Dans *Le génie de la rue Drolet* les répliques des personnages semblent être déconnectées de l'intérêt principal de la pièce. On est confronté à ce que Jean-Pierre Ryngaert disait à propos des :

*fables ambiguës ayant pour ambition d'accorder au lecteur et au spectateur une place capitale dans la réception, puis à des fables qu'on pourrait dire abandonnées ou dissoutes par la multiplication d'éclats contradictoires.*⁴⁶¹

Ce qui veut dire que plus le récit avance, plus le lecteur se trouve dans une « situation de sous-information » (Ryngaert, 1993). Il n'y a aucune communication entre les personnages. Seuls Guillaume et Jeanne se livrent ici à un véritable échange. Il s'agit plus précisément du dialogue final de la pièce qui s'achève avec la mort de Jeanne :

Jeanne. Tu me fais mal

Guillaume. Papa nous a expliqué que l'art n'est pas dangereux pour les enfants mais pour les adultes qui sont aveugles

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁶¹ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire Le Théâtre Contemporain, op.cit.*, p. 81.

(Pendant les dernières répliques, Jeanne a essayé en vain d'échapper à l'étreinte de plus en plus agressive de Guillaume [...] Un affrontement physique d'une violence extrême a eu lieu ou chacun reçoit et donne des coups. Ils se retrouvent au sol. Guillaume lui casse le cou. Un temps très long. Guillaume manipule le corps inerte de Jeanne comme un pantin pendant la réplique suivante.)⁴⁶²

Car, malgré les apparences, l'intérêt dramatique de cette pièce consiste en ce qu'elle se construit sous forme d'un « monologue dialogué » (J.-P.Sarrazac) qui insiste plus sur « la discontinuité et la faillite du langage »⁴⁶³ que sur la construction logique de l'action.

Dans les analyses suivantes, nous montrerons les causes qui expliquent à notre avis cette absence de communication entre les personnages, et par là les relations conflictuelles, afin de révéler d'après ce qu'on connaît déjà le caractère fragmentaire de la langue utilisée par Tremblay et le « système d'emboîtement » du récit.

4.2. Relations conflictuelles

Ce qui frappe d'emblée dès la première lecture de la pièce, c'est cette tension des relations entre les personnages. Il y a Marie-Louise qui, enfermée dans sa solitude, nous raconte ses déchirements intimes, et Guillaume qui entretient des rapports presque conflictuels avec Jeanne, sa femme :

Jeanne. Je te trouvais éblouissant au début ce mot m'a habitée pendant des années éblouissant peut-être que si une fois tu m'avais demandé ce qui se passait dans ma tête j'aurais simplement répété ce mot éblouissant (Pause) j'ai tout détruit Guillaume.⁴⁶⁴

Vivant dans un monde clos de l'illusion, Guillaume est incapable d'assumer sa fonction familiale, d'où l'échec de la relation conjugale :

Guillaume. Jeanne encore un peu encore un peu de temps regarde mes mains elles ont créé des objets lumineux ils vont crever le ciel comme des fusées

Jeanne. Pendant longtemps j'ai espéré que tu me dises simplement Jeanne dis-moi ce qui se passe dans ta tête dis-moi ce que tu penses peut-être que je

⁴⁶² Larry Tremblay, *Le génie de la rue Drolet, op.cit.*, p. 39.

⁴⁶³ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique, op.cit.*, p. 80.

⁴⁶⁴ Larry Tremblay, *Le génie de la rue Drolet, op.cit.*, p. 37.

t'aurais rien dit peut-être que je t'aurais dit des banalités mais ça m'aurait soulagée.

Guillaume. Ils vont lever la tête bientôt

Jeanne. Pourquoi je n'ai pas vu ce qui m'arrivait pourquoi je n'ai pas été capable une seule fois de te dire ce que je pensais⁴⁶⁵

Les oppositions au sein du couple mènent inéluctablement à la faillite de cette relation amoureuse : tandis que Jeanne jouait le rôle d'une épouse indulgente et tolérante, Guillaume s'enfermait de plus en plus dans sa solitude et sa folie :

Guillaume est un phare je t'ai suivi dans ta lumière je me suis enfoncée avec toi il ne restait plus qu'à attendre que ton génie éclate à la face du monde c'est ce que tu me disais je te croyais j'attendais avec toi j'avais décidé d'être la plus conciliante des femmes la plus compréhensive des compagnes il ne veut plus faire l'amour c'est normal il est trop concentré sur son travail il ramène à la maison des carcasses de poulets pour un artiste c'est stimulant après tout il sait ce qu'il a à faire il vide le salon de ses meubles pourquoi pas il sera plus à l'aise les enfants ont peur la nuit à cause des os qui traînent ils n'ont qu'à se mettre dans la tête que leur père est un être exceptionnel il travaille le jour pour gagner leur vie le soir il crée de la lumière pour le prochain siècle.⁴⁶⁶

Mais plus le récit avance, plus il se produit un véritable combat verbal entre Jeanne et Guillaume :

Guillaume. Dans quelques minutes elle sera ici elle va le dire GUILLAUME EST UN GÉNIE elle va le dire elle a les mêmes yeux que moi.

Jeanne. PAS LE MÊME REGARD tu sais ce qu'elle a fait avant de partir elle a éteint la bougie qu'elle tenait dans ses mains elle a dit l'OBSCURITÉ c'est l'endroit où ça doit demeurer.⁴⁶⁷

Pour connaître l'origine de cette relation conflictuelle dans le récit, nous établirons une analyse des quatre personnages de la pièce afin d'en savoir un peu plus sur eux.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 28-29.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 35-36.

1. Guylaine

Guylaine, jumelle de Guillaume, est un personnage absent dans le récit. Elle n'apparaît pas sur scène. Ce qui veut dire qu'elle n'existe qu'à travers le discours des personnages. Guylaine entretient des rapports difficiles avec Marie-Louise, sa mère. On ne connaît pas précisément les causes de ces relations complexes qui existent entre Guylaine et Marie-Louise, mais on sait qu'elles se détestent mutuellement :

Marie-Louise. Parce que je ne leur parle plus Guylaine et tous les autres croient que je n'entends pas ce qu'ils disent Guylaine a dit qu'elle va reprendre la trousse qu'elle m'a donnée pour mon anniversaire elle a dit à ma voisine très clairement que pour moi les anniversaires c'est fini la voisine a dit qu'elle trouve cela normal elles ont ri comme des folles mais Guylaine n'a rien fait la trousse est toujours dans le tiroir.

Guillaume. Maman Guylaine dit qu'elle déteste tout ce qu'il y a dans un hôpital ton visage lui donne des cauchemars elle ne comprend pas que ces gens-là ne te laissent pas crever ça te ferait plaisir elle a dit ça ferait PLAISIR mais ces gens-là sont des chiens et les chiens de nos jours sont constipés et incapables de donner le moindre petit plaisir.⁴⁶⁸

En effet, Marie-Louise reproche constamment à Guylaine de n'avoir jamais aimé personne et d'être insensible à la douleur des autres :

Le frère de Léon est mort deux jours après l'accident sans ouvrir la bouche une seule fois traumatisme crânien mâchoire brisée Léon lui est mort sur le coup Guylaine n'a pas pleuré elle n'a rien compris il faut toujours tout lui expliquer je lui ai dit que ton père est mort elle chantait Je ne me fatiguerai plus pour des gens qui n'ont pas de cœur je vais garder mon ventre pour moi je vais le fermer et tout arracher à l'intérieur et quand Guylaine va se pencher pour me reprendre ma trousse je vais lui dire la vérité elle pourra parler allemand tant qu'elle voudra ce sera trop tard.⁴⁶⁹

Guillaume possède à peu près les mêmes relations avec Guylaine. Il dit qu'elle n'a jamais apprécié « les artistes de [son] espèce » :

(...) elle dit que je suis une loque que des artistes de mon espèce il y en a plein les rues cette ville est devenue leur dépotoir on ne peut plus circuler (...) elle dit qu'elle s'est faite teindre les cheveux parce qu'elle ne peut plus supporter de me reconnaître à chaque fois qu'elle se brosse les dents elle dit qu'elle ira jusqu'à la chirurgie esthétique pour effacer tout LIEN DE PARENTÉ qu'elle

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 11-12.

⁴⁶⁹ Larry Tremblay, *Le génie de la rue Drolet*, op.cit., p. 21.

*apprend l'allemand lorsqu'elle aura oublié qu'elle parle français (...) que sa vie est en Allemagne que là-bas tout est encore possible qu'ici tout est mort détruit ou sur le point de l'être.*⁴⁷⁰

De son côté Jeanne se dispute avec Guillaume parce qu'il voulait qu'elle prenne exemple sur Guylaine :

*[...] combien de fois Guillaume tu m'as répété que je ne savais pas m'exprimer que je ne savais pas m'habiller (...) que je te faisais honte que je ne savais même pas me tenir droite parce que je n'avais aucune idée de ce que c'était la dignité que je devrais prendre exemple sur Guylaine qu'elle était la femme parfaite qu'elle savait elle se mettre en valeur qu'elle avait le sens du beau du chic du cher de la proportion de l'harmonie de l'équilibre qu'elle avait ça dans le sang ce sont tes mots Guillaume je les connais par cœur mais regarde-moi je porte sa robe je porte son manteau (...) je me coiffe comme elle et je parle comme elle [...]*⁴⁷¹

Une situation complexe qui a entraînée des conséquences irréversibles à la fin de la pièce : la mort de Jeanne. Compte tenu du déroulement des faits, on ne peut que penser que c'est peut-être Guylaine qui est la seule responsable de ces rapports conflictuels qui existent entre les personnages.

2. Guillaume

Guillaume est un personnage incompréhensible. Il tient souvent des discours de mégalomane où il dit simplement ce qu'il a envie d'entendre :

*Je serais cet artiste ce météore qui traverse une fois par siècle le vide de la conscience humaine [...] Je passe mes nuits avec mes chefs d'œuvre le nombre de fois que j'ai imaginé qu'une équipe de télévision débarquait avec ses caméras ses micros ses projecteurs pour entreprendre le reportage de la décennie LE GÉNIE DE LA RUE DROLET c'est dans ce salon transformé en atelier que l'artiste montréalais bien connu s'est enfermé pendant plusieurs années pour constituer sa célèbre série de sculptures plus de 300 pièces entièrement créées à partir d'os de poulets [...]*⁴⁷²

Il se considère comme l'artiste du siècle et pense organiser un reportage sur ce qu'il croit être LE GÉNIE DE LA RUE DROLET. Le fait de mettre en majuscule le

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 12-13-14.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 27-28.

⁴⁷² Larry Tremblay, *Le génie de la rue Drolet*, op. cit., p. 24-25.

titre de ce reportage imaginaire montre à quel point Guillaume a besoin de se surestimer pour se sentir exister. Il continue de croire dans une extravagance presque déraisonnable qu'il est un « phare » et que ses œuvres et « ses sculptures 100% os de poulets vont révolutionner l'art ». ⁴⁷³

Jeanne est le seul personnage de la pièce qui nous dévoile les vrais défauts de Guillaume :

Elle dit (Jeanne s'exprime avec rage) je n'ai jamais vu de plus ridicule de plus désespérant de plus monstrueux de plus immature de plus laid de plus prétentieux de plus inutile mon frère n'a rien à voir avec l'art rien et l'art n'a rien à faire avec lui [...] Ta lumière tu m'as menti Guylaine ne t'as jamais pris pour un phare elle n'a jamais eu de considération pour tes œuvres Guylaine l'a dit Guillaume tu n'es pas un artiste tu es un tueur de volailles. ⁴⁷⁴

Tremblay ridiculise ici davantage le personnage de Guillaume qui, dans sa folie, pense toucher le monde entier avec ses sculptures créées à partir d'os de poulets. Mais ce qui peut provoquer le rire des spectateurs d'avantage, c'est justement « cet univers de chair de poule » ⁴⁷⁵ auquel Guillaume a été prédestiné :

Guillaume. Là-bas j'ai connu la plus grande illumination qu'un homme puisse vivre ce genre d'illumination qui ne vous éclaire mais vous brûle en regardant ces poulets toute la journée se faire électrocuter déplumer découper l'âme d'un artiste s'étonne s'alimente ébauche des plans transfigure très vite j'ai eu l'intuition que j'étais destiné à cet univers de chair de poule que mes mains en accrochant par les pattes des volailles engraisées manipulaient la matière véritable de mon œuvre l'illumination m'a ouvert en deux comme une noix j'ai vu qui j'étais [...] ⁴⁷⁶

Le fait qu'un artiste s'inspire de cet univers de chair de poule pour créer une oeuvre, il y a là de quoi faire rire le public. Mais il n'y a pas ici que de l'humour, il y a aussi de la cruauté, de la répugnance. Jeanne ne supporte plus « cette odeur de volaille, cette odeur de graisse de sang désinfectant [qui] s'est infiltrée dans les plus petits recoins ». ⁴⁷⁷ Elle trouve les œuvres de Guillaume monstrueuses :

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p.34-35.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 23

⁴⁷⁶ *Idem.*

⁴⁷⁷ Larry Tremblay, *Le génie de la rue Drolet*, op. cit., p. 24.

Jeanne. Dans l'obscurité c'est là que je l'ai entendue la bête je l'ai sentie une odeur de mort je m'enfonçais dedans je ne pouvais plus bouger elle se collait sur moi avec son souffle chaud je la laissais faire je m'ouvrais je voulais je parlais toute seule comment peut-on aller si loin dans l'aveuglement comment peut-on jouir en étant dégoûtée comment peut-on avoir besoin d'être touchée par des mains qui vous salissent avec qui j'ai vécu avec qui j'ai dormi des centaines de nuits Guillaume tu as construit une bouche qui avale un gouffre⁴⁷⁸

On se croirait ici dans le « théâtre de la cruauté » d'Artaud où :

son goût du crime, sa sauvagerie, ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même, se débondent, sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur. [Le théâtre d'Artaud] révèle, comme la peste, ce que l'homme a toujours cherché à refouler : la cruauté.⁴⁷⁹

3. Jeanne

Jeanne ne vit qu'à travers Guillaume. Elle est incapable de gérer sa propre vie. Dans ce sens, sa seule préoccupation est de glorifier et admirer les sculptures de son mari :

Jeanne. Tous ces mots que tu trouvais pour parler de couleurs de formes d'objets de tous les jours que tu transformerais en œuvre d'art j'y ai cru Guillaume j'allais vivre avec un artiste je me suis mariée avec toi comme si j'entrais en religion je me suis enlevée le droit de parler pour ne pas nuire à ton travail qui j'étais moi pour avoir une opinion je ne connaissais rien tu me faisais lire des livres tu m'emmenais voir des expositions mais jamais tu ne me demandais ce que j'en pensais⁴⁸⁰

À partir de ce moment, Jeanne comprend finalement que vivre avec Guillaume c'est « comme si elle entrait en religion [ou pire encore] comme si elle [s'était] enlevée le droit de parler ». Pour elle, Guillaume n'est qu'un artiste raté « qui n'a rien à voir avec l'art et l'art n'a rien à voir avec lui »⁴⁸¹:

Jeanne. Tu es un tueur un vulgaire tueur de volailles

Guillaume. Je suis un génie.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁷⁹ Marie-Claude Hubert, *Le théâtre, op.cit.*, p. 158.

⁴⁸⁰ Larry Tremblay, *Le génie de la rue Drolet, op.cit.*, p. 29-30.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 34.

Jeanne. Guillaume réveille-toi

Guillaume. Tu es jalouse tu l'as toujours été

Jeanne. Moi jalouse [...] J'ai tout arraché tout cassé (...) il n'y a plus que des os brisés sur le plancher du salon.

Guillaume. Tu n'aurais jamais osé faire ça [...] ⁴⁸²

En effet, Jeanne n'a d'autre choix que de partir et de laisser Guillaume « seul devant son œuvre, entouré de silence et de vide » comme elle le dit :

Jeanne. Ce matin quand je suis partie je ne voulais plus jamais te revoir si j'avais pu je serais partie dans une autre ville pour être le plus loin possible de la rue Drolet quand les déménageurs m'ont laissée avec les boîtes les meubles éparpillés je me suis assise sur le plancher je suis restée des heures sans bouger à regarder les boîtes [...] je me suis levée pour aller à la salle de bains il y avait un grand miroir taché d'éclaboussures je me suis mise à le laver je l'ai lavé longtemps avec mes mains puis je me suis regardée j'ai vu Guylaine dans le miroir j'ai compris que tu avais gagné que tu avais réussi à m'effacer. ⁴⁸³

Jeanne part non seulement parce qu'elle ne supporte plus cette odeur de volaille dans la maison, mais aussi parce qu'elle était condamnée à ne jamais dire ce qu'elle en pensait. Incapable de s'attaquer directement à Guillaume, Jeanne s'en prend alors à ses sculptures. Elle décide de tout détruire :

Quand Guylaine est partie j'ai compris pourquoi j'étais revenue sur la rue Drolet j'ai tout détruit je l'ai fait dans l'obscurité je me suis jetée contre les murs j'ai tout arraché tout cassé tout écrasé avec mes pieds il n'y a plus que des os brisés sur le plancher du salon. ⁴⁸⁴

Une situation difficile à supporter qui provoque chez Guillaume un sentiment de fureur et de haine envers Jeanne. Il devient comme fou et tient des propos tout à fait incohérents :

Guillaume. Guillaume ton œuvre voilà c'est absolument je sais c'est génial oui absolument génial il faut que Dieter vienne voir ton salon il faut voir ça sur

⁴⁸² *Ibid.*, p. 34 et suiv.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 37.

*place dans son contexte c'est un tout ça ne se déplace pas je suis si fière de t'avoir comme jumeau je t'aime Guillaume [...]*⁴⁸⁵

Et c'est seulement après avoir éliminé Jeanne, son adversaire, que Guillaume peut continuer de s'affirmer encore comme le plus grand artiste du siècle :

(Guillaume laisse retomber le corps de Jeanne.)

Guillaume, imitant Guylaine. N'est-ce pas maman que Guillaume est génial tu

*as mis au monde un génie maman t'en rends-tu compte j'ai partagé ton ventre avec un génie j'ai vécu là dans le noir si proche que j'aurais pu être lui je vais me consacrer à ton œuvre il faut que le monde sache qu'elle existe [...]*⁴⁸⁶

4. Marie-Louise

Marie-Louise, mère de Guylaine et de Guillaume, se trouve dans la position d'un narrateur au premier degré (extradiégétique-homodiégétique) qui raconte sa propre histoire :

*Elle n'aurait pas dû se marier avec lui elle n'aime pas ses tableaux des choses dangereuses elle me l'a dit mais le mal est fait il faut que je lui dise d'enlever le tableau qu'il m'a donné une énorme tache jaune il est dans le salon mais je ne peux pas les tableaux de son mari ont causé tous ses malheurs elle ne mange plus elle pleure toute la journée ma voisine me l'a dit elle fait une dépression nerveuse je lui ai dit qu'est-ce que vous voulez il faut enlever les tableaux elle est trop faible pour le faire et moi je suis trop vieille je peux me blesser tout le monde le dit les vieilles ont des os fragiles [...]*⁴⁸⁷

Loin d'établir une relation avec les autres, Marie-Louise s'enferme de plus en plus dans une sorte de prison d'où il lui est impossible de sortir. Construit sous forme d'un monologue-dialogué (texte construit à mi-chemin entre le dialogue et le monologue), le récit de Marie-Louise, qui s'adresse directement aux spectateurs, a pour fonction de nous révéler les problèmes qui existent au sein de la famille. Mourante dans sa chambre d'hôpital, elle est seule pour affronter la solitude et la mort:

Au téléphone Guylaine me demandait si j'avais pris mes calmants elle appelait tous les jours et disait prends tes calmants c'est toujours comme ça quand les gens meurent il faut se calmer et appeler au téléphone (...) ici je ne prends pas

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 41-42.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 15.

*de calmants je ne prends rien ils essaient de me distraire ils me donnent des cadeaux pour m'ouvrir la bouche ils ne mettront plus jamais rien dedans je suis en guerre avec l'odeur que j'impose au monde ils peuvent prendre mon alliance ils n'ont qu'à couper le doigt [...] Avoir mis au monde des enfants ne donne aucune consolation quand il s'agit strictement de mourir.*⁴⁸⁸

Le récit de Marie-Louise ne présente pas de façon chronologique les faits. Il passe d'une histoire à l'autre sans pour autant respecter la linéarité du récit :

J'ai dit au frère de Léon que c'était de sa faute il ne pouvait pas m'entendre je lui ai dit quand même il est mort deux jours après l'accident ses lèvres étaient déchirées je n'ai pas dormi pendant des jours ils m'ont donné des calmants ils en ont donné à Guylaine tout le monde en prenait [...]

*Tu as pris ma bourse tu as fouillé dedans tu as dit à ton Allemand que tu cherchais une photo tu l'as trouvée dans mon porte-monnaie tu l'as déchirée en deux tu as dit à ton Allemand qu'il fallait tout déchirer en deux [...] Guylaine je t'en supplie ne me prends plus les mains ne me touche plus les joues ni le front ni les cheveux ne me regarde plus ne me parle plus je ne suis plus là je ne suis plus rien (...)*⁴⁸⁹

Or comme nous pouvons le constater, il n'y a pas d'échange entre les personnages. On a l'impression que chaque personnage « répète des mots qu'il [voulait] dire [à l'autre] depuis longtemps »⁴⁹⁰:

Marie-Louise. Elle va venir aujourd'hui elle va prendre la trousse mais je vais lui arracher le collier ce n'est pas parce qu'elle porte un foulard que je ne verrai pas le collier quand elle ouvrira le tiroir pour prendre la trousse je vais lever le bras et lui arracher le collier.

Jeanne. Devant le miroir là-bas j'ai compris une chose très simple tu ne m'aimes pas tu sais ce que j'ai ressenti du calme je me suis lavé le visage à l'eau froide j'ai effacé mes larmes je suis partie j'ai traversé la ville à pied [...]

*Guillaume. Ah vous ne le saviez pas mais oui dans un abattoir de poulets alors quand j'ai vu dans les journaux des photos de ses sculptures en os de poulets vous comprenez ça ne m'a pas surprise du tout mon mari m'a dit demande-lui de t'en offrir une vous savez ça vaut très cher maintenant ça.*⁴⁹¹

On se croirait ici dans un confessionnal où l'on raconte ses idées les plus intimes à un auditoire. Les personnages restent assis pendant toute la représentation

⁴⁸⁸ Larry Tremblay, *Le génie de la rue Drolet*, op.cit., p. 22-23.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 26 et suiv.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 18.

théâtrale et se confessent chacun à son tour. Ce qui n'est pas sans rappeler ici les géologues dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* de Chaurette qui sont presque immobiles et ne se livrent pas à un véritable échange. Comme pour *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, Tremblay présente donc cette pièce sous une :

*forme théâtrale [à peu près] monologuée [qui selon Lehmann non seulement] offre un regard dans l'intériorité des protagonistes, [mais aussi] renforce la certitude de notre perception que l'action dramatique est une réalité dans l'espace authentifié par l'implication du public. En fait, c'est dans cette transgression de la frontière de l'univers imaginaire dramatique en une situation théâtrale réelle qui, dans l'esthétique postdramatique, conduit à l'intérêt spécifique pour la forme textuelle du monologue ainsi que pour la méthode théâtrale spécifique à laquelle se rattache le monologue. Ce n'est donc pas un hasard si un aspect du théâtre postdramatique tourne justement autour de l'essence même du monologue.*⁴⁹²

Ici, comme le montre Hans-Thies Lehmann, c'est seulement la forme monologale, contrairement au système dialogué qui a tendance à minimiser la représentation du personnage, qui permet d'avoir accès à l'intériorité des personnages et « d'augmenter l'intensité de la communication, à savoir de celle qui fonctionne dans l'ici et maintenant au théâtre ».⁴⁹³

4.3. La crise des personnages dans le théâtre de Tremblay

Le rejet des formes théâtrales traditionnelles dans les années quatre-vingt au Québec a eu pour conséquence non seulement la crise du drame et par-là la crise même des personnages mais aussi le dédoublement du théâtre, c'est-à-dire le théâtre qui remet en question sa propre image. On parle donc aussi bien de la « déconstruction »⁴⁹⁴ du drame, comme disait Lehmann, que de « déconstruction » du personnage. Tout au long de cette étude, on a pu remarquer que dans les pièces de Tremblay il n'y a pas d'intrigue à proprement parler et que les personnages sont soumis à une sorte de processus du dédoublement.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 12 et suiv.

⁴⁹² Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, *op.cit.*, p. 204-205.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 207.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 63.

Dans le théâtre de Tremblay, les spectateurs sont souvent confrontés à des personnages fragiles, solitaires et angoissés. Mais avant tout, c'est que Tremblay :

*introduit [le spectateur] dans un monde inconnu, inquiétant parce que nous ne nous y reconnaissons pas, un univers incompréhensible d'éléments dissociés, désintégrés, un monde étrange [...] où nous nous sentons plongés soudain avec angoisse.*⁴⁹⁵

C'est pourquoi nous voudrions montrer ici toutes les caractéristiques essentielles qui permettent de définir, tant bien que mal, les personnages de Tremblay. Ainsi nous commençons d'abord par l'analyse des personnages d'*Abraham Lincoln va au théâtre*, ensuite nous analyserons les personnages du *Téléroman* et du *Problème avec moi* et pour finir le personnage de Guillaume dans *Le génie de la rue Drolet*.

1. Sébastien Johnson-Christian Larochelle-Léonard Brisebois (*Abraham Lincoln va au théâtre*)

*Hardy. Il a dit : "Le spectacle n'a rien à voir avec les faits. Nous n'allons pas montrer la vérité. Nous allons questionner le fonctionnement de la vérité." C'était clair que la pensée de Marc Killman avait contaminé Sébastien. On aurait dit qu'au fil des répétitions, Sébastien changeait de personnalité.*⁴⁹⁶

Pour Sébastien Johnson, le metteur en scène de *Marc Killman va au théâtre*, Dominic Lux et Michel Ouzouf, les deux acteurs engagés à jouer les rôles de Christian Larochelle et Léonard Brisebois dans *John Wilkes Booth va au théâtre* sont des acteurs fragiles qui sont incapables de rejouer l'assassinat d'Abraham Lincoln dans la représentation de *Our American Cousin* de Tom Taylor :

*Trop de sentiments ! Trop de chichi ! Transforme ! Transforme ! [...] Vous n'avez rien compris ! Qui vous a demandé de produire de la viande, cette lourdeur de bœuf dans vos yeux, c'est malsain. Du sang suspect, ça, vous ne pouvez pas en faire, c'est trop pour des acteurs de télévision. On a envie de vous fourrer le texte dans la bouche. Des mots ! Voilà ce que vous voulez ! Des mots ! Est-ce qu'il y a quelqu'un, ici, qui pourrait mourir ?*⁴⁹⁷

Dans *Abraham Lincoln va au théâtre*, Tremblay crée un univers dramatique absurde et dérisoire. Il y a une grande confusion quant à la mise en scène de

⁴⁹⁵ André Villiers, *L'art du comédien*, op.cit., p. 105.

⁴⁹⁶ Larry Tremblay, *Abraham Lincoln va au théâtre*, op.cit., p. 61.

l'assassinat d'Abraham Lincoln dans *John Wilkes Booth va au théâtre* de Sébastien Johnson. On a d'un côté Marc Killman qui « avait monté son spectacle *John Wilkes Booth va au théâtre* pour se suicider, [c'est-à-dire] pour faire de son suicide un spectacle », de la même manière que John Wilkes Booth qui à travers l'assassinat d'Abraham Lincoln a fait de *Our American Cousin* de Tom Taylor une pièce célèbre, et de l'autre côté Sébastien Johnson qui veut imiter Marc Killman, c'est-à-dire reproduire pour de vrai l'assassinat présidentiel. Mais plus les répétitions du spectacle de Sébastien Johnson avançaient, plus il « devenait chiant, agressif », raconte Dominic Lux :

*Il nous assommait de longs discours qui ne voulaient rien dire. Je n'avais jamais travaillé avec Killman, mais je connaissais sa réputation et j'étais convaincu que Sébastien se prenait pour lui.*⁴⁹⁸

En fait, le problème de Sébastien Johnson, qui d'ailleurs jouait le rôle de la statue de cire d'Abraham Lincoln, c'est qu'il voulait faire de la mort des acteurs et de son suicide un vrai spectacle théâtral :

*Abraham Lincoln. Bon on va reprendre la scène. Parce que votre travail me donne envie d'aller aux toilettes. Dominic et Michel, chers Dominic et Michel, vous n'êtes pas en train d'animer un quiz. Enlevez-moi ce sourire de primates de vos visages. Pour jouer Laurel et Hardy, il faut saigner. C'est la blessure qui les fait parler. Le sang est toujours suspect [...] Tiens, prends ça. (Il remet à Laurel un revolver) Bon. Asa Trenchard s'avance vers le public et lance sa fameuse réplique. Au même moment, John Wilkes Booth s'introduit dans la loge présidentielle, un derringer dans la main. Placez-vous ! On y va ! Qu'est-ce que vous attendez ? Commencez la scène !*⁴⁹⁹

Cette folie de Sébastien Johnson sera poussée encore plus loin lorsqu'à la fin de la pièce, « au lieu d'abattre la statue de cire d'Abraham Lincoln avec un revolver chargé à blanc »,⁵⁰⁰ Christian Laroche (jouant Laurel) tue pour de vrai Léonard Brisebois qui joue le rôle de Hardy. Un accident qui affirme d'une façon incontestable la fragilité des personnages et leur incapacité d'interpréter le « théâtre de la vérité », qui ne peut être vrai qu'à l'intérieur du champ théâtral.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 18, 21.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 61, 69.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 59.

2. Guillaume-Ludovic (*Téléroman*)

Dans cette pièce, les personnages sont à la recherche d'une nouvelle identité. Il y a Hugues et Ludovic qui imitent sans cesse les personnages de *Piscine Municipale* : François et Guillaume. Ils vont même jusqu'à s'approprier leur style, leur mode de vie et leur identité. Profondément marqués par les personnages fictifs de *Piscine Municipale*, ils ont de plus en plus de mal à assumer un rôle dans la société. Étant incapables de suivre le rythme de la musique de la chorégraphie de Christophe, Guillaume et Ludovic préfèrent plutôt s'isoler pour imiter les personnages de *Piscine Municipale*.

Dans cette pièce, Tremblay condamne plus précisément ce dérèglement des rapports humains provoqué par les médias. Car c'est à force d'imiter les personnages d'une série télévisée que les personnages finissent par perdre tout point de repère avec la réalité. Mais ce qui l'intéresse ici, c'est moins ce débat psychologique sur l'impact de la télévision sur la vie des gens que le processus du dédoublement des personnages en tant que tel. Un dédoublement qui rappelle justement les particularités du jeu de l'acteur. Ainsi comme François et Guillaume qui ne perdent pas « leur sentiment de sécurité identitaire » (Mucchielli, 2001) en imitant les personnages du téléroman *Piscine Municipale*, l'acteur est capable de jouer plusieurs rôles sans mettre en danger sa propre identité. Car il faut savoir que le jeu de l'acteur fait preuve d'un travail technique et « le comédien use de son corps et fait appel [...] à toutes les ressources des expressions motrices, du langage gestuel et de la mimique vocale »⁵⁰¹ pour imiter un personnage.

3. Léo (*Le problème avec moi*)

Dans cette pièce, Tremblay pose plus particulièrement « le problème du moi », c'est-à-dire la problématique de la perte et du dédoublement du moi. Il s'agit donc d'une situation plus psychologique que théâtrale.

Or tout au long de la pièce, le personnage de Léo se demande souvent si le double qui se tient devant lui est réellement lui ou une autre personne. Cette question persiste en effet jusqu'à la fin de la pièce. À vrai dire, le problème, c'est que Léo est

⁵⁰¹ André Villiers, *L'art du comédien, op.cit.*, p. 46.

incapable d'accepter la présence de cet autre moi en lui. Il voit son double comme un personnage réel. Et ce qui est intéressant, on l'a vu, c'est que Léo et Léo communiquent comme s'ils étaient deux personnages différents :

Léo. J'ai cru. Je n'ai pas reçu une goutte, là ? (Il lui montre sa joue. Léo l'examine)

Léo. Oui. Pourtant il ne pleut pas. C'est une larme ?

Léo. S'il ne pleut pas, il y a de bonnes chances que ce soit une larme. Ta cravate n'est pas bien mise. (Il dépose son sac et s'approche de lui) Tu permets ? (Léo offre son cou en tenant son sac. Léo arrange la cravate de Léo, l'étouffe légèrement. Léo émet un petit bruit) Pourquoi ne veux-tu pas venir à la maison ?

Léo. Pas du tout. C'est simplement que...

Léo. Tu as peur ?

Léo. Pas du tout. Je veux simplement vérifier si...

Léo. Le bureau, c'est fini !

Léo. Je suis d'accord. Je voulais simplement m'assurer que le bureau... que mon absence ne soit... que demain... que si je... que... allons à la maison !

Léo. Oui. Allons à la maison. (Ils y vont mais...)⁵⁰²

C'est seulement à la fin de la pièce que Léo comprend finalement que l'autre c'est lui et qu'il ne peut plus le quitter :

Léo. J'ai peur de l'avion.

Léo. Moi aussi. Mais toi à mes côtés, la peur perdra son nom.

Léo. Tu ne t'entends pas parler ! "La peur perdra son nom !" C'est infect !

Léo. Je n'ai pas l'habitude de parler avec de l'émotion dans la bouche [...]

Léo. Oublie ça. Je veux me confier.

Léo. J'attendais ce moment.

Léo. J'ai menti. Je ne l'aime pas.

Léo. Quoi ?

Léo. Le film. C'est un film répugnant.

⁵⁰² Larry Tremblay, *Le problème avec moi*, op.cit., p. 21.

Léo. Continue.

Léo. J'ai dit l'essentiel. (Long silence)

Léo. C'est terrifiant.

Léo. Quoi ?

Léo. Ça. Le silence. Tu as raison, c'est un mauvais film. Allons à la maison. (Ils reprennent leurs sacs. Léo s'arrête, pris d'un tremblement qui ne cessera de s'amplifier) Le poème...

Léo. Le poème ?

Léo. Celui de tout à l'heure. Comment as-tu pu le connaître ?

Léo. En le lisant, j'imagine [...]⁵⁰³

C'est comme si deux moi se rejoignaient pour constituer un seul moi. Tremblay associe ici le processus du dédoublement du personnage à une sorte de crise de l'homme provoquée en quelque sorte par la déshumanisation des sociétés modernes. Par exemple, le suicide de Léo, on le sait, serait provoqué par la pression qu'exerce sur lui le monde du travail :

Léo. [...] Des larmes sont venues.

Léo. Mais non ! Je n'ai pas pleuré. Je me suis assis, c'est tout. Je me suis relevé d'ailleurs. Mais, assis, je me suis dit : ça suffit ! Plus de bureau ! Je n'y retourne plus. Mais j'y suis retourné. Les décisions, c'est de la merde. Ça ne tient pas.

Léo. N'essaie pas de m'influencer. J'ai décidé de ne pas retourner au bureau. Je n'y retourne pas. D'ailleurs, je savais que je ne retournerais pas au bureau. Ce matin, je le savais. Je me suis levé en retard. Je ne me lève jamais en retard. Et puis, quelque chose s'est produit.⁵⁰⁴

Des problèmes que l'on voit aussi apparaître dans *Lé génie de la rue Drolet* où le personnage de Guillaume doit faire face aux jugements critiques de la société. Une situation insupportable qui a fini par provoquer un phénomène irréversible dans le récit : la mort de Jeanne.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 24-25.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 11-12.

4. Guillaume (*Le génie de la rue Drolet*)

Guillaume est un personnage solitaire qui est atteint de la folie des grandeurs. Étant incapable de renouer les liens avec le monde extérieur, tout Léo dans *Le problème avec moi*, Guillaume «trouve refuge dans le repli narcissique et l'autosuffisance».⁵⁰⁵ Mais plus il s'engouffre dans un monde fantasmagorique et illusoire, plus il perd le contrôle de soi. Se sentant constamment menacé par ses adversaires, en particulier Jeanne qui ne partage pas sa passion pour la sculpture, Guillaume décide alors de se venger en commettant donc l'irréparable.

Jung évoque ici «l'idée d'[un] homme qui, obéissant à son impulsion, va jusqu'à se dépasser lui-même».⁵⁰⁶ En effet, le problème de Guillaume, c'est que son *sentiment de supériorité* l'empêche de se détacher définitivement de ses fantasmes personnels.

Tremblay ridiculise ici certains artistes ordinaires qui comme Guillaume prétendent «révolutionner le monde de l'art moderne»⁵⁰⁷ :

*Elle dit que j'aurais dû faire comme lui entrer dans l'armée et débarrasser l'humanité des ratés et des loques de mon espèce au lieu de me les tourner j'aurais pu comme ça occuper mes pouces à une tâche plus utile et plus digne d'un homme elle dit qu'il y a déjà eu trop de jours perdus à chercher en quoi ma pauvre existence pouvait la concerner elle s'est usée déchirée blessée à vouloir trouver une réponse pas même un soupir pas même un battement*⁵⁰⁸

Ainsi comme dans la plupart des pièces de Tremblay, dans *Le génie de la rue Drolet* on retrouve une petite touche d'humour et d'ironie métaphysique.

Comment peut-on prétendre «révolutionner dans le monde de l'art» en créant uniquement des sculptures créées à partir d'os de poulets ? C'est la question que pose indirectement Tremblay dans cette pièce à une époque où l'art devient parfois assez banal et où certains auteurs «se permettent de montrer des faits historiques comme si c'étaient effectivement des faits historiques» (Tremblay, 2008). Un phénomène que

⁵⁰⁵ Louise de Urtubey, *Du côté de chez l'analyste*, Presses Universitaires de France, 2002, p. 151.

⁵⁰⁶ Carl Gustave Jung, *Psychologie de l'inconscient*, 1952, 1986, 1989, by GEORG EDITEUR S.A., Genève, p. 65.

⁵⁰⁷ Voir Larry Tremblay, *Le génie de la rue Drolet*, *op.cit.*, p. 23.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 13.

l'on retrouve aussi dans *Abraham Lincoln va au théâtre* où Tremblay dénonce cette idée de banalité et de commercialisation de l'art. Car n'oublions pas que Marc Killman a fait de son suicide dans la représentation de sa pièce *John Wilkes Booth va au théâtre* un événement historique. Il s'est servi du théâtre pour devenir un mythe éternel. Une situation théâtrale identique pour l'assassinat d'Abraham Lincoln qui a fait de John Wilkes Booth un acteur célèbre.

4.4. Les corps « marionnettes » de Larry Tremblay

Le corps de l'acteur est l'élément principal sur lequel repose le théâtre de Tremblay. On a vu le dédoublement des personnages dans *Le problème avec moi* et *Téléroman* et le parcours d'un sculpteur qui crée des sculptures avec des os de poulets dans *Le génie de la rue Drolet*. Mais si dans *Le problème avec moi*, Tremblay s'intéresse à l'étude anatomique et psychologique du corps humain, dans *Le génie de la rue Drolet*, il se concentre surtout sur l'aspect mécanique du jeu qu'il décrit dans l'Anatomie ludique.

Dans les analyses précédentes, nous en avons conclu qu'il y a un certain rapprochement entre l'Anatomie ludique (essai sur l'art de l'acteur) de Tremblay et les théories théâtrales exposées dans l'ouvrage d'Heinrich von Kleist intitulé *Sur le théâtre de marionnettes*. Ils proposent une nouvelle vision théâtrale qui fait du corps de l'acteur une vraie marionnette qui est dépourvue de toute sensibilité. En fait, ils insistent tout simplement sur l'aspect mécanique du jeu théâtral.

Or c'est justement dans cette nouvelle approche théâtrale que se présente *Le génie de la rue Drolet* où le personnage de Jeanne est souvent réduit « à l'état de marionnette »⁵⁰⁹ pour utiliser ici l'expression de Claude Gaudin.

La dernière scène de la pièce, c'est-à-dire celle de l'affrontement physique qui a eu lieu entre Jeanne et Guillaume, affiche également ces « corps marionnettes » des personnages (Gaudin, 2007) :

(Guillaume manipule le corps inerte de Jeanne comme un pantin pendant la réplique suivante)

⁵⁰⁹ Claude Gaudin, *La marionnette et son théâtre*, op.cit., p. 75.

*Guillaume. J'ai toujours eu confiance en lui ça n'a pas toujours été facile surtout au début mais mon mari est un artiste... Il m'a dit Jeanne écoute-moi bien un jour ton salon deviendra un musée [...]*⁵¹⁰

Guillaume réduit le corps de Jeanne en un vrai pantin à la même façon qu'un auteur qui dicte « les gestes à ses personnages ». (Gaudin, 2007) Car comme disait aussi Tremblay, tout doit être maîtrisé au théâtre, rien ne doit être laissé au hasard. C'est pourquoi il insiste constamment sur un jeu théâtral contrôlé, avec une gestuelle très précise. Ce qui veut dire que dans le théâtre de Tremblay, il n'y a pas beaucoup de place pour l'émotion puisqu'il y a des codes à respecter comme dans le théâtre de Kabuki où les corps des acteurs ressemblent plus à des corps mécaniques ou robotisés. C'est pourquoi nous pensons que c'est le Kabuki qui a conduit Tremblay à inventer une nouvelle vision théâtrale où la présence physique de l'acteur sur scène et la précision des gestes est plus importante que tous les accessoires du décor.

Or, il est important de souligner que l'originalité du théâtre de Tremblay consiste non seulement dans le fait qu'il est centré sur le jeu théâtral mais aussi qu'il nous invite à réfléchir sur les potentialités que peut cacher le corps humain. On pense ici d'une part au corps physique, c'est-à-dire le corps mis à l'épreuve d'une intervention chirurgicale. Ces images de corps mutilés sont exposées notamment dans *L'histoire d'un cœur* (2006), pièce métaphysique qui nous amène à l'intérieur même du corps humain. La pièce raconte justement cette histoire d'un cœur qui, soumis à une série de transplantations, nous montre les sensations qu'il éprouve à chaque fois qu'il se retrouve dans un nouveau corps humain et par là sa capacité de s'adapter à une nouvelle vie. Une histoire absurde qui rappelle aussi cette possibilité qu'a l'acteur de « transformer son corps » au gré du jeu théâtral.

Cette attitude mécanique des personnages est plus perceptible dans *Le génie de la rue Drolet* où le discours de Guillaume échappe à toute psychologie. Il tient des propos incohérents et imite plusieurs personnages à la fois :

Guillaume (imitant une de ses voisines de la rue Drolet). C'est un homme très discret je ne me serais jamais douté que notre voisin était sculpteur vous savez il travaille toute la journée dans un abattoir

⁵¹⁰ Larry Tremblay, *Le génie de la rue Drolet*, op.cit., p. 39.

Guillaume (imitant ses fils). Papa ne veut pas qu'on joue dans le salon à cause de ses sculptures il a peur qu'on les casse c'est vrai hein

*Guillaume (imitant Jeanne). J'ai toujours eu confiance en lui ça a pas été toujours facile mais mon mari est un artiste il sait faire la part des choses il m'a dit Jeanne écoute-moi bien un jour ton salon deviendra un musée [...]*⁵¹¹

Valère Novarina⁵¹² parle dans ce cas de la :

*décomposition de la personne : Il réfute l'idée de « composition » d'un personnage dramatique par le comédien et lui oppose la formule selon laquelle sur la scène s'opérerait plutôt une décomposition de l'homme. « L'acteur n'exécute pas, mais s'exécute, n'interprète pas mais se pénètre, ne raisonne pas mais fait tout son corps résonner [...] C'est pas d'la composition d'personnage, c'est de la décomposition de la personne, d'la décomposition, d'l'homme qui se fait sur la planche ». On pourrait dire que la dynamique qui autrefois entretenait le drame comme forme de déroulement s'est transférée sur le corps, dans la « banalité » de sa présence.*⁵¹³

Bien évidemment Valère Novarina parle ici d'une obligation faite à l'acteur de se laisser "décomposer" par le personnage qu'il joue. Dans ce sens, le théâtre transforme le corps des personnages en « un vrai terrain d'expérimentation » où tout « se joue [avec et] sur le corps ».⁵¹⁴

4.5. Le génie en question

Dans *Le génie de la rue Drolet*, Tremblay tente de ridiculiser d'avantage la figure d'un jeune artiste intoxiqué de faux exploits. Le personnage de Guillaume est l'incarnation de l'artiste raté et solitaire qui n'arrive pas à trouver une place au sein de la société. La situation n'est pas très différente dans *Téléroman* où Christophe s'est dégradé moralement à cause de la déception face au désintéressement et l'impéritie des jeunes danseurs. Comme Guillaume, Christophe est un chorégraphe prétentieux et visionnaire. Il fait croire à ses danseurs que la chorégraphie *Cheval* est une commande de Dieu lui-même.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 38-39.

⁵¹² Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre posdramatique*, *op.cit.*, p. 264-265.

⁵¹³ *Ibid.*, p.264-265.

⁵¹⁴ *Idem.*

Des quatre pièces de Tremblay, seulement *Le génie de la rue Drolet* et *Téléroman* montrent le mieux cette image dévalorisante de l'artiste dans sa relation avec le monde. Mais les pièces mettent surtout en évidence cette image de l'artiste devenue impossible. Une question se pose maintenant : pourquoi la figure de l'auteur est-elle toujours ridiculisée dans le théâtre de Tremblay ?

Si Tremblay parle d'exiguïté ou de médiocrité plutôt que de grandeur et de génie, c'est pour donner des tons comiques à son théâtre. Lorsqu'on lit ses textes, on retrouve souvent les traces d'un humour facilement délectable. *Le génie de la rue Drolet* et *Téléroman* illustrent justement cette thèse comique. L'idéalisme pathétique de Guillaume et la pseudo-danse exécutée par les danseurs ne font que déclencher le rire du spectateur.

Mais pourquoi des situations tragiques (l'échec d'un sculpteur, le suicide d'un chorégraphe) sont toujours exploitées par les moyens d'une comédie ?

Si Tremblay exploite ici une tragédie par les moyens d'une comédie, c'est parce que l'intérêt principal de son théâtre réside dans ce mélange du genre tragique et du genre comique que Diderot a défini comme « Le genre sérieux ».⁵¹⁵ Mais est-ce peut-être là un moyen de distraire le public ? Le rire, suffirait-il à masquer le caractère dramatique de ce théâtre ? Pas tout à fait. Mais le mécanisme du rire et le comique (c'est Guillaume surtout qui est l'objet de la farce) permet d'une certaine façon de masquer tout ce qui se manifeste comme tragique dans la pièce. Car pour Tremblay, l'essentiel, c'est de montrer le tragique dans le comique, puisque c'est dans le comique que le spectateur peut mieux apprécier la pièce et écouter le contraire de ce qu'il veut entendre. C'est là aussi une façon hypocrite mais purement intelligente de dissimuler ce « mal du siècle » dont parlaient souvent les auteurs de l'absurde.

4.6. Conclusion

La pièce *Le génie de la rue Drolet* est intéressante parce qu'elle se présente sous forme d'un « monologue dialogué » où le lecteur est confronté à une série de confessions et d'histoires intimes. Il s'agit plutôt de Marie-Louise qui raconte les rapports difficiles qu'elle entretient avec ses deux enfants, Guylaine et Guillaume, et

de Jeanne qui, humiliée sans arrêt par son mari, nous raconte la douleur de leur séparation :

Marie-Louise. J'ai dit plusieurs fois à Guylaine et à tous les autres de ne plus apporter de fleurs maintenant je ne leur dis plus ils peuvent faire ce qu'ils veulent ils ont voulu enlever mon alliance mais j'ai les doigts trop enflés Guylaine m'a donné la trousse mais je ne lui ai pas dit merci je n'ai pas à dire merci à mes enfants surtout pas à Guylaine ils me fatiguent avec leur bonjour avec leurs rideaux avec leur soleil je n'ai plus rien à voir avec le temps qu'il fait [...] J'ai eu raison de n'avoir jamais dit merci je connais des gens qui disent sans cesse merci mais ils ne connaissent rien de la vie ce sont des automates des morts-vivants mes enfants ont dit merci mon mari aussi je ne le dirai jamais tout ce qu'il reste à faire attendre Guylaine et la surprendre

*Jeanne. Pourquoi je n'ai pas vu ce qui m'arrivait pourquoi je n'ai pas été capable une seule fois de te dire ce que je pensais*⁵¹⁶

Ici, presque toute la pièce se construit autour de ces confessions intimes des personnages. C'est comme si Tremblay s'intéressait ici uniquement à la « vie psychique » des personnages qui, comme le dit Gérard Genette, « consiste en un discours intérieur ».⁵¹⁷ Dorrit Cohn (cité par Gérard Genette) parle d'un « psycho-récit » (« psycho-narration ») qui déploie « les pensées des personnages » à la première personne, puisque les personnages se livrent pour eux-mêmes. Mais si le « psycho-récit » s'applique [normalement] à une pensée non verbale » [qui dit quelque chose] sans en prendre [réellement conscience] »,⁵¹⁸ dans *Le génie de la rue Drolet* le discours intérieur des personnages « s'applique [au contraire] à une pensée verbale »,⁵¹⁹ car les pensées des personnages sont non seulement extériorisées, mais elles sont aussi marquées par le « caractère conscient » du discours ». Les personnages utilisent en effet un « discours immédiat »⁵²⁰ qui a pour fonction principale la véracité ou pas du récit.

⁵¹⁵ Voir dans ce cas *Le petit Robert*, 2004.

⁵¹⁶ Larry Tremblay, *Le génie de la rue Drolet*, *op.cit.*, p. 13-14 et 30.

⁵¹⁷ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Editions du Seuil, novembre 1983, p. 39.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁵¹⁹ Il n'y a pas ici de psycho-récit dans la mesure où le personnage n'est pas le narrateur (car le théâtre renvoie au corps de l'acteur), ce qui est contrairement le cas du roman, par exemple, où le narrateur s'introduit dans la psyché du personnage pour extérioriser ses pensées les plus intimes.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 35.

Alors que Guillaume informe sa mère des relations difficiles qu'il entretient avec Jeanne qui ne supporte plus ses sculptures constituées à partir d'os de poulets (on ne peut parler dans ce cas que d'un discours véridique, puisqu'il exprime les pensées intimes du personnage et révèlent, on l'a vu, ce que les autres pensent de lui), le discours de Marie-Louise qui se présente sous forme de « narration autodiégétique », « rapporte [plutôt] son propre discours intérieur »⁵²¹ : « J'ai eu raison de n'avoir jamais dit merci je connais des gens qui disent sans cesse merci mais ils ne connaissent rien de la vie [...] ». Mais même si le discours de Guillaume ne semble ici que révéler la vérité des choses, il est difficilement compréhensible. D'abord parce qu'il est, selon Gérard Genette, « mieux accordé à l'expression des pensées intimes qu'à la citation des paroles prononcées »,⁵²² puisqu'il fait usage d'éléments ambigus comme par exemple le passage du monologue intérieur au « monologue rapporté » qui se charge de transmettre la parole des autres personnages qui ne sont pas présents sur scène. On ne peut que penser ici à la dernière scène de la pièce où Guillaume parle comme s'il était réellement Jeanne.

C'est donc pour cette raison que nous n'avons pas pu découvrir entièrement les véritables pensées des personnages qui virevoltent entre le caractère conscient et inconscient du discours, puisque les mots prononcés par Guillaume « ne figurent pas dans le discours intérieur de [Jeanne] ». ⁵²³ Ce qui porte d'avantage la confusion sur la compréhension du récit. Cette nouvelle conception théâtrale fut choisie par Tremblay pour montrer qu'on ne peut « plus concevoir [le théâtre] comme un espace commémoratif. Écrire n'est pas raconter ses souvenirs, ses rêves et ses fantasmes ». ⁵²⁴ Le théâtre doit au contraire « s'accommoder parfaitement, [comme le disait Sham's], de l'indéfini, du flou et du mensonge ». ⁵²⁵

À propos de cette limitation liée à l'écriture théâtrale, nous voudrions citer ici, pour conclure, « quelques fragments de Samuel Beckett [qui insistent tant] « à la dispersion du sens qu'à la décomposition de la langue » :

⁵²¹ *Ibid.*, p. 37.

⁵²² *Idem.*

⁵²³ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, *op.cit.*, p. 41.

⁵²⁴ Yannick Butel, *Essai sur la présence au théâtre*, *op.cit.*, p. 25.

⁵²⁵ Sham's, *L'acteur, entre réel et imaginaire*, *op.cit.*, p. 287.

*Pour finir encore crâne seul dans le noir front posé sur une planche pour commencer. Longtemps ainsi pour commencer le temps qui s'efface le lieu suivi de la planche bien après. Crâne donc pour finir seul dans le noir sans cou ni traits seule la boîte lieu dernier dans le noir de loin en loin luisait le reste.*⁵²⁶

⁵²⁶ Samuel Beckett cité dans Yannick Butel, *Essai sur la présence au théâtre*, L'Harmattan 2000, p. 25.

CONCLUSIONS

1. À la recherche d'un théâtre visuel

En cette fin de chapitre, où il a été souvent question des spécificités du jeu de l'acteur, nous ne pouvons que dire que le théâtre de Tremblay est largement associé à un mode de représentation visuel. Cet aspect visuel du théâtre de Tremblay apparaît aussi bien dans ses positions théoriques que dans les mises en scène de ses textes.

L'expérience du théâtre visuel était, on l'a vu, déjà opératoire dans un essai intitulé « Écrire du théâtre avec de la matière » où Tremblay présentait un ensemble d'exercices pratiques sur les modalités du jeu de l'acteur et l'art théâtral. Il montre que le jeu de l'acteur doit être clair et précis et que tout doit être fixé à l'avance : gestes, mouvements et attitudes des acteurs. Une approche visuelle de la représentation qui s'inspire clairement du théâtre kabuki où le corps de l'acteur est soumis à une épreuve technique très rigoureuse.

Dans *Abraham Lincoln va au théâtre* et *Téléroman*, par exemple, les metteurs en scène des deux pièces enchâssées demandent à ce que les acteurs et les danseurs insistent plus sur l'aspect technique du jeu et non pas l'aspect émotionnel. Mais si dans *Abraham Lincoln va au théâtre* et *Téléroman*, Tremblay expose ses théories du jeu de l'acteur, dans ses deux autres pièces, soit *Le problème avec moi* et *Le génie de la rue Drolet*, il insiste notamment sur le procédé du dédoublement et la figure du créateur, plus précisément l'acteur pris dans les dédales de son art. Il y a donc Léo qui « possède un clown métaphysique » et Guillaume, l'artiste médiocre qui se prenait pour l'artiste du siècle. Mais si les deux pièces traitent des problèmes plutôt métaphysiques ou psychologiques, elles abordent aussi des questions liées au fonctionnement du jeu de l'acteur.

Toutes ces nouvelles approches du théâtre de Tremblay, marquées, bien évidemment, par une esthétique post-moderniste, ont influencé beaucoup de metteurs en scène aussi bien québécois qu'étrangers qui ont découvert de nouvelles perspectives théâtrales et ont réduit au maximum l'influence du texte dramatique face aux autres moyens d'expressions scéniques : geste, musique, éclairage, etc. Car comme le dit

aussi Hans-Thies Lehmann, le théâtre doit entrer désormais « dans le siècle de l'expérimentation »⁵²⁷ qui a pour but principal de tenter de nouvelles expériences théâtrales, comme par exemple « la méthodes des actions physiques [chez Tremblay qui]⁵²⁸ stimule la conscience du corps qui pense » et qui se dédouble.

2. L'influence du théâtre oriental

Dans le théâtre de Tremblay il n'y a pas de règles spécifiques en ce qui concerne la construction de l'action dramatique et le développement de l'intrigue. Tourné vers un théâtre d'expression libre, Tremblay est l'un des premiers auteurs québécois des années quatre-vingt à avoir tenté de nouvelles expériences théâtrales. Comme l'inventeur du Laboratoire gestuel, il a porté deux styles théâtraux différents, le théâtre de l'absurde et le théâtre oriental.

L'héritage de l'absurde est surtout perceptible au niveau de l'incohérence des propos des personnages et des différents thèmes qu'il propose comme le surplus corporel, la thématique du double, l'absurdité de la vie humaine, la difficulté de la communication et la problématique de la construction du moi. Des thématiques qui apparaissent dans presque toutes les pièces de Tremblay où les personnages ont parfois des sentiments confus et ont du mal à entrer en contact avec la réalité extérieure. Ils sont dans la plupart des cas suicidaires et n'arrivent pas à assumer un rôle dans la société. Ce qui les « rejette [constamment] dans l'étrangeté et dans la solitude ».⁵²⁹

L'influence du théâtre de l'absurde se manifeste aussi à travers un langage énigmatique, illogique et fragmenté. Par exemple *Le génie de la rue Drolet* repose sur une forme éclatée, puisqu'il n'y a ni de signes de ponctuation ni d'enchaînement logique de l'action. La pièce s'est construite sous la forme d'un poème surréaliste qui n'a pas de « modèle de construction fixe » (Ryngaert, 1993).

Il y a donc un désir de l'auteur de rompre avec les structures stylistiques anciennes pour créer une impression de fragmentation aiguë. Mais il n'y a pas que cela. L'héritage oriental influe également sur ses conceptions théâtrales.

⁵²⁷ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, op.cit., p. 73.

⁵²⁸ André Helbo, *Le théâtre : texte ou spectacle vivant*, op.cit., p. 146.

La pièce *Téléroman* est un bon exemple de cette idée d'un théâtre construit à partir de la présence physique de l'acteur sur scène. Dans cette pièce, l'aspect visuel est à son comble. Les personnages-danseurs sont sur la scène en train de répéter la chorégraphie *Cheval*, une œuvre surréaliste dirigée par le metteur en scène Christophe. Dans cette chorégraphie, par exemple, nous retrouvons trois spécificités du théâtre oriental : une maîtrise parfaite des gestes, un rythme régulier et une « structure répétitive »⁵³⁰ du spectacle, que l'on retrouve en particulier dans le théâtre coréen moderne. Mais si dans le théâtre coréen d'aujourd'hui « la structure répétitive dans chaque épisode est très accentuée, puisque ce ne sont pas seulement les danses, les chants ou les répliques qui sont répétés, mais la composition elle-même qui présente cette structure répétitive »,⁵³¹ dans *Téléroman* il n'y a que la danse qui soit répétée, puisque la pièce est centrée uniquement sur la danse et l'expressivité corporelle de l'acteur.

Selon Lee Meewon, le rôle principal de ce procédé de répétition est de donner la possibilité aux spectateurs « d'apprécier [d'avantage] les danses [ou] les répliques [des personnages] ». ⁵³² Il permet aussi d'introduire le spectateur dans la représentation théâtrale. Ce qui n'est pas du tout le cas du *Téléroman* où la répétition est seulement un dispositif scénique qui permet d'accentuer le caractère absurde de la pièce. En fait, ce qui est intéressant dans cette pièce, c'est que plus les danseurs répètent, plus ils ont du mal à suivre le rythme de la musique. Influencés par les personnages fictifs du téléroman *Piscine Municipale*, ils finissent par rompre tous les liens avec la réalité. Ce qui nous confirme ici cette idée de Chaurette lorsqu'il dit que « la répétition frôle l'obsession ». ⁵³³

Quoi qu'il en soit, le théâtre oriental a joué un rôle capital dans le développement du nouveau théâtre "expérimental" de Tremblay. Il lui a permis en

⁵²⁹ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel...*, *op.cit.*, p. 203.

⁵³⁰ Lee Meewon, « Tradition et esthétique du théâtre coréen », *Théâtre coréen d'hier et d'aujourd'hui*, Textes réunis, traduits et annotés par Cathy Rapin et Im Hye-gyông, Les Éditions de l'Amandier, 2006, p. 206.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 207.

⁵³² *Idem.*

⁵³³ Entretien avec Normand Chaurette réalisé par Denis Marleau, Document disponible sur : http://www.passion-théâtre.org/cgi-bin/pti_lol/spectacle/affiche/fiche.pl?id-planning=2136. (Consulté le 23 novembre 2011).

effet d'inventer une nouvelle idéologie théâtrale fondée principalement sur la mise en scène et la présence physique de l'acteur sur scène. Ce qui explique donc pourquoi le théâtre de Tremblay a pu trouver facilement sa place dans le répertoire dramatique québécois postmoderne, car ce dont le spectateur a le plus besoin aujourd'hui, c'est moins le langage et les situations que l'aspect visuel et le jeu de l'acteur. Car comme le disait aussi Diderot :

*Pour raconter totalement le théâtre, il faut non seulement que l'acteur parle mais qu'il joue : qu'il y ait articulation d'une « proposition oratoire et gesticulée ». En retour, pour entendre pleinement le spectacle, il faut l'entendre non seulement avec les oreilles mais avec les yeux. Il faut même que les oreilles bouchées, je puisse entendre seulement avec les yeux : cette écoute-là suffit à faire « répandre des larmes dans les endroits pathétiques ».*⁵³⁴

Ce que Diderot veut montrer ici, c'est que seule l'expressivité corporelle de l'acteur permet aux spectateurs d'entrer facilement dans les dédales de la fable. Enfin, ce n'est donc qu'à travers le langage gestuel (Body language) que nous pouvons saisir le sens général du texte. Selon Hans-Thies Lehmann :

*La présence corporelle demeure le point de théâtre où s'opère la disparition, le « fading » de toute signification en faveur d'une fascination loin du sens, d'une présence spectaculaire, du charisme ou du rayonnement.*⁵³⁵

Car il ne faut pas oublier que « l'acteur est un vide qui rêve d'être plein. Cette obscénité le contraint à dépenser toute son énergie pour englober l'utile et l'inutile. C'est une polyphonie de chair ».⁵³⁶ Ce qui est donc sûr, c'est que l'acteur a la capacité de construire un système cohérent que le texte est incapable de faire.

*Ici, les corps, les gestes, les positions, les voix et les mouvements sont extraits de leur continuum dans le temps et l'espace, pour être rassemblés, isolés et « montés ». Les hiérarchies habituelles de l'espace dramatique (le visage, le « geste significatif », la confrontation des antagonistes) deviennent obsolètes et, avec elles, un espace « subjectivisé » dont disposait jusqu'ici le moi-sujet. Ici, tout commence et tout finit en une mise en cadre, un peu comme dans l'art du baroque.*⁵³⁷

⁵³⁴ Catherine Naugrette, *L'esthétique théâtrale*, op.cit., p. 154.

⁵³⁵ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, op.cit., p. 150.

⁵³⁶ Jean Lambert-Wild, *Demain le théâtre. Songes épars dans l'attente...*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2009, p. 18.

⁵³⁷ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, op.cit., p. 245.

D'après Hans-Thies Lehmann, ce sont donc tous ces éléments là qui délimitent les contours du jeu théâtral. Il parle d'une sorte de « procédé du montage scénique » qui mène à une interprétation globale du texte et qui offre la possibilité aux spectateurs de s'investir au moins mentalement dans le spectacle théâtral.

Comme le dit aussi Cathérine Naugrette « musique, acteur, espace, lumière, telles sont, selon la hiérarchie qui les ordonne, les nouvelles composantes fondamentales de l'art du théâtre ». ⁵³⁸ En ce sens, le théâtre postmoderne correspond plus à un théâtre d'image (l'effet scénique, « les corps vivants ») ⁵³⁹ qu'à un théâtre centré uniquement sur la parole des personnages.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 199.

⁵³⁹ Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine*, *op.cit.*, p. 22.

TROISIÈME PARTIE

Introduction

Le théâtre de Carole Fréchette

La parole joue dans le théâtre de Fréchette un rôle essentiel. Elle devient un élément dans une perspective tant narrative (fonctionnant sur le mode du récit) que performative (puisqu'elle s'accompagne toujours d'une expression gestuelle). Selon André Helbo, une forme théâtrale privilégiant le discours explicite des personnages et le « discours spectaculaire contribue [surtout] à la mise en place d'un collectif d'énonciation auquel participent scène et salle ».⁵⁴⁰ Car sur la scène des pièces de Fréchette, le spectateur est toujours privilégié, car il n'est plus « seulement contemplateur (ou voyeur) [comme disait Anne Ubersfeld, mais] il devient [aussi] arbitre ; et, par une sorte de projection, il est bien davantage impliqué dans les figures qu'on met sous ses yeux ».⁵⁴¹ Mais cette idée de l'implication du spectateur dans le spectacle théâtral est un débat discutable dans la mesure où le spectateur ne peut pas changer le cours des événements à moins que Fréchette fait ici allusion à une autre scène symbolique (espace imaginaire) qui échapperait à la distanciation du spectateur, puisque celui-ci devenait alors « acteur de la représentation théâtrale ».

À partir de ce point de vue, nous pouvons parler de représentation de la réalité dans le théâtre de Fréchette (la question de la mimésis) qui offre des critères perspicaces pour distinguer la réalité d'expérience (car on parle d'un théâtre du vécu) et une histoire du second degré qui insiste sur la création d'un monde imaginaire (et on fait allusion ici à l'univers d'enfance dans *La petite pièce en haut de l'escalier* et la rencontre possible entre l'acteur et le spectateur en dehors de l'espace théâtral dans *La peau d'Élisa*) ou d'une deuxième scène imaginaire qui s'enracinait complètement dans

⁵⁴⁰ André Helbo, *Le théâtre : texte ou spectacle vivant ? op.cit.*, p. 39.

⁵⁴¹ Voir Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, « L'école du spectateur », éd.citée.

le réel (mais qui est montrée toujours dans la fiction, car c'est un récit qui est survenu hors de la scène).

Dans l'analyse des textes choisis, il sera démontré que cette notion de la représentation de la réalité est valable dans seulement trois pièces de Fréchette, soit *La peau d'Élisa*, *La petite pièce en haut de l'escalier* et *Les sept jours de Simon Labrosse*, car dans *Le collier d'Hélène* la façon d'appréhender le réel est différente dans la mesure où la pièce rejoint la question de l'individualisme et du collectif (révéler les différents comportements de la personnalité humaine) dans une situation "concrète" (le réel représenté, puisqu'on parle toujours d'une réalité théâtrale qui est transformée en fiction) : la guerre civile au Liban.

La pièce, nous allons voir, prend la tournure d'un reportage (l'idée d'adopter un point de vue universel sur les choses), car le fait que Fréchette s'est installée au Liban pour écrire la pièce a permis au lecteur de voir une réalité objective qui n'est pas un obstacle quant à la représentation de la réalité dans la pièce, puisque non seulement il s'agit d'un fait réel mais aussi il n'y a pas de « traversée » de plusieurs « mondes possibles » (Françoise Lavocat) qui rend parfois difficile la ligne de partage entre la réalité et la fiction.

Le théâtre de Fréchette se situe en permanence dans deux positions :

1. La perspective narrative.
2. La perspective performative.

1. La perspective narrative :

La perspective narrative « se retrouve dans les paroles des personnages, lorsqu'elles imitent les procédures du récit, ainsi que dans les didascalies ».⁵⁴² La tendance narrative est plus facilement démontrée dans *La peau d'Élisa* où seul le « monologue dialogué » constitue l'action de la pièce. Or il y a dans cette pièce (sans oublier aussi *Le collier d'Hélène* et *Les Sept jours de Simon Labrosse*) un système de fonctionnement comparable à celui d'un roman dans la mesure où « la parole des

⁵⁴² Jean-Pierre Simard, « Autour de *Tous ceux qui tombent* : inversions et échos, traces thématiques, traces esthétiques », in *Création théâtrale : adaptation, schèmes, traduction*. Danièle Berton, Jean-Pierre Simard (dir.), Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, p. 296.

personnages est explicitement déléguée aux spectateurs puisqu'elle livre un témoignage comme s'il était authentique ».⁵⁴³

Or ce qui frappe d'emblée dans *La peau Éliisa*, c'est la présence du monologue (présenté sous forme d'un récit) qui permet au personnage de parler de sa vie aux spectateurs. Lorsque, par exemple, dans la première scène, Fréchette choisit comme mode du récit le monologue, « c'est pour permettre, [au] spectateur, d'investir les plus secrètes machinations du personnage, de sonder la noirceur de ses projets, de comprendre également quelle est la source »⁵⁴⁴ de sa peur de vieillir et de sa peur de mourir. Mais pour accentuer aussi la théâtralité de la pièce, elle crée un nouveau type de monologue (« monologue dialogique ») qui est fondé sur le rapport d'interdépendance avec le spectateur. On parle ici du spectateur fictif, c'est-à-dire celui qui est impliqué dans la représentation théâtrale d'une autre scène imaginaire qui est « extérieure aux acteurs ». Dans cette perspective, la théâtre de Fréchette agit plus sous la contrainte d'un système de délocalisation de la scène (mettre en perspective une mise en scène extériorisée qui mélangerait acteurs et spectateurs) que d'une modèle théâtral d'ordre réaliste qui, en impliquant le spectateur dans la représentation théâtrale, détruisait l'illusion théâtrale et mettrait fin au spectacle théâtral. Car imaginons un peu la réaction d'un acteur si un spectateur se levait pendant son spectacle et répondait à son discours (car même d'un point de vue formel, « le trait fondamental du discours théâtral, [même s'il impose] une série d'ordres donnés en vue d'une production scénique, d'une représentation, d'être adressé à des destinataires-médiateurs, chargés de le répercuter à un destinataire-public »,⁵⁴⁵ ne présuppose pas l'intervention du spectateur dans le spectacle théâtral).

Prenons un exemple : quand dans *La peau d'Éliisa*, le protagoniste dit : « Est-ce que je peux vous demander quelque chose ? Pouvez-vous regarder mes mains ? »,⁵⁴⁶ ces questions ne présupposent pas pour autant une réponse de la part du public. Mais elles permettent de rendre l'acteur « un participant, un acteur décisif, sans qu'il soit

⁵⁴³ Françoise Rullier-Theuret, *Les genres narratifs*, *op.cit.*, p. 38.

⁵⁴⁴ Florence Fix, Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *Le monologue au théâtre, La parole solitaire*, *op.cit.*, p. 21.

⁵⁴⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Éditions Belin, p. 192.

⁵⁴⁶ Carole Fréchette, *La peau d'Éliisa*, *op.cit.*, p. 8 et suiv.

nécessaire de faire intervenir le moindre happening ». ⁵⁴⁷ C'est comme si le spectacle ne pouvait avoir de sens qu'à travers ce « lien intertextuel » qui existe entre l'acteur et le spectateur, mais sans rien changer au discours des comédiens dans le cadre de la communication théâtrale.

2. La perspective performative :

La perspective performative : Bien que dans le théâtre de Fréchette l'action est presque absente, puisque la parole des personnages l'emporte sur l'aspect visuel de la mise en scène, cela ne veut pas dire que le statut du corps n'est pas privilégié. Certes, dans les représentations des pièces de Fréchette, le corps « est censé disparaître derrière les mots. Mais dès que ceux-ci sont prononcés sur une scène et portés par l'acteur, le corps reprend ses droits ». ⁵⁴⁸ Car comme le dit Gérard-Denys Farcy, « si le verbe est chair, la chair est verbe d'une certaine façon ». Il dit et cela « n'a rien d'étonnant que le geste possède en plus une densité organique bien supérieure à celle des mots ». ⁵⁴⁹ Se toucher le visage, le cou, les mains (dans le cas de *La peau d'Élisa*) exprime une certaine inquiétude de l'héroïne qui parle de sa peur de vieillir au public.

Dans cette « présence corporelle » de l'acteur il y a une sorte de poésie des gestes racontés portés par le langage corporel et la dimension psychologique de la parole. Ici, le langage devient le support de l'histoire du corps qui est exposé à une expérience douloureuse : la peur de vieillir dans *La peau d'Élisa* (exposer les réactions d'un personnage soumis à une situation émouvante) et le corps porteur d'un drame intérieur dans *La petite pièce en haut de l'escalier*. D'une certaine manière, le corps se heurte au vertige d'une situation sacrificielle que le temps (« défectuosité », perte, décomposition) fait subir au corps.

En nous inspirant de Hans-Thies Lehmann, nous pouvons parler ici d'un corps souffrant qui crée « un effet de bouleversement » à la manière de la théorie artaudienne exposée dans *Le Théâtre et son Double*. Car selon Hans-Thies Lehmann, le défi du théâtre postdramatique est :

⁵⁴⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op.cit., p. 34.

⁵⁴⁸ Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine*, op.cit., p. 220.

⁵⁴⁹ Gérard-Denis Farcy, *Les théâtres d'Audiberti*, op.cit., p 108.

*d'actualiser l'incompréhensible à l'aide du corps, lui-même mémoire-de-souffrance, parce que, en le disciplinant, la souffrance comme auxiliaire la plus puissante de la mémoire « motechnique » se sont enregistrées en lui. La mimésis de la souffrance signifie tout d'abord que la torture, le tourment, la douleur corporelle et la frayeur sont imitées, suggérées de façon fallacieuse, de sorte que chez les spectateurs la sensation de souffrance surgit face à la souffrance jouée.*⁵⁵⁰

Mais dans la dramaturgie de Fréchette il n'y a pas que l'aspect narratif et performatif qui est privilégié, il y a aussi une esthétique de la vie ordinaire qui met en cause l'excès de la théâtralité dans le texte sans pour autant "rejoindre le réel", car selon Josette Féral, « le jeu théâtral est constitué à la fois d'un cadre limitatif et d'un contenu transgressif. Il est possible de repousser les limites du cadre ; mais il n'est pas possible de tout accomplir ».⁵⁵¹ Or ce qui est intéressant dans le cas du théâtre de Fréchette, c'est qu'il se fait passer comme un récit réaliste et fictionnel dans la mesure où il dépasse les limites du cadre réaliste (c'est dans ce sens qu'on parle d'une deuxième scène imaginaire qui s'appuie sur l'expérience de la vie réelle), puisqu'il invite les spectateurs (on pense, par exemple, à *La peau d'Élisa* et au *Sept jours de Simon Labrosse*) à un rendez-vous en dehors du théâtre. Ce qui supprime le caractère réaliste de la narration.

Parallèlement à cette esthétique de la vie ordinaire, on retrouve dans trois textes de Fréchette (*La peau d'Élisa*, *Le collier d'Hélène* et *Les Sept jours de Simon Labrosse*) un théâtre de l'expérience et du vécu qui s'enracine dans une sorte de dimension autoréflexive qui a comme objectif principal de raconter l'expérience d'autrui. Mais ce qui lie ces trois textes ensemble, c'est surtout cette possibilité d'une parole « libératrice, dans un souci à la fois de subjectivité et d'objectivité »,⁵⁵² qui déploierait les sentiments des personnages sans aucun tabou. Cette parole « libératrice » permettait aussi de donner aux personnages une localisation, car et on pense ici au personnage d'Hélène qui se retrouve, nous allons voir, dans une « sorte de no man's land du sens, puisqu'elle est confrontée à l'intensité du vécu d'autrui ».⁵⁵³

⁵⁵⁰ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, op.cit., p. 269-270.

⁵⁵¹ Cité dans Pascal Riendeau, *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, op.cit., p. 87.

⁵⁵² Lucie Picard, « L'Histoire de l'autre : la guerre civile libanaise dans *Littoral* de Wajdi Mouawad et *Le collier d'Hélène* de Carole Fréchette », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 34, 2003, p. 147-160.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 147-160.

Dans les quatre analyses textuelles qui vont suivre, nous tenterons d'examiner le caractère spécifique de ce théâtre-récit (réalité ou fiction ?), tout en insistant sur les relations scène-salle et le degré de présence du spectateur dans l'espace scénique : quels sont les enjeux scéniques de ce théâtre-récit ? Quel est le rôle et la place du public dans la représentation théâtrale ? Quelles sont les stratégies textuelles mises en œuvre dans ce théâtre ?

Ce chapitre vise aussi à montrer comment le personnage au théâtre devient narrateur au même titre que le narrateur du roman, étant donné qu'il met en regard des paroles à dire et une expérience personnelle du locuteur.

Notre corpus est composé de quatre pièces :

1. *La peau d'Élisa.*
2. *La petite pièce en haut de l'escalier.*
3. *Le collier d'Hélène.*
4. *Les Sept jours de Simon Labrosse.*

Le choix de ces pièces se justifie non seulement par la présence des thématiques communes mais aussi par le succès qu'elles ont pu avoir, autant sur le plan dramatique que sur le plan scénique. Les pièces ont été jouées sur diverses scènes nationales et internationales : aux États-Unis, en France, en Israël, au Liban, en Palestine. Enfin, ce sont des textes qui utilisent un mode d'écriture « ouvert » (la notion de la « délocalisation » dans le théâtre québécois postmoderne) qui s'inscrit dans des pratiques hétérogènes d'autres espaces territoriaux. On parle donc d'un théâtre de l'expérience universelle dans la mesure où il se présente comme l'élargissement de la référence québécoise.

Quatre exemples

1. *La peau d'Élisa*

(Analyse des premières répliques)

*Élisa. Qu'est-ce que je disais ? Ah oui. Ça s'est passé à Saint-Gilles, quand je portais des pantalons péruviens et des ceintures larges comme ça, avec des clochettes. Je le croisais tous les midis, dans la rue de la Glacière. Il s'appelait Sigfried. Un jour, il m'a dit : Dans dix minutes je vais t'embrasser et tu vas tomber amoureuse de moi. J'ai répondu en riant : T'es fou, Sigfried ! Dix minutes après, il m'a embrassée sur la bouche. C'est comme ça que ça a commencé... Elle s'appelait Ginette. Je ne sais pas très bien pourquoi elle m'attirait. Il y avait quelque chose de petit, chez elle. Elle avait peur de tout. Mais elle me troublait. Ce soir-là, au cinéma, j'avais senti son odeur à côté de moi, dans le noir, pendant presque deux heures. J'étais transporté... Il s'appelait Edmond. J'étais mariée depuis dix ans à cette époque-là [...] Il y en a qui ont besoin de transfusion, de transplantation, pour rester en vie, moi j'ai besoin d'un homme dans le parc de l'abbaye de la Cambre. Il m'attend devant la chapelle de Saint-Benoît.*⁵⁵⁴

Le locuteur-énonciateur, qui pour l'instant n'est pas identifiable, raconte ses histoires intimes au public. Il passe en effet d'un sujet à l'autre dans la description des événements.

La spécificité de cette première scène, c'est qu'elle se construit à partir des voix multiples puisqu'il y a une représentation de plusieurs personnages (Sigfried, Ginette, Edmond) qui sont scéniquement absents, mais qui apparaissent, textuellement parlant, à travers le discours du locuteur-énonciateur. Mais il n'y a pas qu'une pluralité de modèles actantiels dans cette pièce, il y a aussi une structure spatiale multiple, car les changements des lieux sont aussi très fréquents : l'histoire commence d'abord à Saint-Gilles pour finir ensuite à la chapelle de Saint-Benoît.

Le discours d'Élisa se construit sous forme d'un récit d'expérience dans la mesure où il raconte les sentiments et les émotions qu'éprouve le personnage dans des situations différentes. Dans cette expérience que nous communique le personnage (qui permet de décrypter sa psyché), on trouve, nous allons voir, une relation phatique

⁵⁵⁴ Carole Fréchette, *La peau d'Élisa*, Les Éditions Leméac, 1998, p. 7 et suiv.

(dont le rôle est d'établir un lien intertextuel entre le locuteur et le destinataire) qui insiste sur le rapport entre l'acteur et le spectateur, par exemple lorsque Éliisa demande : « Écoutez-moi, je vous en prie ». ⁵⁵⁵

D'après cette première idée que l'on peut avoir sur le texte, on s'aperçoit que malgré l'omniprésence des éléments narratifs (spécificité du texte romanesque), la pièce s'inscrit dans un paradigme postmoderne, car non seulement le locuteur-énonciateur passe d'une histoire à l'autre mais aussi parce qu'il y a une cacophonie de voix (le passage d'un personnage à l'autre) qui renforcent le découpage dramatique du texte.

1.1. *La peau d'Éliisa* ou la tentation du narratif

La peau d'Éliisa ⁵⁵⁶ est plus particulièrement centrée sur les rapports qui existent entre l'acteur et le spectateur dans le cadre du jeu théâtral. Ce théâtre-récit, qui est souvent à la limite de la théâtralité, puisque l'action est toujours absente, ⁵⁵⁷ propose également une remise en cause de la frontière qui existe entre les genres littéraires. Le fait qu'une pièce mélange forme narrative et forme dramatique peut provoquer la fin de la « délimitation des genres ».

La peau d'Éliisa se présente sous la forme d'un monologue dialogué où la parole constitue la totalité de l'action où seule la parole est capable de nous révéler les sentiments les plus secrets du personnage. On peut considérer cette pièce comme une sorte de « récit de vie où le sujet parlant s'efforce en direct de faire le point sur son existence, souvent en période de crise, témoignant ainsi d'une situation individuelle susceptible de » ⁵⁵⁸ concerner une large partie du public.

Dès le début de la pièce, le personnage d'Éliisa se livre à une sorte « d'exhibition psychique », pour reprendre cette expression de Georges Zaragoza, en

⁵⁵⁵ Carole Fréchette, *La peau d'Éliisa*, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁵⁶ Ce travail reprend l'article suivant : Merita Shkemi, « Le degré de présence du spectateur dans *La peau d'Éliisa* de Carole Fréchette », in *Interstudies*, Revue du Centre Interdisciplinaire d'étude des formes discursives contemporaines Interstud, Alma Mater Bacău, n° 10, 2011.

⁵⁵⁷ Comme il y a un acteur pour communiquer une expérience, on n'a pas besoin d'action pour révéler la psychologie du personnage.

⁵⁵⁸ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le Théâtre Contemporain*, *op.cit.*, p. 71.

nous racontant en détail ses histoires intimes, des histoires d'amour vraies « qui sont arrivées dans des lieux précis d'une ville précise. Elle évoque le souvenir de Sigfried qui était fou, de Jan qui voulait tout et tout de suite »⁵⁵⁹ et d'Edmond qui l'attendait l'après-midi devant la chapelle de Saint-Benoît. Au fur et à mesure que le récit avance, elle renseigne le spectateur sur la situation d'ensemble et les problèmes qui la tourmentent.

Dans ce théâtre de la parole qui entrecroise constamment dialogues, monologues et récit d'expérience, les adresses directes aux spectateurs sont si fréquentes que nous avons parfois l'impression que le texte offre une multitude de points de vue : alors que le jeu prévoit uniquement la livraison des secrets de l'âme du personnage, le texte insiste sur deux éléments principaux : le monologue et les adresses directes au public :

*Élisa. À cette époque-là, je n'aimais pas beaucoup mon corps. C'est parce que je suis née avec un bassin. Il y en a qui naissent avec un nez, des oreilles, un menton... Moi je suis venue au monde avec un bassin... Est-ce que je peux vous demander quelque chose ? Pouvez-vous regarder mes mains? Allez-y. Regardez-les bien. D'après vous, est-ce qu'elles ont changé, depuis tout à l'heure ?*⁵⁶⁰

1. Le monologue :

Ce discours du personnage permet de rendre compte comment le personnage du théâtre devient narrateur au même titre que le narrateur du roman. Or, on parle ici d'un acte narratif dans la mesure où le personnage d'Élisa devenu narrateur de son propre discours et celui d'autres personnages qui sont en relation indirecte avec la situation de communication réelle, puisque le locuteur-énonciateur cherche à imposer au lecteur la sensation d'une réalité du vécu. On parle dans ce cas d'une « position médiatrice de la mimésis » qui tend à reproduire des discours de la vie ordinaire. Mais si le narrateur du roman « se dissimule derrière la voix de ses personnages »,⁵⁶¹ dans cette pièce ce sont plutôt les autres personnages scéniquement absents qui se dissimulent derrière la voix du locuteur-énonciateur :

⁵⁵⁹ Carole Fréchette, *La peau d'Élisa*, op. cit., p. 12.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 8 et suiv.

⁵⁶¹ Alexandre Gefen, *La mimésis*, Flammarion, 2002, p. 75.

*Cette fois je suis certaine que vous avez senti quelque chose. Au moins une petite vague. Une chaleur au visage. Vite, il faut que je continue. Alors euh... Ginette qui était boulotte aux étangs d'Ixelles... J'ai déjà parlé de Ginette ? Bon. Attendez. Euh... Marguerite qui m'attend dans un café de la rue Louis-Bertrand... Je l'ai déjà dit ? Les mains d'Edmond sur ma nuque... Dans les Marolles, il marchait au-dessus de ma tête. J'imaginai la mousse sur mon visage. Je l'ai dit aussi ? Bon. Attendez...*⁵⁶²

Or si le discours d'Élisa tend ici vers la narration, c'est parce que c'est le récit d'expérience qui l'impose, puisqu'il se développe sur le mode narratif. Dans cette situation narrative, le locuteur-énonciateur a tout le pouvoir sur le récit, puisqu'il interrompt parfois le récit pour s'adresser aux spectateurs :

*Est-ce que vous me voyez bien ? Je veux dire, est-ce que je raconte bien ? Avec assez de détails ? Entendez-vous le bruit des feuilles dans le vent doux, les petits rires du début, puis la voix qui devient grave ? Est-ce que ça vous fait quelque chose que je vous raconte tout ça. Si je vous le demande, c'est parce que c'est important. C'est je jeune homme qui l'a dit.*⁵⁶³

Le discours du personnage ne peut ici avoir de sens qu'à travers cette relation phatique qu'il établit avec les spectateurs. C'est comme s'il était incapable de poursuivre son histoire sans être certain d'éveiller chez le spectateur des émotions ou des frissons, comme il le dit :

*Alors ? Les frissons, vous les avez sentis ? Non ? Pas encore ? Vous êtes sûrs ? Quand j'ai parlé du ciel qui tombait sur moi... Il me semble que j'ai senti la substance dans mes joues... Mais c'était peut-être autre chose. Attendez. Laissez-moi essayer encore.*⁵⁶⁴

2. Les adresses au public :

Le discours d'Élisa est donc marqué par la relation phatique, construite sur le rapport entre le locuteur et le destinataire. Car le discours d'Élisa est lié non seulement à la volonté du personnage de faire de la représentation un lien d'échange avec le public, mais aussi de maintenir ou de demander le contact avec le public qui se fait directement par la parole et la gestuelle :

⁵⁶² Carole Fréchette, *La peau d'Élisa*, op. cit., p. 22-23.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 22.

*À certains moments, je la sens, je vous jure que je la sens, la substance qui court dans la peau. Ça fait une espèce de picotement. Ou un courant électrique. Mais d'autres fois, j'ai l'impression que ça ne fonctionne pas du tout. Peut-être parce que je ne raconte pas assez bien ? Peut-être que je ne mets pas assez de détails qui font vrai, pas assez d'images. Il a dit : Il faut que ceux qui écoutent aient des frissons. Alors, écoutez-moi bien, et puis dites-moi si vous sentez quelque chose. D'accord ?*⁵⁶⁵

Mais parallèlement à cette relation phatique, on retrouve une relation expressive qui a pour tâche d'induire des émotions chez le spectateur. Lorsque, hantée par la peur de la vieillesse, Éliisa demande au public de regarder la peau de ses mains pour qu'on lui dise s'il y en a plus, ce propos suffit pour provoquer des émotions chez le spectateur qui ne reste pas insensible à la "souffrance" du personnage. On comprend alors que ce qu'Éliisa cherche avant tout, c'est de retrouver dans cette relation phatique des sentiments qui sont aussi éprouvés par d'autres personnes dans la vie réelle. Car « la psychologie au théâtre est toujours à chercher ailleurs que dans des causalités internes dont le personnage serait le lieu ».⁵⁶⁶

Trois grandes questions liées aux rapports qui existent entre l'espace scénique et l'espace du public et le "degré d'intégration"⁵⁶⁷ du spectateur dans la représentation théâtrale demeurent au début de cette pièce : les relations acteurs-spectateurs, une esthétique de l'instantanéité et l'allusion à une « histoire personnelle ».

1.1.1. Relations acteurs-spectateurs

Contrairement à certaines pièces des décennies précédentes où les adresses directes au public n'étaient pas très fréquentes, dans cette pièce les spectateurs sont interpellés comme si avait disparu tout à coup cette limite plus ou moins abstraite qui sépare la scène de la salle. La pièce, on l'a dit, oscille entre deux formes littéraires : le dramatique et le récit d'expérience.

Dans la forme dramatique, la présence du public est totalement oubliée. Cependant ni les didascalies ni le texte dialogique ne donne des informations qui permettent au spectateur de reconstruire le sens du texte. Dans la forme dramatique, le

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁶⁶ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I.*, *op.cit.*, p. 105.

rôle du dialogue est de faire passer le spectateur de participant « actif » au rôle de participant « inactif » de la représentation. Le public, considéré alors comme un participant inactif, doit faire beaucoup d'effort pour comprendre le texte.

Dans le récit d'expérience (modèle du théâtre d'improvisation), Fréchette semble supprimer l'illusion théâtrale pour faire croire au public que tout ce qui se passe sur scène est bien réel (théâtralement parlant). D'autant plus que la pièce repose sur le modèle du théâtre d'improvisation où le personnage dont le discours semble être créé directement sur scène, veut donner au public quelque chose d'inattendu. Or, plus le récit avance, plus on l'impression que le discours du personnage est fondé sur la spontanéité du jeu qui se reconstruit comme un puzzle. Car comme dans un théâtre d'improvisation, le suspense est ici à son comble, car, passé d'une histoire à l'autre, le spectacle crée des effets de surprise (puisque le personnage semble ne pas anticiper son discours) :

Pourriez-vous regarder mes coudes ? S'il vous plait. (Elle tourne le dos pour montrer ses coudes). Disons que vous voyez ces coudes-là, tout seuls. Deux coudes dans la lumière et tout le reste est dans l'ombre. Disons qu'ils sont dans une vitrine, posés sur du velours noir. Vous les regardez. Qu'est-ce que vous en pensez ? Pas tellement de leur forme, mais de la peau qui les recouvre ? Trouvez-vous qu'il y en a trop, ou juste assez ? (Elle se retourne.) Vous n'avez pas d'opinion ? Ce n'est pas grave. Je comprends. Peut-être que vous ne voyez pas bien, ou peut-être que ça ne vous intéresse pas, les coudes... Je comprends. Bon, alors... Qu'est-ce que je disais ? Ah oui... J'avais loué une chambre dans les Marolles. Je venais d'arriver en ville et je ne connaissais personne...⁵⁶⁸

Et puis il y a le moment de silence, les incohérences et le moment d'interruption du spectacle pour s'adresser au public qui renforcent l'authenticité du récit d'expérience. Curieux par exemple cette façon de commencer le spectacle par cette phrase : « Qu'est-ce que je disais ? » C'est comme si le personnage recherchait ici ses mots ou le début de son histoire :

Qu'est-ce que je disais, déjà ? Ah oui ! Ce soir-là, il y avait eu une fête de notre groupe à Schaerbeek. Mais je ne me sentais pas bien, alors je suis parti. Je suis allé me réfugier dans un café au bout de la rue des Bouchers. J'étais un jeune

⁵⁶⁷ On utilise ici les guillemets, car le spectateur n'intervient pas réellement dans le spectacle théâtral, sauf dans une autre scène imaginaire. Et là on fait normalement allusion au spectateur fictif.

⁵⁶⁸ Carole Fréchette, *La peau d'Élisa*, op. cit., p. 10.

homme d'à peine vingt ans, un jeune homme timide et réservé. Je me tenais comme ça, les épaules un peu voûtées. Vous voyez ? C'était il y a très longtemps ; bien avant que les touristes envahissent la rue des Bouchers... (Elle s'arrête. Elle cherche dans sa tête une autre histoire à raconter. Elle repasse à voix basse les prénoms de ses souvenirs : Sigfried, Jan, Anna, Edmond, Marguerite...)⁵⁶⁹

Il y a donc deux éléments qui témoignent de cette expression de la liberté dans le processus du jeu et de la création d'une histoire "authentique" dans la pièce : une esthétique de l'instantanéité et la référence à une histoire personnelle.⁵⁷⁰

1.1.2. Une esthétique de l'instantanéité

— L'adresse au public : (« Pouvez-vous regarder mes mains ? Allez-y. Regardez-les bien. D'après-vous, est-ce qu'elles ont changé, depuis tout à l'heure ? Regardez la peau de mes mains. Dites-moi, est-ce que... est-ce qu'il y en a plus ? »)⁵⁷¹
Le public est donc le seul destinataire « réel qui est investi d'une charge active, et non pas comme un pur regard passif ».⁵⁷²

— La fréquence des portraits et l'instantanéité du récit qui donne l'impression aux spectateurs que tout ce qui se passe sur scène est vrai :

Élisa. C'est triste, votre histoire, mais moi je... Il m'arrive quelque chose de beaucoup plus terrible. Écoutez-moi, je vous en prie. Ça a commencé un matin, il n'y a pas très longtemps. J'avais mis mon chandail rouge, celui qui est ajusté et un peu échancré à l'encolure, puis je me suis regardée dans le miroir. Pour vérifier. C'est un chandail que je mets quand j'ai un corps, vous voyez ? Quand j'ai seulement une tête, je mets des blouses noires, ou grises, je mettrais un drap si je le pouvais, n'importe quoi. Vous comprenez ?⁵⁷³

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 12 et suiv.

⁵⁷⁰ Site Internet : <<http://www.lettres.ac-aix-marseille.fr/lycee/coreafl09.doc>> (Consulté le 11 janvier 2010).

⁵⁷¹ Carole Fréchette, *La peau d'Élisa*, op. cit., p. 9.

⁵⁷² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II.*, op. cit., p. 257.

⁵⁷³ Carole Fréchette, *La peau d'Élisa*, op. cit., p. 20.

1.1.3. L'allusion à une « histoire personnelle »

— Le comédien comme conteur du discours des autres personnages : l'emploi du « pronom personnel de la première personne »⁵⁷⁴ a pour effet de permettre à l'acteur d'approprier le discours des autres personnages qui ne sont pas visibles sur scène. Il y a en quelque sorte une focalisation interne pour la simple raison que l'acteur doit s'approprier le discours de plusieurs personnages à la fois :

*Élisa. Il a parlé de lui, il me semble, de sa peau à lui. Il a dit... je pourrais presque jurer qu'il avait eu peur lui aussi. Il a dit que ça lui était arrivé, qu'elle avait déjà poussé, sa peau, et il a ajouté... je pourrais presque jurer qu'il a ajouté : « C'est pour ça que je raconte chaque jour des histoires d'amour dans les cafés... » Puis il a pris ma main et il l'a posée sur lui. Comme pour me montrer qu'elle allait bien, sa peau. Qu'il y en avait tout juste assez. C'était si bon d'avoir ma main sur lui. Ça me calmait. J'aurais voulu la laisser là tout le temps, marcher, bouger. Mais ça n'a pas duré.*⁵⁷⁵

— Le comédien entre en relation "directe" avec le spectateur qui « est censé entrer dans l'intimité des personnages »⁵⁷⁶:

*Élisa. Elle s'appelait Marguerite. Au début, je la trouvais insupportable et prétentieuse. Mais, petit à petit, je me suis rendu compte que je pensais à elle tout le temps. Marguerite. Une fille un peu ronde, pas vraiment jolie, mais avec une force et une intelligence exceptionnelles. Je n'osais pas l'aborder. Elle m'intimidait. Il y avait toutes sortes de rumeurs à son sujet. Qu'elle frayaient avec les terroristes, qu'elle prenait des drogues. Qu'elle avait fait de la prison. Cela m'attirait et me terrifiait en même temps.*⁵⁷⁷

À mesure que l'histoire avance, Élisa présente les autres personnages qui ne sont pas visibles sur scène, décrit et ajoute des détails sur l'expression de ses sentiments. Cette allusion à une histoire personnelle aide le personnage à manifester son caractère (même si elle est centrée aussi sur la description des autres personnages) et dire des choses que jamais il n'aurait pu avouer dans un autre modèle théâtral qui ne s'appuierait pas sur cette impression d'un récit instantané :

⁵⁷⁴ Site Internet : <<http://www.lettres.ac-aix-marseille.fr/lycee/coreafL09.doc>> (Consulté le 11 janvier 2010).

⁵⁷⁵ Carole Fréchette, *La peau d'Élisa*, op. cit., p. 24.

⁵⁷⁶ Florence Fix, Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *Le monologue au théâtre (1950-2000)...*, op. cit., p. 70.

⁵⁷⁷ Carole Fréchette, *La peau d'Élisa*, op. cit., p. 9.

J'étais un jeune homme timide, dans un café au bout de la rue des Bouchers. Anna est venue, elle est entrée, elle a dit qu'elle m'aimait, puis on est partis. On a passé la nuit, elle est moi, tous seuls, dans sa petite chambre. J'étais si heureux que je riais sans arrêt. (Elle rit.) C'était la première fois, vous comprenez ? Elle m'a touché ici (elle montre ses avant-bras), puis ici (elle montre son cou), et puis ici (elle montre son ventre). J'ai cru disparaître dans sa paume. Je n'étais plus un corps frêle, des épaules voûtés, des gestes maladroits, mais un carré de peau entre la taille et le sexe, un carré qui fond sous la main d'une femme...⁵⁷⁸

À vouloir surprendre le public, le personnage va ici jusqu'au bout de ses pensées intimes. On pourrait parler ici d'une sorte de connexion virtuelle entre le public et l'acteur : la parole du comédien est adressée directement aux spectateurs, une parole explicite « qui nous invite à entendre bien ce qui est dit au théâtre [ou] à trouver un lieu où nous pourrions parler »⁵⁷⁹ :

Élisa. Si vous aviez osé dire une chose pareille à un jeune homme qui ne vous connaît pas, je suppose que vous auriez eu honte et que vous seriez parti tout de suite en oubliant votre manteau, votre sac. Moi, je ne suis pas partie. J'avais honte pourtant, je vous le jure, mais je n'arrivais pas à bouger mes pieds. Je suis restée là je ne sais plus trop pourquoi ; qu'il me console peut-être ou bien qu'il se moque de moi. Mais jamais je n'aurais cru qu'il allait me dire ce qu'il m'a dit.⁵⁸⁰

Comme dans le théâtre d'improvisation, l'acteur et le spectateur :

sont reliés l'un par l'autre par une correspondance invisible de sentiments, qui ont une sorte de sensibilité décuplée vis-à-vis de leurs processus intérieurs mutuels. Un geste suffit et, souvent, ils n'ont pas besoin de se regarder, il existe un échange télépathique entre l'un et l'autre. Ils communiquent par un sens nouveau comme par une compréhension médiale. Plus ce sens est développé, plus grande est la spontanéité, toutes autres conditions étant égales.⁵⁸¹

Or toute la beauté de la pièce vient de ce qu'elle tend à mélanger acteurs et spectateurs, offrant l'impression d'une nouvelle représentation théâtrale dite atemporelle qui continuerait en dehors même du théâtre :

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁷⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, « Le dialogue de théâtre », *op.cit.*, p. 152.

⁵⁸⁰ Carole Fréchette, *La peau d'Élisa*, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁸¹ Jacob Lévy Moreno cité dans Christophe Tournier, *Manuel d'improvisation théâtrale*, Éditions de l'eau vive, Christophe Tournier, 2003, p. 34.

Élisa. Je ne sais pas ce qui m'arrive. On dirait qu'il ne me reste plus d'histoires. J'en avais ramassées beaucoup pourtant. J'ai dû parler énormément. Mais il faut absolument que je continue. C'est important. Vous le savez que c'est important. Je ne sais pas comment vous demander ça. Pourriez-vous... Vous n'auriez pas, comme ça tout de suite, un souvenir à me prêter⁵⁸² ?

À partir de ce moment de la pièce, le personnage interrompt son récit (car il ne lui reste plus d'histoires à raconter, mais toujours dans la fiction) pour sortir de son cadre de référence et avertir le public de ce qu'il va arriver :

Élisa. Écoutez. Je vous propose quelque chose. Vous connaissez la place du Jeu de Balle? Il y a un banc devant l'église de l'Immaculée-Conception. Vous le voyez? Vous venez, vous vous asseyez près de moi et vous parlez. Ça peut durer cinq minutes ou toute la soirée, c'est comme vous voulez. Quand vous avez fini, vous partez, et moi je garde tout, vos battements de cœur, vos mains moites, vos petits rires, vos yeux qui se mouillent quand vous me dites que vous l'aimez encore. Dites-le à tous ceux que vous connaissez. Dites-leur qu'ils peuvent venir.⁵⁸³

À travers ce discours, Fréchette offre quelque chose comme un monde possible où existe une église appelée Immaculée-Conception. Évoquant un lieu réel dans le monde et invitant le public en dehors du théâtre (théâtralement parlant), elle renvoie à une expérience réaliste du vécu, car on interpelle des souvenirs réels d'un individu et non des souvenirs fictionnels. C'est donc en cela que consiste l'image de la vérité dans le théâtre de Fréchette. Mais ce fonctionnement de la vérité dans le théâtre de Fréchette (un modèle un peu paradoxal) nécessite, pour être compris, une analyse de la notion de la mimésis, comme technique d'interprétation du monde.

1.2. La peau d'Élisa et la notion de la mimésis

Dans cette pièce Fréchette accorde beaucoup d'importance au discours explicite du personnage. En favorisant le direct, elle évite toutes formes de discours commentaires qui aurait pour fonction de creuser la distance entre la scène et la salle. Le monologue d'Élisa prend ici d'un monologue-dialogué qui, très explicite, informe le spectateur sur les inquiétudes qui hantent sans cesse le personnage :

⁵⁸² Carole Fréchette, *La peau d'Élisa*, op. cit., p. 23.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 17.

*Élisa. Je ne sais pas ce qui m'arrive. On dirait qu'il ne me reste plus d'histoires. J'en avais ramassées beaucoup pourtant. J'ai dû parler énormément. Mais il faut absolument que je continue. C'est important. Vous le savez que c'est important. (Un temps.) Je ne sais pas comment vous demander ça. Pourriez-vous... Vous n'auriez pas, comme ça tout de suite, un souvenir à me prêter ? Une chose tendre ou exaltante qui vous soit arrivée. S'il vous plait. (Elle attend.) [...]*⁵⁸⁴

Ici, le discours d'Élisa et la sortie du cadre de référence (adresses inattendues aux spectateurs) sont liés l'un l'autre par « une relation mimétique ». Il y a là un renversement des lois théâtrales quant à la représentation de la vérité au théâtre (curieux changement de registre) qui se sert de la mimésis pour faire semblant de sortir du cadre fictionnel de la pièce (théâtralement parlant). Car l'image de la vérité dans la pièce (mais là aussi dans la fiction) ne pouvait être montrée qu'en dehors de cet espace théâtral (l'existence d'un autre monde possible) qui est entendu au sens de l'imitation de la vie réelle.

On pourrait donc parler de deux mondes parallèles qui s'insèrent dans « l'ici » de la représentation et « l'ailleurs » : d'une part le monde du récit qui raconte un vécu personnel (« des souvenirs qui ne sont pas forcément ceux du comédien ») (Claude Filteau), essayant d'intégrer davantage le spectateur dans le spectacle théâtral sans qu'il participe réellement, car comme on l'a déjà dit il y aurait interruption du spectacle ; d'autre part le monde extérieur à l'action, celui où la question de la mimésis prenait toute sa forme, puisqu'il y aurait un vrai lien social entre l'acteur et le spectateur en dehors du théâtre (mais là aussi on ne peut que penser que cette représentation de la réalité n'est qu'une fiction, car le récit d'Élisa, d'un point de vue théâtral, continue aussi en dehors de l'espace théâtral (l'effet de continuité) où il y aurait encore du théâtre. Ce qui fait penser à l'existence d'un street theatre (théâtre de la rue) qui serait le prolongement de l'autre scène théâtrale (l'espace réel de la représentation) qui est orientée vers le monde intérieur à l'action.

Nous citons ici deux exemples de cette combinaison de deux « mondes possibles » dans la pièce :

⁵⁸⁴ Carole Fréchette, *La peau d'Élisa*, op. cit., p. 23.

1. Le monde du récit (histoires intimes d'une personne réelle) :

Élisa. Elle s'appelait Ginette... Elle voulait que je l'embrasse ! Et c'était bon. L'idée de son envie de moi. Presque aussi bon que le baiser lui-même. Alors j'ai caressé sa joue, j'ai glissé ma main sous son manteau. J'étais un garçon, rappelez-vous. La sentez-vous bien sa peau tendre de jeune femme boulotte sous mes doigts un peu froids ? (Elle s'arrête. Elle regarde ses mains).⁵⁸⁵

2. Le monde extérieur à l'action :

(Elle s'apprête à partir, puis elle revient.) Si jamais la femme sur le banc, avec son jabot blanc, avait la peau qui tombait de partout, si jamais elle avait des milliers de petits plis et tant de peau dans la bouche qu'il n'y a plus de place pour les dents, il faut dire à vos amis de s'approcher quand même. Ce sera moi, sous la peau plissée. Je serai restée trop longtemps sans raconter, c'est tout. Mais ce sera moi, la même femme tendre qui a peur de disparaître. Alors s'il vous plaît, dites-leur de me parler quand même. On ne sait jamais. Peut-être qu'avec un souvenir vraiment tendre ou alors exaltant, on peut effacer toute la peau de trop et repartir de zéro. Est-ce que vous me promettez ?⁵⁸⁶

À partir de ces deux exemples, on peut s'interroger sur la notion de la mimésis dans cette pièce dans la mesure où il y a une relation oppositionnelle entre ce qui est montré comme vrai (théâtralement parlant) et ce qui est censé être vrai en dehors du champ théâtral (l'existence d'un autre « monde possible »). Or, située entre deux mondes de références possibles, la mimésis qui est fondée sur la valeur de vérité, devient suspecte, car au théâtre il n'y a pas de réel de toute façon. C'est dans ce sens que la mimésis est utilisée ici dans un ordre stratégique (le principe de la dénégation théâtrale) dont le but est de faire croire au public qu'il s'agit bien d'un théâtre de la vérité sans pour autant lui permettre de distinguer le vrai du faux. La frontière n'est donc jamais franchie, puisque « d'une part la vérité s'offre à nous sous la forme d'une fiction ([les souvenirs fictionnels du comédien]) ; d'autre part, on a ici l'idée que derrière la fiction, il y a une vérité qu'il s'agit de découvrir ». ⁵⁸⁷

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁸⁷ Zeina Hakim, *Fictions déjouées...*, *op.cit.*, p. 58-59.

1.3. Le geste raconté

Le jeune homme. Ce soir-là, il y avait une fête avec tout le groupe, et je suis parti. Sans rien dire à personne, je me suis sauvé. Est-ce que vous me voyez bien ? Dans un café de vieux, au bout de la rue des Bouchers, tout seul, le nez dans ma bière, pendant des heures. Tout à coup, je lève les yeux et elle est là, dans la vitrine, comme une apparition. Elle me regarde. Elle entre, elle s'assoit devant moi (...) Puis elle me dit les choses... qu'on rêve d'entendre ; qu'elle m'aime depuis longtemps, qu'elle veut être à moi... Sentez-vous la chaleur sur mon ventre quand elle parle ? Est-ce que je donne assez de détails ?⁵⁸⁸

Cet exemple montre que la parole et l'expressivité physique de l'acteur sur scène permettent au spectateur de visualiser lui-même les différents lieux décrits dans le texte (presque toute la pièce peut se comprendre comme des efforts efficaces faits par les personnages pour visualiser les lieux de l'action). Parallèlement à cette possibilité de visualisation symbolique de l'espace scénique, il y a aussi le geste raconté (« porté par la parole »), qui décrit en mouvement :

Le jeune homme. Une princesse du désert, absolument inaccessible. Et moi, un jour, du haut de mes seize ans, j'ai osé l'aborder. Je l'ai invitée dans le centre. Elle était d'Ixelles, vous comprenez. Elle ne connaissait pas du tout le centre. Je l'ai emmenée à la Grand-Place, puis dans les petites rues tout autour. Est-ce que vous nous voyez bien, au milieu des gens, des touristes avec leurs frites, moi tout fier, elle magnifique, avec ses hanches et sa crinière? Répondez.⁵⁸⁹

Cette façon de raconter en mouvement permet de donner plus d'intensité au jeu des acteurs. Elle permet aussi d'éveiller un sentiment de curiosité chez le spectateur qui, à travers les descriptions simples et précises, a la possibilité de s'appropriier les souvenirs des personnages par le geste raconté :

Élisa. Où est-ce que j'en étais ? Il faisait froid, c'est ça ? C'était un soir de novembre, je crois. On était allé voir un film puis on avait marché jusqu'aux étangs d'Ixelles. Elle s'appelait Ginette, et elle était boulotte [...] Où est-ce que j'en étais ? Ah oui. Marguerite. Elle s'appelait Marguerite. On travaillait au même journal. Au début, je la trouvais insupportable et prétentieuse. Mais, petit à petit, je me suis rendue compte que je pensais à elle tout le temps [...]

⁵⁸⁸ Carole Fréchette, *La peau d'Élisa*, op. cit., p. 12-13.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p.10.

*Où est-ce que j'en étais ? Ah oui. Le parc de l'abbaye de la Cambre, l'après-midi. Il s'appelait Edmond...*⁵⁹⁰

Ce que le spectateur tente ici de saisir de ces histoires intimes, ce sont des sensations internes qui, selon Fréchette, peuvent « momentanément remplir tous les creux, ceux du corps et ceux de la vie ».⁵⁹¹ Car cette écriture construite à partir de souvenirs vrais ne vise pas seulement à raconter les histoires intimes des personnes inconnues (auxquelles s'ajoute les souvenirs personnels de Fréchette de Bruxelles, car l'écriture de la pièce a découlé d'un projet organisé par le Centre des auteurs dramatiques à Montréal, intitulé "Écrire la ville" dont l'objectif était d'écrire un texte inspiré par des impressions de la ville)⁵⁹² mais aussi à « en reconnaître [toujours selon Fréchette] dans cette chose mystérieuse qui remplit tous les creux [...] les contours, les battements, le goût sur la langue. La contempler, la peser, la soupeser, la toucher du doigt, la frotter sur ma peau jusqu'à ce que... je ne sais pas quoi ».⁵⁹³ Car, dans ces gestes racontés, montrer la vie sur scène suppose le rétablissement du public qui est de plus en plus séduit par des situations concrètes et « les effets de réel » (R.Barthes, 1982) que produit la représentation théâtrale.

1.4. Quel est l'impact de la pièce sur le public ?

La peau d'Élisa est jouée un peu partout dans le monde, notamment au Québec, aux États-Unis, en Belgique et en France. La création de la pièce à Montréal, le 27 mars 2008 au Théâtre d'Aujourd'hui (Montréal), dans une mise en scène de François Barbeau nous convainc aussi de l'intérêt que le public porte à ce genre de pièce.

Et pourtant, il paraît que la mise en scène de François Barbeau a fait l'objet d'une critique sévère : Marie-Christine Lesage pense que « le spectateur n'a pas besoin d'un décor réaliste surchargé : tables, chaises d'un petit café bourgeois et miroirs

⁵⁹⁰ Carole Fréchette, *La peau d'Élisa*, op. cit., p. 9 et suiv.

⁵⁹¹ Carole Fréchette, *La peau d'Élisa*, in *La place vide. Petite histoire de La peau d'Élisa*, p. 27.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 25.

⁵⁹³ Carole Fréchette, *La peau d'Élisa*, in *La place vide. Petite histoire de La peau d'Élisa*, p. 27.

partout », ⁵⁹⁴ pour comprendre cet univers de l'intimité que dégage la pièce. Car ce qu'on doit offrir au public, c'est moins une « analyse sémiologique ([c'est-à-dire] décrire les formes et les réseaux de signes) » ⁵⁹⁵ qu'un voyage profond dans les contrées les plus secrètes de la psyché, plus précisément un voyage qui permettrait de déployer « le Moi au Monde ».

Par exemple dans d'autres pièces de Fréchette (cela vaut surtout pour *Les Quatre Morts de Marie* et *La petite pièce en haut de l'escalier*), l'écriture ne se limite pas seulement à dévoiler les sentiments intimes des personnages, mais aussi à introduire le spectateur, c'est-à-dire « le moi et le Monde » dans la représentation théâtrale. C'est comme si dans un sens « la vie » d'Élisa, de Grâce (*Petite pièce en haut de l'escalier*) ou « de Marie [(*Quatre Morts de Marie*)] semblait raconter les secrets [de tous les spectateurs, c'est-à-dire] les secrets de toutes nos vies », ⁵⁹⁶ comme le montre très pertinemment le prologue des *Quatre Morts de Marie* :

Je m'appelle Marie, je vais mourir devant vous. Je vous en prie, regardez-moi. Regardez mes mains, mon ventre, mon cou, mon dos, pendant que je ne vous vois pas. Regardez mes épaules qui tremblent quand je n'y crois plus, ma poitrine qui se soulève quand je m'emporte. Regardez les plis de ma peau, en dessous de ma peau, mes os, l'inclinaison de ma tête, les mouvements de ma bouche, mes petits gestes secrets, le blanc de mes yeux. Je vous en prie, regardez-moi, enveloppez-moi, soufflez sur moi. Je vais mourir devant vous. Je m'appelle Marie. ⁵⁹⁷

Là encore, comme pour le protagoniste de *La peau d'Élisa*, le personnage de Marie tente d'établir une relation phatique avec le public. D'après Patrice Pavis ces « adresses au public obligent à briser l'illusion référentielle au profit d'un réveil vigoureux de la conscience » ⁵⁹⁸ du spectateur. Mais à la condition d'y croire, car la métamorphose ici est liée aux paradoxes du comédien :

⁵⁹⁴ Marie-Christine Lesage, « Une sensibilité à vif : *La peau d'Élisa* et *Les Quatre Morts de Marie* », *Jeu : revue de théâtre*, n° 87, (2) 1998, p. 27-30.

⁵⁹⁵ Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine, op.cit.*, p. 18.

⁵⁹⁶ Carole Fréchette, *Quatre Morts de Marie*, in *En deuxième de couverture*, Collection « Théâtre » dirigée par Paul Lefebvre, Éditions les Herbes rouges et Carole Fréchette, 1995.

⁵⁹⁷ Carole Fréchette, *Les Quatre Morts de Marie*, Actes Sud-Papiers, 1998, p. 11.

⁵⁹⁸ Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine, op.cit.*, p. 218.

*L'univers fictionnel posé en face du spectateur convoque son univers référentiel, celui de son expérience vécue, comme de son expérience culturelle. S'il s'écrie : « C'est comme cela, c'est cela que j'ai vu et vécu ! », ce n'est pas seulement que le spectacle convoque sa mémoire, ses souvenirs, c'est [aussi un moyen] de reconnaître justement ce qui a été vu et vécu.*⁵⁹⁹

Il y a ici un réveil de la conscience du spectateur dans la mesure où le discours sensibilisant du personnage interpelle des souvenirs réels d'un individu. C'est comme si le théâtre consistait ici à ressortir des sentiments cachés du spectateur qui semble reconnaître « sa vie » dans la "vie" du personnage.

C'est aussi dans cet esprit d'un théâtre « accessible à tous » que Fréchette écrit sa toute dernière pièce intitulée *Je pense à Yu*, qui est publiée en 2012 chez les Éditions Leméac. Racontant des événements réels, c'est-à-dire l'histoire des manifestations de 1989 en Chine tenues sur la place Tiananmen, cette pièce qui prend aussi un « ton narratif » (Riendeau, 1997 : 89) conduit le spectateur à « interroger l'engagement, le combat et le sens ».⁶⁰⁰ Nous avons ici un problème intéressant, celui de la délocalisation dans le théâtre québécois qui se veut « moins miroir d'une société centrée sur le local ou sur la sociologie familiale qu'un regard sur l'ailleurs et une réélaboration du monde pour mieux le comprendre ou pour mieux l'accepter ».⁶⁰¹ Mais là nous avons une vraie question politique. L'histoire des manifestations de 1989 qui créa un véritable bouleversement politique en Chine (opposant le Peuple à la dictature de Mao) devient ici la matière même de l'action théâtrale qui se confond aussi avec la mémoire intime du protagoniste qui raconte cet événement historique sous forme de reportage. Là encore, c'est la véracité de la représentation de l'Histoire (la dimension réaliste) et la dimension fictionnelle du récit, car il y a un « jeu de l'imagination » dans la mesure où le protagoniste imagine rencontrer les manifestants de la place Tiananmen vingt ans plus tard, qui crée une division entre la fiction et la réalité dans le théâtre de Fréchette.

⁵⁹⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II...*, op.cit., p. 278.

⁶⁰⁰ Voir Carole Fréchette, *La peau d'Élisa*, En deuxième de couverture.

⁶⁰¹ José Manuel Ruiz, « Théâtre et jeune public : la ruche québécoise », [En ligne], Entretiens et documents, mis à jour le : 30/10/2010, Disponible sur : <<http://www.raison-publique.fr/article369.html>>

1.5. Conclusion

Construite sous forme d'un récit d'expérience, *La peau d'Élisa* élimine toutes formes de discours dialogiques pour donner la priorité à la « parole solitaire » des personnages. Le témoignage direct, qui par ailleurs évite toutes les formes du récit traditionnel permet de rapprocher davantage la scène de la salle.

On est donc en présence d'une structure narrative qui non seulement s'inscrit dans la situation de « je-témoin » mais aussi à livrer une expérience réelle et à « maîtriser le difficile dialectique entre le point de vue intérieur (celle de l'acteur) et le point de vue extérieur ([le regard porté par le spectateur]) », ⁶⁰² en sensibilisant davantage le spectateur devant le spectacle théâtral « qui vise à une co-présence équitable d'acteurs et de spectateurs ». ⁶⁰³

Cette impression de jouer sur-le-champ a fait qu'on considère *La peau d'Élisa* comme un théâtre de l'improvisation qui permet aux personnages de montrer des sentiments issus de leur expérience personnelle. Or si Fréchette utilise ici le modèle du théâtre d'improvisation, c'est pour se concentrer sur les sentiments éprouvés des personnages qui semblent donner libre cours à leur désir d'exprimer de fortes émotions.

Ce jeu basé sur le récit vivant nous l'avons aussi rencontré dans *La petite pièce en haut de l'escalier* où le spectateur, qui n'est interpellé qu'indirectement, est séduit par l'univers à la fois réaliste et fictif de la pièce. Mais contrairement à *La peau d'Elisa* où tout est clairement expliqué, dans cette pièce le spectateur confond souvent le vrai du non vrai (car la pièce part d'une métaphore de la chambre secrète qui doit rester inviolée). Et ce n'est pas tout. Il ne sait plus précisément où se situe la frontière entre le présent et le passé dans le récit. D'autant plus que, nous allons voir, le caractère presque implicite de la pièce fait apparaître un certain trouble référentiel de la part du public. Dans ce sens, cette pièce se présente plus comme un théâtre de la confusion ou

⁶⁰² Maria Ines Aliverti, « Mise en scène : Un rêve d'espace », in *La fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, Sous la direction de Mara Fazio et Pierre Frantz, Editions Desjonquères, 2010, p. 317.

⁶⁰³ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique, op.cit.*, p. 198.

un anti-théâtre que comme un théâtre « plus près des gens » (Ryngaert, 1993) qui a comme priorité les adresses fréquentes au public.

2. La petite pièce en haut de l'escalier

(Analyse de la première scène)

Grâce. Dans une maison immense, il y a, quelque part, un escalier dérobé.

En haut de cet escalier, il y a un couloir étroit.

Au bout du couloir étroit, il y a une porte close.

Devant la porte close, il y a une jeune femme, Grâce, qui regarde, comme hypnotisée.

Jocelyne. Dans la tête de Grâce, il y a Jocelyne, sa mère. Tu as tout, Grâce.

Grâce. Je sais.

Jocelyne. La beauté, le charme, la jeunesse, un mari extraordinaire, une maison...

Grâce. Je sais, je sais.

Jocelyne. Une maison de trente-huit pièces.

Grâce. Vingt-huit, maman.

Jocelyne. Dix chambres d'amis, une piscine magnifique, un jardin anglais, un jardin français, des plans d'eau, une terrasse grande comme un court de tennis. Tu te rends pas compte.

Grâce. Oui, je me rends compte.

Jocelyne. Pense à ceux qui ont rien, à ceux qui étouffent dans leur cinq et demie, qui triment toute l'année en attendant leur deux semaines de vacances, ceux qui passent leur vie à espérer gagner à la loterie.⁶⁰⁴

Cette première scène laisse supposer que le dialogue entre les personnages fonctionne comme un dialogue "clos", puisqu'il n'a pas lieu réellement. On a l'impression que Grâce et Jocelyne, sa mère, ne se trouvent pas dans un même endroit. C'est comme si elles communiquaient à distance par la pensée. C'est ce qu'on appelle transmission de pensée. Contrairement à Grâce qui est plutôt modeste, Jocelyne a un esprit matérialiste. Son discours, qui se rattache uniquement à la fortune, tente de convaincre Grâce sur les opportunités que peut lui offrir un mari richissime. Alors que Jocelyne passe son temps à prêcher la richesse, Grâce, qui se trouve devant

⁶⁰⁴ Carole Fréchette, *La petite pièce en haut de l'escalier*, Les Éditions Leméac, 2008.

une porte close, pense à autre chose. Pour l'instant, on ne sait pas pourquoi elle est là et ce qu'elle cherche.

« Mais si Grâce vit dans un palace de vingt-huit pièces avec piscine et jardins magnifiques, pourquoi cherche-t-elle à tout prix à franchir la porte de cette pièce interdite ? »⁶⁰⁵ C'est la question que pose Fréchette dans cette pièce à une époque où l'homme moderne éprouve toujours un sentiment de perte, un sentiment de manque. Nous sommes :

*justement dans une société d'abondance, on a accès à tant de choses. Grâce est une jeune femme comblée. Je voulais savoir ce qui l'attirait à cet endroit comme un aimant. Et s'il est question d'abondance, il est question du manque aussi. Peut-être qu'elle ouvre la porte pour répondre à un sentiment de manque, [explique Carole Fréchette lors d'un entretien réalisé par Maude Boillot, le 14 mars 2008].*⁶⁰⁶

On peut dès lors commencer par observer cette situation psychologique propre à tous les personnages de Fréchette et cibler le fonctionnement de l'écriture dramatique qui malgré sa dimension réaliste (théâtre du vécu) plonge parfois le spectateur dans un univers ambigu et incertain. Dans cette démarche, une attention particulière sera portée aussi à la question du corps de l'acteur en termes de l'expression des sentiments des personnages et au geste raconté.

2.1. La métaphore de la chambre secrète

Dans *La petite pièce en haut de l'escalier* le récit ne permet pas aux lecteurs de déterminer les causes principales du comportement inexpliqué de Grâce à l'égard de la petite pièce interdite en haut de l'escalier. Le personnage de Jocelyne tente en vain de nous donner une explication :

Je la connais l'excitation, la curiosité, on devient comme une fiévreuse, il y a des images qui surgissent, on le voit tout à coup comme on l'a jamais vu, il y a une voix qui nous dit arrête, arrête-toi, mais on continue. Comme si on voulait entrer dans sa tête, dans son cœur, le fouiller jusqu'à la moelle des os. Et

⁶⁰⁵ *La petite pièce en haut de l'escalier* par Maude Boillot, Document mis en ligne le 14 mars 2008 : <<http://www.polyscope.qc.ca/spip.php?article744>> (Consulté le 11 novembre 2010).

⁶⁰⁶ *Idem.*

*après, on regrette. On voudrait revenir en arrière [...] Ce qui est arrivé est grave, mais ce n'est pas irréparable...*⁶⁰⁷

Ce que Jocelyne raconte (son commentaire sur la curiosité et l'excitation) ne suffit pas pour révéler ce que Grâce cherche à faire, au risque de dévoiler le secret de la chambre interdite. C'est donc d'une métaphore de la chambre secrète qu'il va être question ici, et plus précisément d'un effet de retardement visant à maintenir la vérité dans les limites du jeu :

*Grâce. Je pousse la porte, je glisse une jambe à l'intérieur, l'autre jambe. Je referme la porte tout doucement. Je suis entrée. Il fait noir. J'ai peur. Mon bras est collé à mon corps, mon corps est collé à la porte. Mes genoux tremblent. Je reste là. Tais-toi, Grâce. Écoute. J'écoute. J'entends tac tac tac. Qu'est-ce que c'est ? La plancher qui craque ? Une branche qui frappe la fenêtre ? Est-ce qu'il y a une fenêtre ici ? Où est-elle ? Une fenêtre bouchée ? Je me vois dehors, le premier jour, quand il m'a montré la maison, les jardins, les terrasses. Est-ce que j'ai vu une fenêtre bouchée ? Je sais plus [...]*⁶⁰⁸

Le fait d'hésiter (visant à créer une atmosphère de tension dans la pièce), car le personnage se contient et fait taire ses émotions, a en effet une visée symbolique : vérité et secret doivent se conserver, le secret de la pièce interdite doit rester inviolé. Il y a aussi un flux de gestes interrompus (c'est-à-dire le fait d'avancer et de reculer) qui soumet le spectateur à une situation d'attente. On pourrait croire que Fréchette insiste ici sur cette nécessité de la croyance du spectateur d'une situation de suspense, puisqu'il y a rien à attendre. « Fréchette fouille ici le désir de Grâce de transgresser l'interdit à un point tel qu'en accentuant l'ambiguïté de la chambre « maudite » elle renforce la dimension de l'interdiction ». ⁶⁰⁹

Dans *Barbe bleue* de Charles Perrault déjà (dont Fréchette a fait allusion), on trouve cet univers onirique comparable à celui de *La petite pièce en haut de l'escalier* qui se construit autour de la chambre secrète. Comme Grâce qui ne peut résister à sa curiosité d'entrer dans la pièce interdite, l'héroïne de *Barbe bleue* désobéit à son mari et entre dans le cabinet secret où elle découvre les corps de plusieurs femmes accrochés au mur. Il y a donc « désobéissance » de la part des deux protagonistes qui, hantées par le secret de la chambre interdite, (« mais aussi rongées par la culpabilité

⁶⁰⁷ Carole Fréchette, *La petite pièce en haut de l'escalier*, *op.cit.*, p. 54-55.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 22.

d'avoir trahi la confiance de leur mari, en voulant fouiller dans le passé amoureux de l'aimé, car la vie en commun implique à la fois confiance (le Barbe bleue remet la clé à son épouse), et la nécessité de respecter le jardin secret de l'autre, ou, en l'occurrence, la chambre des horreurs), détruisent la relation amoureuse ». ⁶¹⁰

Mais contrairement « aux structures redondantes du conte où le public s'attend à entendre une conclusion convenue, une morale sans ambiguïté, qui rassure, dans *La petite pièce en haut de l'escalier*, Fréchette amorce la trame de la pièce à gros traits et la boucle dans une obscurité d'un impact poétique troublant qui aiguise des interrogations ». ⁶¹¹ Ainsi nous ne saurons jamais pourquoi Grâce est entrée dans la petite pièce interdite en haut de l'escalier. Nous ne saurons pas précisément si le cadavre qu'elle découvre dans la pièce interdite est l'œuvre de son imagination ou pas. Même si la pièce ne se présente pas sous forme d'un théâtre dans le théâtre où, on le sait, ce rapport entre la réalité et la fiction est encore plus compliqué, elle « repose sur le jeu d'illusion ». ⁶¹² Ce qui veut dire qu'elle pose souvent le problème de l'illusion et de la réalité, une « antinomie » qui selon Tadeusz Kowzan, « inquiète les spectateurs et les laisse souvent perplexes ». ⁶¹³ Or comme dans la plupart des pièces métathéâtrales, le public « tombe dans le piège de la tromperie » ⁶¹⁴ et ne sait pas si le spectacle qui se déroule devant ses yeux est réel ou fictif (toujours du point de vue théâtral).

Il y a donc « une demi-illusion » (entre vrai et vraisemblable) dans la mesure où (la vérité est montrée toujours dans la fiction) le spectateur, oubliant l'art est partagé entre deux pensées : l'une est qu'il reçoit comme "vrai" les sentiments fictifs éprouvés par le comédien, car ils le font partir dans des souvenirs personnels. L'autre est qu'il ne croit pas à l'histoire de la pièce interdite, car elle lui est tout à fait cachée : toute vérité sur la découverte d'un cadavre est peut-être une illusion, puisque la chambre interdite est en effet une métaphore. Franchir la porte de la pièce interdite

⁶⁰⁹ Louis-Dominique Lavigne, « Un singulier conte de fées : *La petite pièce en haut de l'escalier* », *Jeu : revue de théâtre*, n° 129, (4) 2008, p. 19-23.

⁶¹⁰ Site Internet : <fr.wiki.org/wiki/La-Barbe-bleue>. (Consulté le 5 novembre 2012).

⁶¹¹ Louis-Dominique Lavigne, « Un singulier conte de fées : *La petite pièce en haut de l'escalier* », *Jeu : revue de théâtre*, *op.cit.*, p. 19-23.

⁶¹² Tadeusz Kowzan, *Théâtre Miroir...*, *op.cit.*, p. 133.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 132.

serait le symbole de l'accomplissement de soi qui est marqué par un retour dans le passé. Car Grâce fera le deuil de son passé (sentiment de manque, sentiment de perte) une fois qu'elle aura franchie la porte de la petite pièce interdite. C'est comme si elle avait besoin de cette redécouverte de son passé pour prendre conscience de la réalité qui l'entoure qui est « bien plus pénible qu'elle ne le croit », comme le précise Fréchette elle-même.

2.2. Le “No man’s land”

La petite pièce en haut de l'escalier s'inscrit dans l'indétermination spatiale et temporelle qui ne permet pas de suivre le déroulement de l'action qui non seulement se développe sous forme d'un monologue intérieur mais aussi plonge le lecteur dans un univers extérieur au récit qui embrasse des souvenirs d'enfance (auxquels s'ajoute un effet hallucinatoire : un cadavre, réalité ou fiction ?) :

Je palpe les murs, je cherche. Quoi ? Une autre porte ? Je m'accroupis, je marche à quatre pattes. Qu'est-ce que je cherche ? Une trappe ? Où êtes-vous ? J'écoute. Je dis. Je suis revenue, je vous cherche, je cherche votre main votre corps qui tremble, votre sang, vos yeux noirs, votre chaleur, votre laideur, votre colère. Où êtes-vous ? Répondez-moi. Qu'est-ce que vous vouliez de moi ? Mes yeux bleu ciel, ma peau de pêche, ma beauté, ma jeunesse ? Répondez-moi. Le temps passe. Combien de temps ? Tout à coup, j'entends. Mmmmm. Il crie. Ahhhhhh. Vous avez mal, je sais. J'ouvre la petite boîte. Ça sent la terre. Sur quoi je dois pleurer, le savez-vous ? Sur les malades de ma sœur à l'autre bout du monde, sur ma lâcheté, sur ma faiblesse, sur ma peur de noir...⁶¹⁵

Comme dans *Les Feluettes* (1988) de Michel Marc Bouchard :

les signes textuels pointent vers une situation de désordre absolu. Le résultat en est la possibilité paradoxale d'inverser l'ordre chronologique, de rompre le lien logique succession-causalité, l'avant ne fonctionnant plus comme principe d'explication de l'après.⁶¹⁶

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 135.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 68-69.

⁶¹⁶ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II.*, *op.cit.*, p. 209.

Sur le plan spatial, la pièce acquiert « une dimension continentale par le fait d’être reliée au continent asiatique, plus précisément au Cambodge »⁶¹⁷ où Anne, sœur de Grâce, s’est installée depuis maintenant plusieurs années.

Ce phénomène, qui se manifeste souvent dans le théâtre de Robert Lepage, Michel Tremblay, Gilles Maheu et Jean-Pierre Ronfard pour ne citer que ces quatre exemples, est tributaire d’un « théâtre immigrant apparu au milieu des années quatre-vingt qui n’étant pas destiné à un usage interne seulement, a servi de révélateur des transformations auxquelles la rencontre des cultures soumettait la société québécoise, en mettant en scène un imaginaire spatial différent et élargi, y compris en ce qui touche sa dimension [québécoise] ». ⁶¹⁸ Or, « D’espace absolu qu’il était, le Québec y devient un espace de substitution, voire de passage. Ce qui est visé ce n’est pas [seulement] le Québec mais [aussi l’espace étranger] ». ⁶¹⁹

Dans ce sens, *La petite pièce en haut de l’escalier* consiste en des variations spatiales. Dominique Lafon et Jean-Cléo Godin parlent ici d’un « théâtre de variété » qui « est construit sur un pillage de la littérature universelle, c’est-à-dire une sorte d’agglomération de toutes les cultures et de toutes les conventions théâtrales ». ⁶²⁰ Et tout cela dans un théâtre de la compassion universelle qui porterait à la fois un regard sur le Moi et un regard sur le Monde. Car comme le dit Daniel Jeanneteau, le *no man’s land* :

consiste à guider le regard vers de nouveaux espaces de la conscience, intérioriser les enjeux profonds qui pèsent sur les personnages en tissant de subtiles correspondances entre les êtres et leur environnement, susciter des espaces dont la force émotionnelle et la beauté ne préexistent pas à la représentation, inadéquats peu-être quant au réalisme, mais élaborés selon une économie de l’imaginaire qui tend à placer dans l’esprit du spectateur le lieu réel de l’apparition. ⁶²¹

⁶¹⁷ Jacques Langirand, « La nord-américanité, une origine honteuse ? », in *Théâtres québécois et canadien-français, Trajectoires et territoires*, Hélène Beauchamp, Gilbert David (dir.), Presses de l’Université du Québec, 2003, p. 171-172.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 168.

⁶¹⁹ *Idem.*

⁶²⁰ Jean-Cléo Godin, Dominique Lafon, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Leméac, 1999, p. 18-19.

⁶²¹ Daniel Jeanneteau, « Entretien avec Georges Banu », *Nouvelle revue française*, 1999, p. 170.

2.3. Souvenirs d'enfance

Le théâtre québécois des années quatre-vingt est plus centré sur l'univers intérieur des personnages. On l'a vu (nous avons par exemple comme l'autre référence ici *Téléroman* de Tremblay, l'histoire de la série télévisée s'inscrit dans le démembrement intérieur des personnages) il ne puise plus ses sources dans une problématique à caractère politique, social et culturel qui traversait le théâtre québécois des années soixante et soixante-dix. Son attention se porte désormais ailleurs.

Dans *La petite pièce en haut de l'escalier*, Fréchette décrit seulement la vie psychologique des personnages. Présentée sous forme d'un théâtre de suspense (puisque le secret de la chambre interdite ne sera jamais révélée), la pièce montre des personnages solitaires qui sont incapables d'assumer leur propre destin. Grâce n'arrive pas à « accomplir son devoir à l'égard de la vie ».⁶²² Elle n'est pas du tout à l'aise avec cette nouvelle vie de rêves que lui propose son mari :

Henri. Ma Grâce, ma beauté descendue du ciel, dis-moi que tu n'entreras pas dans la petite pièce.

Grâce. Pourquoi ?

Henri. Pourquoi tu voudrais aller là ? La maison est pas assez grande ? Tu veux que je te fasse construire une rallonge ? Qu'est-ce que t'aimerais ? Un solarium tropical ? Ça serait magnifique, non, à côté du grand salon 1900 ? Veux-tu ?

Grâce. Non. C'est pas ça que... Je demande seulement...

Henri. Regarde-moi. Une pièce sur vingt-huit, tu trouves ça trop ?

*Grâce. Non, mais...*⁶²³

En fait, le problème, c'est que Grâce est constamment hantée par l'idée de pénétrer dans la pièce interdite en haut de l'escalier. Au fur et à mesure que le récit avance, cette obsession provoquera chez elle un sentiment de culpabilité vis-à-vis de son mari, Henri, qui lui interdit strictement d'aller dans cette pièce interdite. C'est comme si franchir cette limite, ce serait s'opposer aux bienfaits de la vie conjugale.

⁶²² C.-G. Jung, *Psychologie de l'inconscient*, op.cit., p. 135.

⁶²³ Carole Fréchette, *La petite pièce en haut de l'escalier*, op.cit., p. 15.

Car n'oublions pas que Grâce est une femme comblée. Elle a « la beauté, le charme, la jeunesse, un mari extraordinaire [et] une maison immense ».⁶²⁴ Alors comment expliquer tous ses tourments ?

Psychologiquement parlant, les tourments de Grâce remontent à des souvenirs d'enfance (« conflits psychologiques ») où elle « pleurait la nuit dans son lit... Des larmes qui persistent, même si sa mère lui assure qu'elle sera désormais comblée par cette vie de conte de fées ».⁶²⁵ Un caractère rétrospectif qui est surtout présent dans les textes de Proust où le passé ne cesse de hanter le présent. Chez Fréchette, ces souvenirs d'enfance jouent un rôle de vecteur principal. Ils permettent aux personnages de faire le point avec leur vie actuelle. Comme le dit Maude Boillot dans sa critique de la pièce, « le véritable accomplissement, le sens, est celui que l'on commence à discerner une fois la pièce traversée. »⁶²⁶ Car c'est une fois la porte de la pièce interdite traversée que Grâce prendra enfin conscience de la réalité qui l'entoure, qui contrairement à ce que dit Henri « est bien plus pénible qu'elle le croyait ».⁶²⁷

On remarque qu'il y a ici un certain rapprochement entre *Florence* (1970) de Marcel Dubé et *La petite pièce en haut de l'escalier* de Fréchette. Les deux pièces sont profondément marquées par « l'univers de l'enfance ». Comme Florence qui est incapable de jouer un rôle dans la vie, puisqu'elle est sans cesse tourmentée par les souvenirs d'enfance, Grâce se trouve à mi-chemin entre un passé douloureux et une vie de contes de fées que lui promet son mari Henri. Mais est-ce que Fréchette a été influencée ici par l'univers poétique de Marcel Dubé ? Nous ne pouvons pas répondre à cette question par le simple fait que Fréchette n'a jamais précisé ses influences. Mais ce qui est sûr, c'est qu'elle s'inspire toujours de situations « vraies [et] concrètes » :

Je pars toujours d'une situation concrète, [affirme-t-elle]. Ça ne part jamais d'une idée. Je ne travaille pas à partir d'un concept. Je travaille à partir d'une image [...] Pour moi c'est important que le théâtre soit incarné (...) J'ai besoin d'avoir une attache très forte au réel, tout en m'accordant énormément de

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁶²⁵ *La petite pièce en haut de l'escalier* par Maude Boillot, Document mis en ligne le 14 mars 2008, <<http://www.polyscope.qc.ca/spip.php?744>> (Consulté le 11 novembre 2010).

⁶²⁶ Carole Fréchette, *La petite pièce en haut de l'escalier*, *op. cit.*, p. 3.

⁶²⁷ *Idem.*

*liberté pour m'éloigner de ce réel. Mais j'ai énormément besoin d'avoir les deux pieds sur terre.*⁶²⁸

Nous considérons ici ce caractère réaliste de l'écriture de Fréchette comme une écriture du Dedans qui selon Christiane Olivier, la caractéristique de ce langage féminin est « qu'il se parle du dedans et non plus du dehors, et c'est pour cela qu'il nous touche au cœur de nous-mêmes, au-dedans de nous-mêmes ».⁶²⁹

2.4. « Un théâtre plus près des gens »⁶³⁰

Une écriture donc qui fait vibrer l'âme et qui touche par la beauté de son style. C'est une écriture poétique qui crée des images de la fugacité et de l'instant. Elle donne à voir des personnages angoissés et rêveurs qui ne se retrouvent pas dans la réalité où ils vivent. Car ce qui ressort de *La petite pièce en haut de l'escalier*, comme par exemple dans *Le Collier d'Hélène* et *Route 1* (2008), c'est ce regard que les personnages portent sur eux-mêmes et qui ne leur permet pas de « voir dans les choses plus que les choses ».⁶³¹ Plongés dans un monde d'illusions, les personnages sont incapables d'affronter le monde réel. Il y a ici un combat constant entre les problèmes personnels des personnages et leur besoin urgent de dire tout ce qui ne va pas dans le monde. Mais si dans *La petite pièce en haut de l'escalier* et *Le Collier d'Hélène*, on trouve un sentiment de rupture entre le moi et le monde, dans *La Pose*, *Route 1* et *Les Quatre Morts de Marie* il y a une certaine prise de conscience des personnages de « la fatalité historique ».⁶³²

Cette prise de conscience des personnages de la condition humaine est particulièrement visible dans les deux thèmes suivants que nous allons présenter maintenant :

⁶²⁸ « Les grands entretiens avec des écrivains de la francophonie, Entretien réalisé par RFI / Bibliothèque francophone multimédia de Limoges (BFM) », Dernière mise à jour le: 30/07/12, Disponible sur : <<http://www.rfi.fr/culture/20091023-entretiens-grands-noms-litterature-francophone>> (Consulté le 11 septembre 2011).

⁶²⁹ Bénédicte Mauguière, *Traversée des idéologies et exploration des identités dans les écritures de femmes au Québec (1970-1980)*, op. cit., p. 196.

⁶³⁰ L'expression vient ici de Jean-Pierre Ryngaert.

⁶³¹ Daniel Leuwers, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Nathan, Paris, 2001, p. 42.

⁶³² Gabrielle Frémont, « Casse-texte ». *Etudes littéraires* 12, 3 (1979), p. 316.

1. Un théâtre à caractère social.
2. Un théâtre-récit à caractère réaliste.

2.4.1. Un théâtre à caractère social

Contrairement au théâtre de Charette et Tremblay qui est plongé dans un univers abstrait (dédoublé du personnage, fragmentation du corps, surplus corporel), le théâtre de Fréchette repose sur des thèmes à caractère réaliste qui ne montreraient pas les faits comme ils sont en réalité, mais qui part toujours d'une situation concrète pour créer de la fiction.

Théâtre à caractère réaliste donc (car il se plonge dans le concret, dans le visible, dans la situation). D'abord, parce qu'il raconte toujours une histoire « concrète et directe » selon l'expression même de Fréchette. Et parce qu'il met en scène des histoires inspirées toujours de faits réels comme par exemple la guerre dans le monde ou la pauvreté.

Nombreux sont, en particulier dans *Les Quatre Morts de Marie*, mais aussi dans *La petite pièce en haut de l'escalier*, les passages qui renvoient à la condition humaine :

« Mais il y a pas juste moi. Y a ceux qui crient, ceux qui ont les bras arrachés, ceux qui savent pas épeler leur nom, ceux qui deviennent gags... »

« Je pensais que c'était... autrement... Je veux dire le monde... Je pensais qu'on pouvait faire n'importe quoi... tout faire... que les méchants mouraient dans les flammes, que la bonté triomphait toujours le matin, que tout était bien placé, les petits en avant, les grands en arrière, les malades à côté sur des lits douilletts... »

« Vous êtes ici comme moi. Dans une rue propre, dans une ville prospère, dans un pays riche d'Amérique. Comme moi, vous avez pas connu la famine, ni la peste, ni le supplice de la goutte d'eau, ni celui de la cigarette sur le visage. Vous avez jamais attendu qu'on vienne vous chercher un matin pour vous tuer dans un terrain vague. Vous marchez tranquillement. Vous profitez de l'été. Pendant que vous marchez, à côté, dans les ruelles, il y a des femmes qui se couchent en serrant dans leurs mains de l'argent fripé... »⁶³³

⁶³³ Carole Fréchette, *Les Quatre Morts de Marie*, op. cit., p. 65 et suiv.

Il y a dans le discours de Grâce et de Marie une attitude de révolte contre les injustices qui règnent dans le monde. Car « Pendant que vous marchez » dit Marie :

il y a des hommes, couchés dans la boue, qui tremblent dans des pays chauds, il y a des maisons qui brûlent, des camions qui explosent dans une épaisse fumée noire...»⁶³⁴

Dans le même souci de vérité, Anne dans *La petite pièce en haut de l'escalier* explique ce malaise vis-à-vis de cette opposition entre le Nord et le Sud :

*Anne. «...Il faut qu'on trouve des pansements, des médicaments, des seringues pour des hommes, des femmes qui saignent, qui souffrent, à l'autre bout du monde ».*⁶³⁵

Cette « dimension autoréflexive » (Lucie Picard) du théâtre de Fréchette permet en effet de forger un profond sentiment de culpabilité à ceux qui n'ont pas vécu ces drames. C'est comme s'il essayait de lancer un message pour sensibiliser l'opinion publique. « Non...C'est pas ça » dira le personnage de Marie. « Je sais pas... Peut-être qu'il faut dire seulement : *Fuck you, fuck you...* Peut-être qu'il faut rien dire du tout. Seulement crier, crier de toutes ses forces comme si on avait les doigts pris dans le tordeur, crier... »⁶³⁶

Le théâtre de Fréchette apparaît ici comme un théâtre de la bonne conscience (« une machine à messages ») dont l'ambition serait de favoriser l'ouverture sur le monde et pas seulement une ouverture à soi-même.

2.4.2. Un théâtre-récit à caractère réaliste

Si *La petite pièce en haut de l'escalier* invite le lecteur à un voyage dans l'univers intime des personnages, elle fascine aussi par l'énergie que dégage l'expression d'une langue à la fois concrète et subtile. Les récits de Grâce « sont enchevêtrés comme autant de fragments de mémoire qui seraient inscrits au creux de

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 74.

⁶³⁵ Carole Fréchette, *La petite pièce en haut de l'escalier*, *op. cit.*, p. 66.

⁶³⁶ Carole Fréchette, *Les Quatre Morts de Marie*, *op. cit.*, p. 75.

son corps, sur sa peau et qui viendraient éveiller »⁶³⁷ un sentiment de solitude et de peur :

Je suis entrée. Je l'ai fait. Il fait noir... J'écoute. Qu'est-ce que c'est ? Un souffle ? C'est moi qui respire si fort ? Il faut que j'allume la lampe. Mes doigts sont crispés. Fais attention, me dit ma mère, tu pourrais voir des choses. Voir quoi ? Je pense à l'éclipse. Quand j'étais petite, on nous avait dit il faut pas regarder, vous pourriez vous brûler les yeux. J'imaginai les flammes rouges qui sortaient de mes yeux bleus. Je cherche le bouton de la lampe, où est-il ? Va-t'en, me dit ma mère, me dit ma sœur. Non, pas ma sœur. Ma sœur dirait vas-y, arrête d'avoir peur, Grâce, regarde les choses en face. Quelles choses ? J'allume. Je regarde les murs. Rien sur les murs. J'écoute. Quelqu'un respire ici. C'est moi ? Je retiens mon souffle. J'entends...un autre souffle. Quelqu'un respire ici. Là, ça vient de là. Je m'approche, je m'accroupis. Il y a un creux dans le plancher. Au fond, une forme allongée. Un sac ? Je m'approche. Je me penche, je pointe la lampe sur le sac. Mon cœur... on dirait qu'il va sortir de ma poitrine. Quelqu'un respire ici. J'étire mon bras, je touche le sac avec ma lampe. Un petit coup. Un grognement... Je soulève le sac. Je glisse ma main à l'intérieur. Qui parle ? Loin, très loin, quelqu'un m'appelle...⁶³⁸

Il y a ici un certain combat entre le passé et le présent. Grâce se trouve dans l'incapacité de regarder les choses en face. Elle est partagée entre ses souvenirs d'enfance et un cadre étouffant dans lequel elle se trouve à présent. Mais ce que le lecteur ignore, c'est justement ce contraste entre le passé et le présent. Il ne sait pas si la voix qui vient de la petite pièce en haut de l'escalier n'est que le retentissement des souvenirs d'enfance de Grâce. Mais ce qui est intéressant ici, c'est que malgré son caractère réaliste (décor réaliste, situations réelles), la pièce crée des effets de réel qui « souligne le regard sur soi-même »⁶³⁹ (idéologie du surmoi de Freud). Ce « regard sur soi-même » provoque chez les personnages un sentiment d'enfermement et d'isolement qui apparaît davantage à travers le thème de la famille et la « mémoire historique ».⁶⁴⁰

⁶³⁷ Marie-Christine Lesage, « Une sensibilité à vif : *La peau d'Élisa* et *Les Quatre Morts de Marie* », *op.cit.*, p. 27-30.

⁶³⁸ Carole Fréchette, *La petite pièce en haut de l'escalier*, *op. cit.*, p. 22-23.

⁶³⁹ Marie-Christine Lesage, « Une sensibilité à vif : *La peau d'Élisa* et *Les Quatre Morts de Marie* », *op.cit.*, p. 27-30.

⁶⁴⁰ Bénédicte Mauguière, *Traversée des idéologies et exploration des identités dans les écritures de femmes au Québec (1970-1980)*, *op.cit.*, p. 148.

2.4.2.1. Le thème de la famille

Considérée comme l'expression d'un univers fermé, la question de la famille est également le thème de *La petite pièce en haut de l'escalier*. Comme la plupart des personnages féminins de Fréchette qui ont du mal à assumer leur vie conjugale, Grâce est incapable ou refuse même de fonder une famille. Repliée sur elle-même, elle n'arrive pas à communiquer avec les autres. Ce qui ne lui permet pas d'avoir une vie familiale épanouie :

*Grâce. Il s'éloigne. Qu'est-ce qu'il fait ? Je devrais me lever, me sauver, courir dans le couloir, dans l'escalier. Mais je bouge pas. Je peux pas. J'ai si peur. Ma sœur est une boule de peur, c'est ce que tu disais, Anne. Tu disais arrête d'avoir peur du noir, des cris, peur de regarder le monde en face. Tu disais les cris, ça fait pas mourir. Et tu criais de toutes tes forces, pour me montrer. Anne, j'ai besoin, tellement besoin de toi. Où est-ce que t'es, Anne?*⁶⁴¹

Incapable d'avoir une vie normale, Grâce préfère se réfugier dans ses souvenirs d'enfance, c'est-à-dire dans « cette spacieuse cathédrale, [dont parlait Bénédicte Mauguière], où les femmes aiment à revenir et à se recueillir ». ⁶⁴² Ce refus des femmes de jouer un rôle dans leur vie apparaît aussi dans une autre courte pièce de Fréchette intitulée *La pose*⁶⁴³ (*Serial Killer*) où les relations familiales sont assez problématiques. Le rapprochement entre ces deux pièces est évident. Elles proposent la même vision de la famille, c'est-à-dire des personnages qui ont peur de fonder une famille ou peur d'aimer, et font indirectement allusion aux années soixante-dix et quatre-vingt au Québec, une période (féministe) où l'envie d'évasion et de liberté, la recherche de l'aventure étaient bien dans l'ère du temps. Car après l'avènement du mouvement féministe, le rôle des femmes dans la société a beaucoup changé. C'est l'indépendance, la force physique, la franchise et la vertu qui, selon Simone de Beauvoir « sont les lieux communs sur la femme américaine ». ⁶⁴⁴

L'on s'ébahit que les femmes travaillent, qu'elles s'aventurent seules dans la rue, qu'elles choisissent elles-mêmes leur mari, sans que leur vertu en souffre. Ce qui

⁶⁴¹ Carole Fréchette, *La petite pièce en haut de l'escalier*, op. cit., p. 45.

⁶⁴² Bénédicte Mauguière, *Traversée des idéologies et exploration des identités dans les écritures de femmes au Québec (1970-1980)*, op.cit., p. 198.

⁶⁴³ *La pose* est apparue en 2008 dans *Serial Killer et autres pièces courtes*.

⁶⁴⁴ Voir A. S. Newman *Une poésie des Discours*, éd.citée.

expliquerait en partie cette envie des personnages de Fréchette de ne pas vouloir s'engager dans la vie conjugale pour ne pas perdre leur indépendance. Une situation qui rappelle *Volkswagen Blues* (1984) de Jacques Poulin où le personnage de Pitsémine, qui incarne l'idéal américain, jouit d'une liberté relative et joue le rôle d'un « maître spirituel » ou d'un guide (puisque c'est grâce à elle que Jack retrouve son frère Théo) plutôt que « d'une maîtresse sexuelle ».

Une raison pour laquelle Fréchette se tourne vers cette thématique théâtrale s'explique par le fait qu'elle a longtemps fait partie d'une compagnie théâtrale féminine engagée (1973) qui militait pour l'égalité des droits entre l'homme et la femme. « Une expérience joyeuse qui l'a faite arriver à une limite idéologique », qui selon Fréchette,

*était une limite du féminisme en tant qu'explication du monde. Je pense que ça a été très important dans ma vie de découvrir ce que j'étais. Le fait que j'étais une femme, ça expliquait en partie ce que j'étais. Et que c'était très important pour moi de comprendre que l'éducation que j'avais reçue et toute la place sociale des femmes, ça conditionnait ce que j'étais.*⁶⁴⁵

2.4.2.2. La « mémoire historique »

Dans *Le collier d'Hélène* (2002) et *Route 1*,⁶⁴⁶ on retrouve des « scènes mémorielles »⁶⁴⁷ qui se réfèrent à la mémoire historique.

Dans *Le collier d'Hélène*, nous allons le voir, on rencontre de véritables témoignages sur la guerre au Liban. Avec une écriture réaliste parfois très poétique, la pièce met surtout l'accent sur le rapport des personnages à la guerre et leur impossibilité de voir le monde en face.

On est donc confronté, d'une part, de la naïveté, de la fragilité mais aussi de l'impassibilité d'une jeune congressiste québécoise qui tente de retrouver un collier de

⁶⁴⁵ « Les grands entretiens avec des écrivains de la francophonie, Entretien réalisé par RFI / Bibliothèque francophone multimédia de Limoges (BFM) », Dernière mise à jour le: 30/07/12, Disponible sur : <<http://www.rfi.fr/culture/20091023-entretiens-grands-noms-litterature-francophone>> (Consulté le 11 septembre 2011).

⁶⁴⁶ Créée le 10 septembre 2004 pour le spectacle *Fragments d'humanités*, *Route 1* sera publiée en 2008 dans *Serial Killer et autres pièces courtes*.

⁶⁴⁷ Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains, op.cit.*, p. 99.

perles blanches dans une ville arabe en pleine guerre civile, et de l'autre, du rapport compliqué qu'Hélène entretient avec les gens et la guerre.

Comme la plupart des personnages de Fréchette (on pense surtout à Grâce et Éliisa), Hélène est un être sensible, rêveur et solitaire qui a du mal à comprendre les autres. Enfermée dans une sorte de bulle, Hélène est incapable de réfléchir sur la dureté du monde et la souffrance « collective » d'un peuple libanais anéanti par les interminables conflits. Pour elle, perdre le collier, c'est comme si elle avait perdu :

*tous les hommes qui [lui] ont souri, et tous les après-midi joyeux où [elle] se sentait à sa place sur la terre, et toutes les certitudes, une pour chaque perle, que le monde ira mieux et qu'on a mille ans devant soi pour aimer, pour changer, pour accomplir quelque chose, qu'on n'est pas totalement seuls, qu'on peut traverser la frontière qui nous sépare les uns des autres...*⁶⁴⁸

Mais au fur et à mesure que le récit avance, Hélène fera des rencontres qui lui feront découvrir la dureté du monde et les atrocités de la guerre. Elle prendra peu à peu conscience que ses problèmes personnels sont minimes face à la réalité douloureuse de la guerre. Autrement dit, en mettant la souffrance individuelle d'une femme fragile face à la souffrance « collective » du peuple libanais, cette pièce « produit des effets de soulagement évidents, mais plus important encore, à travers le sensible, elle conduit à une prise de conscience, « on ne peut plus vivre comme ça », peut-être à agir, encore et encore, pour que la tragédie cesse ».⁶⁴⁹

Dans la *Route 1*, les cinq personnages de la pièce (Le jeune homme déterminé, La jeune femme révoltée, La jeune femme inquiète, Le jeune homme tendre, Le jeune homme hésitant) ont le même rapport à la guerre. Comme Hélène, ils vivent dans un monde plein d'illusions. Alors qu'ils ont la pleine certitude d'avoir vingt ans et de marcher, « la tête haute, dans une rue large et propre du 21^{ème} siècle, dans une ville riche, dans un pays prospère », ⁶⁵⁰ ils ne sont finalement que « des enfants qui courent sur la route 1 parce que le napalm tombe sur le village ». ⁶⁵¹ Mais plus le récit avance, plus les personnages prennent conscience de la triste réalité de la guerre et de leur

⁶⁴⁸ Carole Fréchette, *Le collier d'Hélène*, Éditions Lansman, 2002, p. 41.

⁶⁴⁹ José Manuel Ruiz, « Théâtre et jeune public : la ruche québécoise », Document cité précédemment.

⁶⁵⁰ Carole Fréchette, *Route 1*, in *Serial Killer*, *op.cit.*, p. 7 et suiv.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 69.

souffrance individuelle. Mêlant à la fois la réalité et la fiction, Fréchette fait allusion ici :

*aux souvenirs de sa génération grisée d'utopies, plus précisément aux années de nos espoirs et de nos certitudes, de notre ferveur mêlée d'arrogance. En feuilletant de vieux journaux, [écrit-elle], la photo des enfants vietnamiens courant sous les bombes au napalm a attiré mon attention. Photo que j'avais vue mille fois, sans vraiment la regarder, sans prendre le temps d'entendre son bruit et sa fureur. Je m'y suis arrêtée longuement, puis je l'ai rejetée, car il me semblait impossible de revisiter cette image célébrissime. Mais l'icône me revenait sans cesse, se superposant aux souvenirs de ma génération... Alors, j'ai décidé de donner à ma pièce la forme même de cette superposition : marcher, la tête haute dans les rues de ma jeunesse et, en même temps, courir au milieu des enfants épouvantés sur la route 1 qui mène à Trang Bang.*⁶⁵²

Confronté aux grandes révolutions de l'époque, le théâtre de Fréchette n'a donc pas pour objectif, on l'a vu, « de changer le monde et le cours de l'histoire, [mais] de réinstaller le théâtre au centre de la vie, de faire comme le veut Artaud, de la vie même le double du théâtre. »⁶⁵³ Car pour Fréchette, l'essentiel du théâtre n'est pas d'apporter des éléments de réponse aux questions ci-dessus, mais de susciter notre réflexion, c'est-à-dire qui permet d'ancrer une réflexion sur l'état du monde.

Ce caractère dramatique du théâtre de Fréchette s'inscrit aussi bien dans la parole des personnages que dans le corps de l'acteur. Autrement dit, chez Fréchette le corps permet non seulement d'exprimer les sentiments des personnages mais aussi de découvrir le personnage de l'intérieur.

2.5. « La mise en corps »⁶⁵⁴

L'expression « la mise en corps » (ou « embodiment »), lancée par Patrice Pavis, renvoie à la mise en scène du corps de l'acteur « dans [toutes] ses qualités de totalité et de fragmentation ».⁶⁵⁵

⁶⁵² Préface de Carole Fréchette, in *Serial Killer...*, *op.cit.*, p. 7.

⁶⁵³ Catherine Naugrette, *Esthétique théâtrale*, 2^e édition, Armand Colin, 2010, p. 244.

⁶⁵⁴ L'expression « La mise en corps » est utilisée par Patrice Pavis dans *La mise en scène contemporaine*.

⁶⁵⁵ Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine*, *op.cit.*, p. 54.

On a souvent tendance à considérer le théâtre de Fréchette comme un théâtre de la parole, alors qu'il est aussi tourné vers le corps. Fréchette ouvre ici la voie à une nouvelle théorie du corps (décrire en mouvement, le geste raconté) qui est plus avancée que celle de Tremblay où le corps est soumis à une analyse anatomique (déconstruction ou multiplication). D'autant plus que chez Fréchette, le corps renvoie à une sorte d'analyse "radiographique" qui révèle aussi l'intérieur des personnages. Elle apporte ici un point de vue novateur sur le corps. Elle parle d'un corps réduit à une analyse radiographique qui nous amène à l'intérieur du corps humain. Et développe aussi un nouveau concept théâtral (celui du geste raconté) dont la fonction première est de décrire les sentiments des personnages en mouvement. Il y a donc un travail corporel qui est centré sur ce point central : le corps exposé à une image radiographique, le corps handicapé.

1. Le corps exposé à une image radiographique ; le corps handicapé :

Dans *La peau d'Élisa*, le corps sensible du personnage (le corps dégradant) se décompose, il perd ses activités biologiques :

*Pendant la nuit, il s'était passé quelque chose avec ma peau. Comment dire... J'en avais plus. Sur le cou, autour de la bouche, autour des yeux, ma peau avait poussé pendant la nuit, vous comprenez ? Au début, j'ai pensé : C'est rien, un petit virus peut-être, ça va se replacer. Mais, le lendemain, il y en avait un peu plus. Et depuis, chaque jour un peu plus.*⁶⁵⁶

Présenté comme un objet transformé, le corps est ici victime du processus de transformation naturelle (on parle ici en terme de ralentissement des activités biologiques) :

*Élisa. Est-ce que je peux vous demander quelque chose ? Pouvez-vous regarder mes mains ? Allez-y. Regardez-les bien. D'après vous, est-ce qu'elles ont changé, depuis tout à l'heure ?*⁶⁵⁷

Mais si dans *La peau d'Élisa*, la transformation du corps du personnage se fait à un degré aux limites du supportable (car le fait de raconter des histoires d'amour empêche de plus en plus la peau de pousser, mais là, par contre, on entre dans un univers onirique comparable à celui des récits merveilleux où on recourt à la magie

⁶⁵⁶ Carole Fréchette, *La peau d'Élisa*, op.cit., p. 17.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 8 et suiv.

pour produire des effets extraordinaires), dans *Les Quatre Morts de Marie*, cette transformation du corps est plus subite, d'autant plus que l'héroïne a l'impression de perdre toutes les fonctions de l'organisme :

*Marie. Regardez les plis de ma peau..., des trous partout, dans mes mains, dans mes doigts. Tout ce que j'ai à l'intérieur, ça s'écoule... regarde, mes os, mes boyaux, mon cœur, mes idées, mon courage.*⁶⁵⁸

Le corps devient ici l'unique moyen d'identifier les pensées des personnages : leurs craintes, leurs doutes, leurs angoisses. C'est comme si le corps devenait l'expression de la vie intérieure des personnages. Soumis à une sorte de « terrain d'expérimentation », le corps permet donc d'extérioriser les drames intérieurs des personnages. Car comme l'a très bien dit Tremblay, « c'est dans le corps même que s'installe le drame : manque, défectuosité, perte... Car les mots viennent du corps, s'en nourriss[ent] et, bien gavés, s'en détach[ent] et se mett[ent] à faire leur théâtre. Le personnage naissait de sa parole. Et cette parole était avant tout organique. Avant d'être forme, elle était matière. »⁶⁵⁹

Lorsque par exemple dans *La petite pièce en haut de l'escalier* Grâce pénètre dans la pièce interdite en haut de l'escalier et découvre le cadavre d'un homme, c'est dans son regard et dans ses gestes que s'expriment un « langage de cris », un langage de peur :

Je prends sa main, sa grosse main pleine de sang, de boue, de sueur, je la pose sur mes yeux, mon front, mes lèvres. Qu'est-ce qui me manque ? Ses doigts touchent mes doigts, je compte un, deux, trois, quatre, cinq. Sa main sur mon sein droit, sur le gauche, un, deux, sur mon ventre... Les larmes arrivent. Elles arrivent. Je les sens qui montent. Il faut continuer. Les jambes, un, deux, trois, quatre, les grains de beauté, dix, quinze, vingt, le cœur dans la poitrine.

*Il me manque quelque chose. Je le sens, le creux à l'intérieur...*⁶⁶⁰

Nous avons encore ici le geste, le mouvement raconté. Ce concept du « Théâtre du Mouvement » (Claire Heggen, Yves Marc) créé par le corps du personnage existe depuis 1975. Ce « Théâtre du Mouvement », une « activité de recherche et de

⁶⁵⁸ Carole Fréchette, *Les Quatre Morts de Marie*, op.cit., p. 11, 49.

⁶⁵⁹ David Gilbert (dir.), « Écrire du théâtre avec de la matière », *Le corps déjoué, Figures du théâtre de Larry Tremblay*, op.cit., p. 135-36-37.

formation sur la théâtralité du mouvement », a comme objectif principal de « dévoiler les potentialités du langage corporel qui décrit progressivement une histoire, en contrepoint au langage verbal, puisqu'il prend une place déterminante par rapport à celui-ci » (Claire Heggen, Yves Marc). Mais il ne s'agit pas seulement du « rôle évident du langage corporel, mais aussi d'une idée plus approfondie du langage gestuel comme poésie » (Claire Heggen, Yves Marc). Car selon les principes du « Théâtre du Mouvement » :

Le geste qui fascine est celui qui, par sa poésie, touche chez le spectateur des zones de sensibilité qui lui seul peut appréhender. C'est là, exactement, que Claire et Yves cheminent entre figuratif et formel. Refusant les schémas traditionnels du théâtre parlé, leurs productions font appel à un certain type de récit qui d'une part, est fortement formalisé gestuellement et de l'autre, suffisamment référencié pour que le spectateur n'y perde pas pied.⁶⁶¹

Dans *La petite pièce en haut de l'escalier*, il s'agit du même langage gestuel expressif et poétique qui commente et interprète les intentions du personnage :

Grâce. Je la suis dans le couloir. Elle marche doucement, elle est si légère, comme si ses pieds touchaient pas à terre. On tourne à gauche, le petit couloir, la porte bleue, elle l'ouvre. Par la porte entrouverte, je vois son lit à une place, une table minuscule, sur le murs plusieurs photos [...]⁶⁶²

Comme on peut le voir, le « geste raconté porté par la manipulation du corps défie ici le pouvoir expressif du langage ». Dans cette optique, on peut dire : ce « Théâtre du Mouvement » propre au thème choisi dans *La petite pièce en haut de l'escalier* (l'univers énigmatique de la chambre secrète se prolonge dans le langage corporel emprunt d'absurde du personnage) vise aussi à montrer cette idée que les « acteurs ne connaissent pas à l'avance l'histoire », car le fait d'avancer et de reculer, et les hésitations créent l'impression d'un théâtre d'improvisation où rien ne semble être préparé à l'avance. Ainsi « se développe un univers (créé par le langage corporel) flou et incertain qui se construit ou se déconstruit au fur et à mesure que les mouvement des acteurs se prolongent dans l'espace. Captivé, le spectateur suit alors

⁶⁶⁰ Carole Fréchette, *La petite pièce en haut de l'escalier*, op.cit., p. 37.

⁶⁶¹ Yves Marc, « Ce corps qui parle », [En ligne], Document disponible sur : <http://www.theatredumouvement.com/index.php?rub=&docID=213162> (Consulté le 10 janvier 2013).

⁶⁶² Carole Fréchette, *La petite pièce en haut de l'escalier*, op.cit., p. 31.

une histoire atemporelle (racontée aussi par le geste et le mouvement) qui est un développement d'états intérieurs du personnage » (Claire Heggen, Yves Marc).

2.6. La crise des personnages dans le théâtre de Fréchette

Si Peter Szondi parlait souvent d'une crise du drame,⁶⁶³ c'est-à-dire d'une remise en cause du rôle prépondérant du texte dramatique face à la mise en scène, aujourd'hui on parle plutôt d'une crise des personnages qui apparaît de plus en plus dans le théâtre québécois postmoderne.

Dans le théâtre de Fréchette, la crise des personnages serait le synonyme d'un monde où l'homme aurait de plus en plus de mal à trouver une place dans la société. Elle « exprime [aussi] l'anxiété et le désespoir qui naissent pour l'homme de savoir qu'il ne pourra jamais connaître sa vraie nature, ses buts et que personne ne lui fournira des règles de conduite toutes faites ». ⁶⁶⁴ Dans *La petite pièce en haut de l'escalier*, le personnage de Grâce est de plus en plus incapable de s'affirmer en tant que tel. Incapable d'assumer un rôle dans la société, elle éprouve le besoin de "s'évader" d'une réalité devenue trop ennuyeuse et répétitive. Franchir la porte de la pièce interdite en haut de l'escalier, c'est pour elle un moyen de s'opposer aux exigences insupportables de son mari qui, on l'a dit, lui interdit strictement d'entrer dans cette pièce. Mais cette hantise de Grâce prendra fin lorsque, une fois qu'elle aura pénétré dans la petite pièce interdite, elle découvrira une vérité qui sera porteuse d'une souffrance inouïe.

La petite pièce en haut de l'escalier devient aussi une métaphore de l'absurdité de la vie et des injustices du monde. Ainsi de la même façon que Chaurette qui disait être touché par « les grandes douleurs de l'humanité », Fréchette semble être révoltée par les drames vécus et les interminables conflits. Comme le dit elle-même, « [ma] spécialité, c'est la vie ordinaire. Je ne partirai [donc] pas en croisade pour changer le monde. Ce que je trouve le plus dur, c'est l'incompréhension », ⁶⁶⁵ les souffrances

⁶⁶³ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne (1880-1950)*, L'Age d'Homme, 1983, pour la traduction française.

⁶⁶⁴ Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, op.cit., p. 406.

⁶⁶⁵ « Les grands entretiens avec des écrivains de la francophonie, Entretien réalisé par RFI / Bibliothèque francophone multimédia de Limoges (BFM) », Dernière mise à jour le: 30/07/12,

sociales et l'insignifiance de l'existence humaine, comme disait souvent les auteurs du théâtre de l'absurde.

Bouleversés par les immenses souffrances de l'humanité, les personnages se trouvent ici dans l'incapacité de changer le monde, tout comme Fréchette d'ailleurs qui disait être incapable de changer le monde. « Aller crier dans son pays qu'on ne peut plus vivre comme ça ! », disait le personnage de l'homme révolté dans *Le Collier d'Hélène*. « Et nous » :

*on imagine [alors] Fréchette en Hélène dans les rues du Liban. Quelqu'un peut-être lui a dit : on ne peut plus vivre comme ça, et elle aussi a pensé : c'est vrai, mais quoi, qu'est-ce qu'on peut faire ? Elle en a fait du théâtre, un texte bouleversant, lucide et sain, bien loin des pièges du métissage forcé. Une pièce qui regarde le nord regarder le sud et renvoie chaque pôle à son histoire, à ses contradictions, mais aussi à son insécable tronc commun, la condition d'humaine.*⁶⁶⁶

2.7. Une situation d'attente

Dans *La petite pièce en haut de l'escalier* il n'y a pas de tension dramatique. La situation dramatique de la pièce est comme paralysée. Les paradoxes qu'impose le récit (le fait d'avancer et de reculer) sont considérés comme un obstacle à la solution finale de la pièce) :

*Grâce. J'entre, je referme. Je reste appuyée à la porte. Dans mes mains, le linge, le baume, la bouteille, la lampe, les pansements, les bougies. Je dis je suis là, je suis revenue. J'entends... Hhhhhahhh. J'allume la lampe, les bougies. Je m'approche de lui, je m'agenouille à côté de lui. Je me penche sur lui. Je suis revenue, je suis là. J'entends...Le temps passe. Combien de temps ? [...]*⁶⁶⁷

Alors que le discours du personnage devait répondre à cette attente du public, il l'entraîne dans la voie de l'inconnu :

Grâce. Pourquoi ?

Disponible sur : <<http://www.rfi.fr/culture/20091023-entretiens-grands-noms-litterature-francophone>> (Consulté le 11 septembre 2011).

⁶⁶⁶ *Le collier d'Hélène* de Carole Fréchette. Document disponible sur : <<http://www.fluctuat.net/547-Le-Collier-d-Helene-Carole-Frechette>> (Consulté le 25 mars 2011).

⁶⁶⁷ Carole Fréchette, *La petite pièce en haut de l'escalier*, op. cit., p. 34.

Henri. Il sait pas pourquoi. Il sait seulement qu'il lui faut cette petite pièce-là, comme si c'était elle qui allait tenir tous les morceaux ensemble.

Grâce. Qu'est-ce qu'il fait ?

Henri. On ne sait pas. Peut-être qu'il crie, un cri de guerre ou de terreur, et il met son poing dans sa bouche pour étouffer son cri, pour ne pas réveiller sa jeune femme endormie, ou peut-être qu'il frappe...⁶⁶⁸

Dans cet extrait, l'effet ambigu du récit est si intense qu'il en devient même insupportable pour le personnage qui commence à avoir peut-être des hallucinations, car on ne sait pas réellement si le cadavre est le fruit de son imagination ou pas :

(Grâce se dirige vers l'escalier dérobé.)

Jocelyne. Où est-ce que tu vas ?

Grâce. Juste une dernière fois, après je referme pour toujours, c'est promis. J'enlève les traces de mes pas sur le tapis. La trace de ce que j'ai vu dans ma tête. J'oublie, pour toujours. C'est promis.

Jocelyne. Qu'est-ce que t'as vu?

Grâce. Je tourne la poignée, je pousse.

Jocelyne. Qu'est-ce que t'as vu, Grâce? Qu'est-ce que t'as vu ? Réponds-moi!

Grâce. Je claque la porte. Elle continue à crier de l'autre côté, réponds-moi! Réponds-moi! Je mets mes mains sur mes oreilles, je chante A la claire fontaine, m'en allant promener. J'entends ma voix qui résonne dans la pièce. Et puis je m'arrête. J'écoute. Elle s'est arrêtée aussi, de l'autre côté. Il y a du sang, a dit Jenny. Est-ce que c'était du sang ? J'écoute. J'entends un souffle.⁶⁶⁹

Le spectateur vit ici une situation propre au rêve. Comme Grâce, il s'abandonne à ses hallucinations sans crainte de se tromper. Il ne sait plus où commence la réalité et où s'arrête le rêve (l'effet d'hallucination). Une fois cette frontière brouillée, le spectateur est dans l'incertitude totale. Mais quoi qu'il en soit, le spectateur se plaît à ce jeu du discontinu. Car selon Anne Ubersfeld, le spectateur :

compense ce discontinu par la construction de micro-systèmes cohérents, d'unités de sens (isotopies) qui souvent ne font pas un discours organisé, mais des constellations signifiantes. Souvent, le spectateur ne reconstitue pas par montage ces ensembles signifiants, mais se contente de collages ; en ce cas,

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 57-58.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 28-29.

c'est l'hétérogénéité qui fera sens. Une poétique surréaliste s'installe, donnant au spectateur la joie du libre jeu.

Mais pourquoi Fréchette crée ici l'impression d'un univers disparate?

Au niveau textuel, cette présence d'un univers disparate est justifiée par la discontinuité du récit qui donne lieu à des fragments d'histoires. Tandis que sur le plan scénique, le phénomène de fragmentation apparaît dans ce jeu entre apparition et disparition, entre le vu et le perçu. Les fantômes de Grâce se présentent plutôt comme énigmatiques. En effet : comment imaginer qu'il y a le cadavre d'un inconnu dans la petite pièce interdite en haut de l'escalier alors qu'il n'est même pas visible sur scène. « Le problème la vie vs la fiction est posé ». ⁶⁷⁰ Est-ce Grâce qui invente des choses? Ou bien, est-ce les autres qui maquillent la vérité ?

Ce caractère ambigu du « jeu entre plusieurs degrés de l'illusion » ⁶⁷¹ joue un rôle essentiel : il permet de renforcer l'aspect énigmatique de la pièce qui a pour fonction de laisser le spectateur dans une situation d'attente. Car comme le précise Thomas Bernhard, le caractère absurde et mensonger du théâtre ne permet pas de conclure une histoire :

*[Le dramaturge] est mensonge
les interprètes sont mensonges
et les spectateurs aussi sont mensonges
et le tout rassemblé est une absurdité unique sans même parler du fait
qu'il s'agit d'une perversité qui a déjà des milliers d'années
Le théâtre est une perversité plusieurs fois millénaire dont l'humanité raffole
et elle en raffole si fort
parce qu'elle raffole si fort de son mensonge
et nulle part ailleurs dans cette humanité
le mensonge n'est plus grand et plus fascinant*

⁶⁷⁰ Tadeusz Kowzan, *Théâtre miroir...*, op.cit., p. 62.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 66.

*qu'au théâtre*⁶⁷²

Comme pour *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* de Chaurette, le mystère de la petite pièce interdite en haut de l'escalier n'est jamais révélé. « Est-ce une soif d'invisible ou d'une réalité plus profonde que celle de la vie quotidienne ? » C'est la question que pose Fréchette à une époque où « le théâtre du doute, de l'angoisse semble plus vrai que le théâtre de l'illusion »⁶⁷³ qui tend à renforcer les effets du trompe-l'œil.

2.8. Conclusion

Dans le théâtre de Fréchette cette dimension réaliste de la vie (qui est exploitée par le rêve et la fiction) est parfois très mélancolique. On y retrouve une sorte d'émotion poétique qui touche le spectateur par la beauté, le charme, la jeunesse et la situation tragique des personnages. Une situation tragique qui prend parfois une dimension métaphysique, comme l'indique ce passage de *La petite pièce en haut de l'escalier* :

Je dis, tout bas, si bas que j'entends pas ma voix, je sens seulement la forme des mots sur mes lèvres, les peh peh qui explosent sur mes lèvres : J'ai peur, peur, peur. Je tire sur la toile du sac. C'est pas un sac, seulement des couvertures enroulées. Je pointe la lampe. La lumière tremble. Je regarde. Je vois... une tête. Une tête... d'homme? Je ferme les yeux. Je pense à l'éclipse. Je mets mes mains sur mes yeux. J'entends.

Hhhhhahhhh.

J'appuie sur mes yeux, comme pour les crever. J'entends.

Hhhhhahhhh.

*Lentement, j'enlève mes mains, je regarde. Une coulée noire sur sa tête, sur ses yeux fermés, la ligne de son nez, sa bouche, son menton. Du sang séché ? De la boue ? Les yeux collés par la croûte noire. Je regarde, et regarde, puis je suis debout. Je me suis levée ? Quand ? Je sais pas. Je vais à la porte, je l'ouvre, je sors, je cours dans le couloir, je descends l'escalier à toute vitesse.*⁶⁷⁴

⁶⁷² *Ibid.*, p. 107-108.

⁶⁷³ Peter Brook, *L'espace vide.*, *op.cit.*, p. 65-66.

⁶⁷⁴ Carole Fréchette, *La petite pièce en haut de l'escalier*, *op.cit.*, p. 29-30.

On a l'impression que Grâce se trouve ici dans une situation qui est propre au rêve. Mais cette situation surréaliste « est proche de [celle] de la fusion du rêve et de la réalité ». ⁶⁷⁵

Deux réalités opposées qui se rejoignent pour créer des effets émotifs parfois intenses. Ici, l'écriture de Fréchette consiste à révéler cette angoisse qui fait vibrer l'âme humaine. C'est dans ce sens qu'on peut reconnaître l'affirmation d'une écriture intime qui témoigne d'une dimension autobiographique, puisque Fréchette déploie sa propre vision du monde dans cette pièce.

Car l'écriture, l'acte artistique advient à ce carrefour, où se croisent la singularité individuelle, l'appartenance à une histoire collective incluant celle des formes, et une humanité commune sinon universelle du moins présente à cet horizon indéfini de l'adresse qui interroge autant qu'elle quête cette humanité en devenir et en exigence qu'on nomme l'espèce humaine. ⁶⁷⁶

Lors d'un entretien réalisé par Dany Toubiana, Fréchette affirme qu'elle écrit « pour exprimer une certaine tristesse ». « Il y a des choses dans la vie qui me peinent. Et le fait de les écrire ça m'apporte une consolation », ⁶⁷⁷ dit-elle.

Cette tendance autobiographique de l'œuvre de Fréchette rappelle l'écriture poétique et féminine de Nathalie Sarraute, ⁶⁷⁸ et tout particulièrement *L'Enfance* (1983) où l'écriture renvoie constamment à l'univers de l'enfance comme « lieu de la nostalgie », ⁶⁷⁹ pour reprendre cette expression de Bénédicte Mauguière.

Comme *La petite pièce en haut de l'escalier*, *L'Enfance* montre des personnages "spleenétiques" ou mélancoliques qui sont hantés par leurs souvenirs d'enfance. Est-ce là un désir de l'auteur de se plonger dans le passé ? La réponse est non. Car il s'agit plutôt d'une démarche symbolique (le retour à l'enfance) qui permet à l'auteur de découvrir ce qu'il était. C'est donc une écriture de l'intime qui reflète en

⁶⁷⁵ Daniel Leuwens, *La poésie moderne et contemporaine*, op.cit., p. 87.

⁶⁷⁶ Claude Ber, *Aux dires de l'écrit*, op.cit., p. 92.

⁶⁷⁷ « Les grands entretiens avec des écrivains de la francophonie, Entretien réalisé par RFI / Bibliothèque francophone multimédia de Limoges (BFM) », Dernière mise à jour le: 30/07/12, Disponible sur :< <http://www.rfi.fr/culture/20091023-entretiens-grands-noms-litterature-francophone>> (Consulté le 11 septembre 2011).

⁶⁷⁸ Cité par Jean Pierrot, *Nathalie Sarraute*, Librairie José Corti, 1990.

⁶⁷⁹ Bénédicte Mauguière, *Traversée des idéologies et exploration des identités dans les écritures de femmes au Québec (1970-1980)*, op.cit., p. 198.

partie les émotions féminines. « Elle traduit [en effet] ce que nous sommes », nos craintes, nos doutes et notre expérience personnelle. Mais si dans *L'Enfance*, l'écriture autobiographique est plus près d'une écriture réaliste (ce qui permet de rendre de plus en plus visible le caractère autobiographique du texte), dans *La petite pièce en haut de l'escalier*, Fréchette part d'une situation réelle (souvenirs d'enfance) pour créer de la fiction. Nous sommes là en présence d'une fiction, puisque le personnage est complètement happé par le rêve. Il a le sentiment que la réalité n'est plus qu'un rêve inaccessible. Un aspect donc purement illusoire qui ne permet pas de visualiser la présence des éléments autobiographiques dans la pièce. Tandis que dans *L'Enfance*, le caractère autobiographique de la pièce est à son comble, puisque l'action de la pièce se « situe dans les jardins du Luxembourg, là où justement Nathalie Sarraute allait souvent dans son enfance ». ⁶⁸⁰ Mais que les éléments autobiographiques ne sont très manifestes dans *La petite pièce en haut de l'escalier*, les marques de l'auto-écriture (écriture du moi) sont toujours là, puisque Fréchette affirme elle-même être « dans tous les personnages ». Ce qui montre que Fréchette déploie bel et bien sa propre vision des choses dans ses textes.

Et nous terminons ici en citant le personnage de Théo et de Marie dans *Les Quatre Morts de Marie*, qui, tout comme Fréchette semblent hantés par les atrocités de la guerre et la pauvreté dans le monde :

Marie. Où est-ce que t'étais ? Avec qui ?

Théo. J'étais... avec des femmes.

Marie. Quelles femmes ?

Théo. Des femmes qui bougent, des femmes qui pleurent jamais.

Marie. Où ça, des femmes qui pleurent jamais ? À la Terre de Feu ? Es-tu allé jusqu'à la Terre de Feu ?

Théo. Non. Pas la Terre de Feu. Dans des villes avec des ouragans, des révolutions, des enfants qui meurent dans les rues. Loin d'ici. Ici, on dort comme des ours.

Marie. Ici, c'est le nouveau monde. Tout est à faire...

⁶⁸⁰ Jean Pierrot commente Nathalie Sarraute, *op.cit.*, p. 6.

Théo. Ici il n'y a pas de danger. Seulement du froid, de la neige, de temps en temps, un fou qui tire partout... Il fallait que je voie des villes où on frôle la mort.

Marie. Pourquoi ? Pourquoi ?

*Théo. Pour me sentir vivant.*⁶⁸¹

Cette thématique de la guerre se trouve définie plus clairement dans *Le Collier d'Hélène* que nous allons analyser maintenant. Inspirée d'un fait réel (la guerre civile au Liban), la pièce plonge le spectateur en plein cœur de la souffrance humaine.

Mais est-il possible de changer le monde ? C'est la question que pose *Le Collier d'Hélène*, troisième texte le plus connu de Fréchette qui laisse le lecteur dans une situation de « suspense dramatique ».⁶⁸²

⁶⁸¹ Carole Fréchette, *Les Quatre Morts de Marie*, op. cit., p. 45-46.

⁶⁸² Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, op.cit., p. 396.

3. Le collier d'Hélène

(Analyse d'un extrait de dialogue)

Au coin d'une rue, à une intersection achalandée. Dans une ville chaude et chaotique. Bruit intense de circulation. Klaxons à répétition.

Nabil. Taxi, Madame ?

Hélène. Un petit collier de perles. Il a dû glisser par ici.

Nabil. Ici, Madame ? S'il vous plaît taxi, Madame ?

(Un temps)

Hélène. Non ! Euh...Oui. Oui, d'accord. Taxi.

Nabil. Où, Madame ?

Hélène. Par là. Tout droit.

Nabil. Yalla, yalla !

Hélène. [...] S'il vous plaît, pouvez-vous fermer les fenêtres ? Il dit : s'il vous plaît, Madame ? en souriant. Je fais des gestes. Il finit par comprendre. Il ferme tout. (Le bruit de circulation s'arrête) On roule. Je regarde la mer, derrière les immeubles, les affiches, les voitures, les fils électriques. La mer. Je surveille un peu la route. De temps en temps, je crie : attention ! Ça le fait rigoler. Je ferme les yeux. Je revois tous les endroits où je suis allée depuis que je suis arrivée. Il y en a beaucoup. Je ne sais plus dans quel ordre c'était. J'en oublie. J'ai tellement marché. Je pense à mon collier. Un petit nuage blanc autour de mon cou. Tellement délicat. Tout le monde le remarquait. Même cet homme à qui j'ai demandé mon chemin. Il a souri. Il a dit : il est joli, votre collier, Madame.

Nabil. Où Madame ?

Hélène. En ville. Tout droit.

Nabil. Est ou Ouest, Madame ?

Hélène. Au centre. Par là.

Nabil. Yalla !⁶⁸³

Le collier de perles blanches semble être le motif principal de la pièce. Une jeune femme occidentale dont la situation sociale n'est pas encore précisée est à la

⁶⁸³ Carole Fréchette, *Le collier d'Hélène*, op.cit., p. 7 et suiv.

recherche de son collier de perles qui apparemment a trop de « valeur affective » pour elle.

Le dialogue entre Hélène et Nabil, le chauffeur de taxi, « n'est pas en fait une discussion : chaque protagoniste demeure inaccessible dans son propre univers, ils s'expriment dans le vide ». ⁶⁸⁴ La barrière de la langue pose également problème : Hélène et Nabil ne parlent pas la même langue, ce qui rend la communication presque impossible. Alors qu'elle lui demande « s'il n'aurait pas vu quelqu'un ramasser son collier », ⁶⁸⁵ Nabil ne peut, faute de communication, que se taire.

Incapable d'établir un contact avec Nabil, Hélène s'abandonne dans un monologue intérieur (qui est là pour indiquer l'incapacité à communiquer dans une langue étrangère) pour penser à son collier. Elle souffre tellement de la perte de son collier qu'elle est incapable de cacher le sentiment d'affection qu'elle a pour lui. Elle pense « à tous les endroits où [elle] allée depuis qu' [elle] est arrivée » dans l'espoir de le retrouver. Hélène se souvient aussi d'avoir rencontré un homme à qui elle avait demandé son chemin qui lui avait exprimé une certaine attirance pour son collier de perles blanches. Les propos suivants, « Un petit nuage autour de mon cou. Tellement délicat. Tout le monde le remarquait », montrent à quel point le collier occupe une place importante dans la vie d'Hélène. C'est comme si d'une certaine manière elle ne s'identifiait qu'à travers ce collier qui est symbole de son identité. Il s'agit là d'un rapport d'interdépendance qui s'estompera au fur et à mesure qu'Hélène aura le courage d'accepter sa "souffrance" personnelle qui, après tout, ne peut être aussi tragique qu'elle apparaît, vu la souffrance collective du peuple libanais anéanti par la guerre civile. Car il est vrai que le collier est important pour Hélène, mais introduit l'idée du dérisoire, quelque chose qui n'est pas à la mesure des événements (l'expérience de la guerre, le deuil d'un être cher...). Ce qui est donc la question fondamentale du personnage délocalisé qui ne veut pas s'approprier l'expérience d'autrui.

⁶⁸⁴ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, *op.cit.*, p. 116.

⁶⁸⁵ Carole Fréchette, *Le collier d'Hélène*, *op.cit.*, p. 8.

3.1. « Se tenir à l'écart du monde »

Le collier d'Hélène raconte l'histoire d'une jeune femme québécoise qui s'installe en tant que congressiste au Liban.

Présentée sous forme d'un reportage, la pièce nous offre un véritable témoignage sur la guerre civile au Liban (1975-1992). « Avec une écriture à la fois réaliste et absurde », la pièce nous dévoile une autre réalité où la souffrance et le malheur n'ont pas de limite. Une réalité tragique où les hommes sont toujours à la recherche veine de leur liberté.

L'intrigue de la pièce est très simple : à peine installée au Liban, Hélène, une jeune congressiste québécoise, se rend très vite compte qu'elle vient de perdre un collier de perles blanches, un collier évanescent avec qui « elle se sent protégée et invincible ». ⁶⁸⁶ Pour retrouver ce collier, qui est aussi signe de son identité, elle décide alors de se mettre à sa recherche. Dans cette quête absurde elle est accompagnée de Nabil, un chauffeur de taxi libanais.

Au cours de cette recherche absurde, Hélène « écouterait des témoignages tristes et émouvants qui changeront à jamais sa vision des choses ». C'est alors qu'elle se rend compte que partir à la recherche d'un objet est absurde comparé à la douleur intime d'un homme qui « a perdu sa place sur la terre ou sa maison » :

Le contremaître. Moi aussi, j'ai perdu ma maison. Une bombe tombée pendant la nuit. On était tous dans l'abri. Quand on est remonté, il ne restait plus rien, même pas une moitié de mur. J'ai dit aux enfants : regardez : une maison c'est ça. Un tas de briques, de bois, de béton. Tout ce qu'on possède peut être cassé, concassé; réduit en poudre. Ils ont voulu fouiller les décombres pour chercher leurs jouets, j'ai dit : non, on rase tout et on reconstruit. ⁶⁸⁷

Cette écriture réaliste, sensible et troublante nous conduit à quelques problèmes essentiels, qui semblent toucher l'ensemble de l'œuvre de Fréchette : l'impossibilité de communication, le rapport des personnages au monde, la présence des passages narratifs et l'instantanéité du récit.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p.23.

⁶⁸⁷ Carole Fréchette, *Le Collier d'Hélène*, *op.cit.*, p. 14 et suiv.

Dans le théâtre de Fréchette on est confronté à des effets d'une sorte d'ambiguïté qui flotte les personnages. Il y a d'une part Grâce qui est à mi-chemin entre le rêve et la réalité, il y a d'autre part Hélène qui, enfermée dans une sorte de bulle, est incapable de voir la réalité en face. Égocentrique, elle pense plus à ses problèmes personnels qu'à la réalité de la guerre qui envahit la capitale libanaise. Mais contrairement à Grâce qui vit plus « à l'écart du monde », Hélène a plus les pieds sur terre. Sa seule préoccupation, c'est de retrouver son collier qui lui permet de « se sentir protégée et invincible ».⁶⁸⁸

Psychologiquement parlant, Fréchette associe ici le problème de la perte du collier à la question de l'identité. Pour le psychanalyste Salomon Resnik, la perte du collier serait caractérisée par « la perte d'une partie de son moi ».⁶⁸⁹ Perdre le collier c'est comme si elle avait perdu sa personnalité. À cette problématique du moi s'ajoute également l'exil et le dépaysement. Au fur et à mesure que le récit avance, Hélène se sent de plus en plus dépaycée. Elle a l'impression d'avoir perdu tous ses repères :

*Hélène. Je m'assois par terre, recroquevillée. Appuyée au mur de la maison trouée. Où est-ce que je suis ? Dans quelle rue, dans quelle ville, dans quel pays ? Je ne sais plus. Qu'est-ce que je fais, ici ?*⁶⁹⁰

Dans *L'écologie du réel*, Pierre Nepveu parle justement de ce dépaysement qui caractérise parfois l'homme moderne :

*On habite ici, on rêve d'être ailleurs, on croit vivre là, on part en voyage, on revient, on ne part plus, on n'a jamais bougé d'ici, on reste, on n'est plus d'ici, on est parti, on est là... Mais à la fin, où sommes-nous ?*⁶⁹¹

On a le sentiment ici que cette délocalisation des personnages concerne aussi les libanais qui veulent imiter le modèle américain :

L'homme. Moi, j'ai perdu ma place sur la terre (...) J'ai perdu le carré où je peux poser mes pieds et dire ceci est à moi (...) Et j'ai perdu "plus tard, j'aurai une maison avec un jardin," "plus tard, j'irai voir les pays froids et la neige qui tombe à gros flocons" et "plus tard, mes enfants auront un métier, ils seront

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁸⁹ Salomon Resnik, *Temps des glaciations*, Toulouse, érès, 1999, p.54.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁹¹ Roland Giguère, *La main au feu*, l'Hexagone, 1973, p. 34.

*médecin, professeur ou camionneur, ils auront une maison et un jardin et une place sur la terre. "Et j'ai perdu "regarde mon fils, ma fille, voilà, le monde. Il t'appartient. Prends-le, explore-le, transforme-le. Fais-en ce que tu voudras [...]"*⁶⁹²

C'est comme si « le rêve du petit bourgeois américain est ici transposé au Liban (maisons, jardins, la réussite des enfants) » (Claude Filteau). On oublie un instant la guerre, les décombres et les maisons trouées. On pourrait parler ici d'une sorte de « métissage de la délocalisation » dans la mesure où il y a une imbrication du Canada au Liban et du Liban au Canada, puisque ce sont les canadiens qui doivent transmettre un message urgent : aller crier dans son pays « [qu'] on ne peut plus vivre comme ça » :

L'homme. Je ne sais pas. Peut-être, quand vous retournez dans votre pays, sur le petit carré qui vous appartient, dites-le de temps en temps : on ne peut plus vivre comme ça (...) Même si vous n'êtes plus certaine de savoir d'où vous vient cette phrase parce que ça fait longtemps, et c'est si loin, à l'autre bout de la terre. Dites-le.

*Hélène. On ne peut plus vivre comme ça.*⁶⁹³

À partir de ce moment de la pièce, Hélène comprend finalement que son collier « n'est pas important et qu'elle s'est trompée ». Elle arrive à « reconnaître l'autre » et à se rendre sensible à la douleur de l'autre. C'est comme si elle « s'identifiait finalement à l'expérience d'autrui » :

L'homme. Attendez. Qu'est-ce que vous avez perdu déjà ?

Hélène. Ce n'est rien. Ce n'est pas important.

L'homme. Un collier, c'est ça ?

*Hélène. Oui, un collier. Mais je me suis trompée. Ce n'était pas vous à qui j'ai demandé mon chemin.*⁶⁹⁴

Cette « dimension autoréflexive » (dont on a parlé précédemment) du théâtre de Fréchette est déjà présente dans *Littoral* de Wajdi Mouawad qui présente les mêmes techniques d'écriture que *Le collier d'Hélène* de Fréchette. Comme Hélène, Wifrid, le protagoniste de *Littoral* qui dans un « souci de subjectivité » avait refusé dans un

⁶⁹² Carole Fréchette, *Le Collier d'Hélène*, op.cit., p. 33.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 36.

premier temps de s'identifier à son Histoire, au peuple libanais (la prise de conscience de ses origines), accepte finalement de « redécouvrir ses origines. Dès lors ce qui était l'Histoire de l'autre devient son histoire ». ⁶⁹⁵ Tandis que dans *Le collier d'Hélène* cette identification du personnage à l'expérience d'autrui « passe à travers l'expérience du corps, puisqu'à la fin, Hélène choisit un collier de chair » ⁶⁹⁶ :

Hélène. Merci Nabil. Je vais tâcher de ne pas la perdre. Je vous le promets [...] Est-ce que je peux vous demander...? Voulez-vous mettre votre bras autour de mon cou. Juste un peu. Vous savez comme un bouclier.

(Elle se place devant lui, lui faisant dos. Elle prend son bras et l'enroule autour de son cou.) ⁶⁹⁷

Si Fréchette avance ici sur les terres de Wajdi Mouawad, c'est parce que la création de ces deux pièces faisait partie d'un projet commun intitulé « Écrits nomades », qui avait comme objectif d'écrire des textes sur « le thème de la frontière » : deux occidentaux « qui viennent éprouver une perte (le deuil d'un être cher pour Wilfrid et le deuil d'un objet cher pour Hélène) ». ⁶⁹⁸ Et parce qu'elles s'enracinent toutes les deux dans l'histoire de la guerre civile au Liban.

Cette histoire de mettre face à face deux mondes opposés (un pays qui ne connaît pas la guerre, d'une part, et un peuple détruit par les combats intermittents, d'autre part) sera reprise par Sidney Lumet dans *Paradise Now*, un film américain sorti en 2005 et récompensé par plusieurs prix tant aux États-Unis qu'en Europe.

Comme *Le collier d'Hélène* et *Littoral*, *Paradise Now* apporte des témoignages irrécusables sur la guerre au Moyen Orient, plus précisément sur la situation extrêmement complexe qui existe entre Israël et la Palestine.

⁶⁹⁵ Lucie Picard, « L'Histoire de l'autre : la guerre civile libanaise dans *Littoral* de Wajdi Mouawad et *Le collier d'Hélène* de Carole Fréchette », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 34, 2003, p. 147-160.

⁶⁹⁶ *Idem*.

⁶⁹⁷ Carole Fréchette, *Le collier d'Hélène*, *op.cit.*, p. 43-44.

⁶⁹⁸ Lucie Picard, « L'Histoire de l'autre : la guerre civile libanaise dans *Littoral* de Wajdi Mouawad et *Le collier d'Hélène* de Carole Fréchette », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 34, 2003, p. 147-160.

Le message du film est donc identique à celui de ces deux pièces : comment sensibiliser ceux qui ne comprennent pas complètement notre désespoir ? Comment transmettre un message d'urgence ?

Mais si *Le collier d'Hélène* et *Littoral* ont des visées beaucoup plus morales, c'est-à-dire faire prendre conscience de la souffrance d'un peuple ou « aller crier dans les pays du nord qu'on ne peut plus vivre comme ça »⁶⁹⁹ même quand on sait qu'on ne peut pas changer les choses (car le message reste inaudible. Même dans les ruines, Hélène cherche son collier), *Paradise Now* insiste plus particulièrement sur des questions d'ordre politiques. L'accent est surtout mis sur l'émergence de la « création d'un État palestinien » (Source : LCP) et la fin des conflits entre la Palestine et Israël. Mais dans l'un comme dans l'autre le message est clair : il s'agit de faire réagir contre la violence d'un peuple et de prendre conscience des injustices qui existent dans le monde entier.

3.2. « Mixité scénique »

Le collier d'Hélène se présente sous forme d'un « patchwork », c'est-à-dire un mélange de récits de fragments. La particularité de cette pièce, c'est qu'elle passe d'une histoire à l'autre, d'un récit à l'autre, sans qu'il n'y ait parfois de lien logique entre eux.

Comme le personnage éponyme de *La Peau d'Élisa* qui prend le ton du reporter pour raconter ses différentes histoires d'amours et pour nous mener au cœur de ses pensées les plus intimes, Hélène nous raconte plusieurs témoignages bouleversants qui ressemblent à du « bric-à-brac surréaliste »⁷⁰⁰ : un homme qui a perdu sa place sur la terre et l'émergence de la fin des conflits :

L'homme. Moi, j'ai perdu ma place sur la terre (...) Il y a des jours noirs, où je ne vois que le mur qui nous enferme, nos maisons entassées les unes sur les autres, le manque d'espace, d'intimité, la saleté, la laideur et je me répète pendant des heures : c'est ma seule vie, et je la passe ici, et quand je vois les gens comme vous qui marchent dans la rue, à l'extérieur, qui se foutent complètement de mon désespoir...

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁰⁰ Catherine Naugrette, *L'esthétique théâtrale, op.cit.*, p. 175.

Hélène. On s'en fout pas. Mais on ne se rend pas compte et on se dit qu'on ne peut rien faire de toute façon. Qu'est-ce qu'on peut faire ?

*L'homme. Je ne sais pas. Peut-être, quand vous retournez dans votre pays, sur le petit carré qui vous appartient, dites-le de temps en temps : on ne peut plus vivre comme ça. Dans les soirées, avec vos amis, quand vous buvez du vin, quand vous regardez par la fenêtre la ville toute blanche, si paisible et si bien ordonnée, dites-le, même si personne ne comprend, même si vous n'êtes plus certaine de savoir d'où vous vient cette phrase parce que ça fait longtemps, et c'est si loin, à l'autre bout de la terre. Dites-le.*⁷⁰¹

Prenons un autre exemple : dans *Les Quatre Morts de Marie* on remarque aussi une représentation a-systématique du récit. Le personnage éponyme nous est présenté dans trois périodes de sa vie, soit l'enfance, l'adolescence et l'âge adulte. Le personnage-narrateur commence de raconter la deuxième période de sa vie « alors que la précédente n'est pas achevée. Avant qu'une unité ne se manifeste, la suivante avait déjà commencé. Il y a [là comme une sorte de] chevauchement continuel ». ⁷⁰² On trouve aussi cela chez Michel Tremblay, plus précisément dans *Albertine, en cinq temps* qui est divisée en cinq tableaux construits à partir de bribes de récits. À côté de cette difformité du récit, il y a le travail de la « mixité scénique », terme utilisé par Isabelle Barbéris et qui signifie l'assemblage « des réalités hétérogènes ». ⁷⁰³

Cette esthétique postmoderne s'impose aussi dans le choix de la mise en scène. Dans *Le collier d'Hélène*, le travail scénique de Nabil el Azan a fait ressortir, afin d'accentuer la caractère hybride de la pièce, deux réalités différentes, deux mondes opposés : la culture française d'un côté, puisque le rôle d'Hélène sera interprété par une comédienne française, et la culture arabe de l'autre, puisqu'il y a des acteurs libanais, syriens et palestiniens.

Le spectacle se déroulera en deux langues différentes : français et arabe. Au-delà de cette rencontre hasardeuse entre Hélène, d'un côté, et un peuple libanais détruit par la guerre civile, de l'autre, le metteur en scène insiste plus particulièrement sur la question des divergences culturelles. Il évoque cette rencontre impossible qui existe parfois entre deux êtres qui ne partagent pas la même culture et qui n'ont pas la même vision des choses. La problématique du choc des cultures est au centre de la pièce. Il y

⁷⁰¹ Carole Fréchette, *Le collier d'Hélène*, op. cit., p. 33, 35.

⁷⁰² Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine*, op.cit., p. 53.

⁷⁰³ Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains*, op.cit., p. 71.

a deux idées opposées dans le texte : l'exclusion de l'autre et le devoir envers l'autre. Nous avons Hélène qui tente seulement de remplir sa mission qui est de trouver son collier de perles blanches, et les libanais qui sont prêts à tout pour transmettre des messages urgents. Il s'agit donc deux mondes opposés qui ne se rejoignent jamais. C'est pourquoi la pièce porte l'échec d'une rencontre impossible et les stigmates d'une guerre civile qui n'est pas prête de se terminer.

3.3. Le choc des cultures

Dans *Le collier d'Hélène*, le problème du choc des cultures apparaît à travers la difficulté des personnages à comprendre la notion d'interculturalité. La rencontre qui a eu lieu entre Hélène et les Libanais s'est avérée un énorme échec, puisqu'il y a eu un manque de communication entre eux. Mais si la barrière de la langue semble être ici le motif principal de cette absence de communication entre les personnages, le problème est plus général qu'on ne le pense.

Bien qu'elle ne parle pas l'arabe, Hélène a du mal à établir un lien avec la réalité du monde extérieur. Nous avons vu à quel point elle a été insensible et indifférente à la douleur des autres. Nous avons vu aussi son incapacité de s'adapter à cette nouvelle vie. Trop occupée à retrouver son collier de perles blanches, qui, comme on l'a dit, est symbole de son identité, Hélène est donc incapable de comprendre l'autre, d'accepter l'autre. Il y a chez Hélène une « attitude passive » qui provient de son incapacité de comprendre et de réfléchir suffisamment. On pourrait parler ici d'une « angoisse de séparation » (la perte du collier dans le cas d'Hélène), qui selon le psychanalyste Jean-Michel Quinodoz se manifeste par une douleur psychique profonde et :

*nous fait prendre conscience d'une part que nous existons en tant qu'être seul et unique par rapport à autrui, et que autrui est différent de nous. C'est ainsi que l'angoisse de séparation fonde notre sentiment d'identité aussi bien que notre connaissance de l'autre – cet « autre » que nous, psychanalystes, nous avons l'habitude d'appeler « objet » pour le distinguer du « sujet ».*⁷⁰⁴

Autrement dit, « la perte de l'objet » serait le synonyme de la perte de sa personnalité. Mais quelle est donc l'origine de cette angoisse ?

⁷⁰⁴ Jean-Michel Quinodoz, *La solitude apprivoisée*, Presses Universitaires de France, 1991, p. 17.

Pour Freud, « la réaction à la perte de l'objet vient de ce que le sujet s'est en partie identifié à l'objet perdu, et confondu avec lui, pour se défendre contre le sentiment de l'avoir perdu ». ⁷⁰⁵ Car c'est justement parce qu'Hélène s'est identifiée à son collier de perles blanches, au point de se confondre avec lui, qu'elle a du mal à se séparer définitivement de cette manie de le retrouver.

Arrivés à ce point, on peut dire que si Hélène se trouve dans l'incapacité de comprendre la « douleur collective » du peuple libanais, ce n'est pas un choix personnel, mais une obsession qui s'estompera au fur et à mesure qu'elle acceptera l'idée de la perte définitive de son collier et la possibilité d'un nouveau départ :

Nabil. Pour vous.

Hélène. Qu'est-ce que c'est ? Une pierre ?

Nabil. De mon pays, Madame.

Hélène. Merci Nabil. Je vais tâcher de ne pas la perdre. Je vous le promets [...]

Nabil. Les choses nous quittent, Hélène. Il faut l'accepter. Mais il vous reste votre cou et vos mains, une pour tenir ma petite pierre, l'autre pour... je ne sais pas...

Hélène. Mais, Nabil, vous...

Nabil. Il vous reste beaucoup de choses.

Hélène. Vous parlez... Est-ce que c'est vous qui... ou bien est-ce que c'est moi qui comprend l'arabe, tout à coup ? ⁷⁰⁶

Le fait que Nabil arrive finalement à s'exprimer en français est très significatif. C'est pour montrer que la souffrance est universelle et que l'on n'a pas parfois besoin de parler pour comprendre la souffrance de l'autre. Il suffit de regarder le monde en face pour comprendre « qu'on ne peut plus vivre comme ça ». ⁷⁰⁷

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁰⁶ Carole Fréchette, *Le collier d'Hélène*, *op.cit.*, p. 43-44.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 39.

3.4. « Le rapport à la langue »

Au cours des années soixante, soixante-dix et quatre-vingt au Québec, le rapport des auteurs à la langue change d'orientation. C'est alors que Michel Tremblay et Claude Gauvreau décident de rompre avec une écriture fondée sur la raison afin de créer un langage « de la discordance, hybride, [surréaliste] et expressionniste ». ⁷⁰⁸ On pense notamment à « l'exploréen » de Gauvreau qui est une forme d'écriture poétique discontinuée utilisée surtout dans *Les Oranges sont vertes*, et au « joul » de Michel Tremblay (*Belles-sœurs*) qui est un langage « provocateur » qui s'est détaché définitivement d'une écriture religieuse traditionnelle au Québec et surtout du théâtre politique d'Anne Hébert.

Dans le théâtre de Fréchette, on retrouve une sorte de langage universel qui est « conforme à la syntaxe logique », ⁷⁰⁹ mais qui crée un dysfonctionnement quant à l'organisation globale du texte. Dans *Le collier d'Hélène*, l'insertion d'éléments narratifs et la multiplication des référents spatiaux provoquent la déconstruction de l'action dramatique, un processus qui selon Jacques Derrida « consiste à défaire un système hégémonique, en montrant ses contradictions, ses lectures multiples, ses interprétations mouvantes ». ⁷¹⁰ Ainsi malgré ses effets de réel (les références à la vie ordinaire), la langue de Fréchette refuse toute possibilité de cohérence. Car selon Patrice Pavis « le plaisir [du texte] réside dans l'égalité des arguments et l'impossibilité de conclure : l'auteur tient lecteur et spectateur en haleine, en lui donnant l'illusion qu'il finira par percer l'énigme » ⁷¹¹ de la pièce.

Dans *Le collier d'Hélène*, nous allons voir, la structure narrative et l'exposition de l'action en dehors du Québec accentuent davantage la fusion d'éléments hétérogènes et l'aspect fragmentaire de la pièce.

⁷⁰⁸ Voir Pierre Nepveu, *L'écologie du réel...*, *op.cit.*, p. 118.

⁷⁰⁹ Sandra Laugier, *Wittgenstein, métaphysique et jeux de langage*, *op.cit.*, p. 165.

⁷¹⁰ Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine*, *op.cit.*, p. 308.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 163.

3.4.1. La structure narrative de la pièce

Dans *Le collier d'Hélène*, le dispositif narratif facilite la lecture du texte et « fait avancer une histoire inventée, paraissant vraie. « Vraie » dans la mesure où le lecteur rencontre que des situations concrètes et des témoignages directes ». ⁷¹² Dans ce long passage narratif, le narrateur-personnage donne ses propres réflexions et nous renseigne sur sa douleur personnelle :

Ce n'est pas un collier de perles comme les autres. Je veux dire, les perles ne sont pas enfilées les unes sur les autres ; elles sont fixées ici et là sur du fil invisible [...] Il y a plusieurs rangs de fil mais les rangs ne sont pas posés à plat sur le cou, non, ils sont comme euh... en saillie. C'est difficile à expliquer. Les perles sont retenues par des nœuds minuscules. Et parce qu'on ne voit pas le fil, on dirait qu'elles sont en suspens. Vous comprenez ? On dirait qu'elles flottent autour du cou. Vous ne l'avez pas vu, mon petit collier ? (Nabil ne dit rien) Tout à l'heure, je me suis arrêtée ici, juste ici, au coin. Vous étiez là. A la même place. Vous m'avez demandé si je voulais un taxi. ⁷¹³

Or, ce qui renforce le caractère réaliste de la pièce, c'est justement ce passage d'un récit à l'autre sans pour autant respecter l'intrigue principale de la pièce : la perte du collier de perles blanches et sa recherche. Cette technique du collage (les bribes de récits) et l'effet continu du récit font penser à la vie réelle où comme disait Georg Simmel :

chaque élément, chaque événement en particulier s'intègre dans des séries de nature spatiale; conceptuelle, dynamique, qui se perpétuent à l'infini. C'est pourquoi toute réalité dénommable est un fragment, aucune n'est une unité close sur elle-même. ⁷¹⁴

Le collier d'Hélène se construit donc à partir de ces fragments de récits qui comme dans la vie laissent le spectateur en attente :

Hélène. Je me suis assise au milieu, sur la dalle de béton et je suis restée longtemps. J'ai imaginé ce qu'il y avait avant. La maison de pierres, les arbres tout autour, les fleurs au bord des fenêtres, les gens à l'intérieur.

Le contremaître. Écoutez. Ça fait des années que je démolis et que je reconstruis, ici, dans le Centre, et régulièrement, je vois des gens comme vous

⁷¹² *Ibid.*, p. 257.

⁷¹³ Carole Fréchette, *Le collier d'Hélène*, *op. cit.*, p. 7.

⁷¹⁴ Georg Simmel, *La philosophie du comédien*, Balval, Circé, 2001, p. 91-92.

qui viennent chercher une chose qu'ils ont perdue [...] Ils viennent et ils regardent les bulldozers et ils descendent dans le trou, ils fouillent dans la terre, et même après, quand a coulé le béton, ils viennent encore, ils marchent sur les dalles, ils regardent partout...

Hélène. Non, non vous ne comprenez pas. Moi, je suis venue seulement hier, ou avant-hier, et...

*Le contremaître. Ils viennent ici et ils pleurent sur le passé, sur ce qu'ils ont perdu et moi je leur dis : allez-vous-en ! Vos choses ont été broyées, réduites en poudre, et la poudre s'est mêlée à la terre et au béton. Vos vieilles choses sont dans les dalles des nouvelles maisons. Et c'est très bien comme ça.*⁷¹⁵

Le « paraître vrai » du *collier d'Hélène* apparaît également à travers l'instantanéité du récit et la présence des « monologues-parleries ». L'instantanéité du récit donne aux spectateurs l'impression de s'engager à l'action. En plus, la description des faits se fait de façon tellement lyrique que le spectateur est comme envoûté, hypnotisé. Il se trouve dans le même état d'esprit qu'Hélène. Les adresses au public intensifient de plus en plus le processus de l'identification « par lequel le spectateur est amené à se confondre avec le personnage représenté sur scène : il génère un plaisir lié à l'illusion »⁷¹⁶ :

*Hélène. Je regarde la mer. Le bleu de la mer, dont je rêve tant quand je suis chez moi, à des milliers de kilomètres d'ici. Je touche mon cou. J'ai envie de pleurer. Je me secoue. On approche. On s'engage dans un immense échangeur, puis tout s'arrête. J'essaie de voir ce qui se passe. C'est bloqué. Il allume la radio. (Une musique arabe très rythmée se fait entendre) Il bouge la tête au rythme de la chanson. Et les épaules et les bras. Il chante. Je ferme les yeux. Je compte les jours depuis je suis arrivée. Huit ? Neuf ? Je n'arrive pas à savoir. Quel jour on est ? Lundi ou mardi ? Lundi, je pense. Et quand est-ce que j'ai vu mon collier pour la dernière fois ? Quand est-ce que j'ai eu conscience de l'avoir à mon cou ? L'homme à qui j'ai demandé mon chemin. Il a touché les perles avec ses doigts. Où est-ce que c'était ? Dans quel quartier ? Je ne sais pas. Quel jour c'était ? Samedi ? Vendredi ? C'est toujours bloqué. Des voitures à perte de vue. Il fait chaud. Si j'ouvre la fenêtre, c'est l'enfer des klaxons [...]*⁷¹⁷

Cette forme de monologues-parleries qui crée les « effets de réel » permet « d'établir avec le public ce contact sans lequel il n'est point de théâtre. Forme spéciale de communication, contact où se mêlent étroitement l'intelligence et la sensibilité,

⁷¹⁵ Carole Fréchette, *Le collier d'Hélène*, op. cit., p. 13.

⁷¹⁶ Bénédicte Boisson, *La mise en scène théâtrale...*, op.cit., p. 180.

⁷¹⁷ Carole Fréchette, *Le collier d'Hélène*, op. cit., p. 9-10.

réseau complexe de rapports physiologiques et mentaux ». ⁷¹⁸ Comme si « le théâtre ne [pouvait] permettre l'accès à la psyché du personnage que par le biais de cette mise en parole du flux de pensée que constitue le monologue ». ⁷¹⁹ C'est ce qui permet à Fréchette de ne pas se séparer de cette idée d'un « théâtre plus près des gens » dont parlait Jean-Pierre Ryngaert. En effet, le fait d'insérer un monologue dans un texte dramatique permet à Fréchette non seulement d'accentuer davantage le caractère narratif de la pièce mais aussi de privilégier les signes d'une écriture dite « universelle » qui se livre à une exposition concrète et universelle des événements.

3.4.2. L'exposition de l'action en dehors du Québec

Le collier d'Hélène se focalise sur la guerre au Liban et les relations qui existent entre des personnes d'origines différentes. La pièce se passe entièrement à Beyrouth, en dehors du milieu québécois. Car l'objectif premier de Fréchette était d'écrire, suite au « projet "Écrits Nomades" », ⁷²⁰ une pièce qui sortirait effectivement du cadre québécois pour s'ouvrir sur le monde entier.

Au lieu de chercher à refléter toujours le milieu québécois – comme dans les années soixante ou soixante-dix (où on ne voyait que du théâtre français), Fréchette s'interroge sur la nécessité de se construire sur « une sorte d'agglomération de toutes les cultures et de toutes les conventions théâtrales ». ⁷²¹ Ce n'est donc pas un hasard si Fréchette fait partie de l'association « Écritures vagabondes », une association dirigée par Monique Blin et créée pour « initier d'autres projets, d'autres périple à travers le monde et réunir d'autres artistes et d'autres écrivains des quatre continents ». ⁷²²

Ce qui frappe d'emblée le lecteur, ce sont les informations très précises que Fréchette apporte sur la capitale libanaise, alors qu'elle n'y séjourne que depuis seulement un mois :

⁷¹⁸ Denis Bablet, *Joseph Svoboda*, 1970 et 2004 by Editions L'Age d'Homme, Lausanne, Suisse, pour l'édition en langue française, p. 27-28.

⁷¹⁹ Georges Saragoza, « Chambres de Minyana : comment revisiter l'écriture du monologue », in *Le monologue au théâtre...*, op.cit., p. 21.

⁷²⁰ Créé en 2000, le projet "Écrits Nomades" regroupe neuf auteurs de la Francophonie dans la capitale libanaise pour « écrire un texte sur la thématique de la frontière ».

⁷²¹ Jean-Cléo Godin, Dominique Lafon, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, op.cit., p. 18-19.

*On pénètre dans un quartier rempli de maisons trouées. Je suis venue ici, j'en suis sûre. J'essaie de me repérer. On tourne et on tourne au milieu des gens dans la rue, des étalages de fruits, de légumes rutilants, des photos d'hommes enturbannés [...] Je marche au milieu des maisons trouées, au milieu des hommes moustachus, des femmes habillées de longs manteaux. Je suis passée ici [...] Je me suis arrêtée devant ce bâtiment-là, pour contempler les fleurs qui poussent dans les fissures du béton. Je me suis approchée, j'ai mis mes mains dans les traces laissées par les balles [...]*⁷²³

L'exemple de cette description pittoresque (où le cliché devient l'objet même du discours du personnage), qui normalement n'est pas visible sur scène, met en valeur le principe de la « non-mise en scène » qui selon Patrice Pavis a pour tâche de minimaliser l'effet scénique :

*pour que le spectateur entre dans le texte. « À condition qu'on ne l'ensevelisse pas sous la mise en scène, l'écriture constitue un élément dramatique en soi, c'est-à-dire qu'elle transmet des sensations et crée des images. Lorsqu'on entend un texte, l'esprit génère des flux d'images. La mise en scène doit rester minimaliste pour ne pas formater la vision des spectateurs, et empêcher le libre développement de leur imaginaire à partir de ce qu'ils entendent et voient. »*⁷²⁴

L'idée est que le spectateur doit reconstruire mentalement les images créées par le texte dramatique. Or, lorsqu'on voit la mise en scène de Nabil el Azan, on remarque que les référents spatiaux et le contexte historique ne sont pas exposés sur scène. Nabil el Azan essaie de dissimuler ce décalage géographique en exposant la réalité libanaise d'une façon métaphorique. La description minutieuse de la capitale libanaise permet aux spectateurs de se trouver au moins mentalement au Liban.

La réussite de cette mise en scène montre que nous n'avons pas toujours besoin d'un décor surchargé pour concrétiser un lieu. Malgré l'absence de représentation concrète de l'espace, « je suis donc particulièrement heureuse », dit Fréchette, « que [les spectateurs] s'y soient retrouvés ».⁷²⁵ Un succès qui a été couronné par le prix Sony Labou Tansi des Lycéens⁷²⁶ en 2004.

⁷²² *Ibid.*, p.47.

⁷²³ Carole Fréchette, *Le collier d'Hélène*, *op. cit.*, p. 18-19.

⁷²⁴ Jacques Copeau cité par Patrice Pavis dans *La mise en scène contemporaine*, *op.cit.*, p. 33.

⁷²⁵ Source Internet :< http://sony_labou_tansi_des_lycéens_com> (Consulté le 26 avril 2010).

⁷²⁶ Le prix Sony Labou Tansi est octroyé par Le Pôle National Ressources Littérature « Écritures contemporaines francophones et théâtre », le Rectorat de Limoges et la Maison des Auteurs des Francophonies en Limousin.

3.5. Conclusion

Si l'histoire de la pièce *Le collier d'Hélène* touche profondément le spectateur, c'est parce qu'elle s'appuie directement sur le réel. Elle déploie avec pertinence les traces de la guerre civile au Liban. Ce questionnement de l'expérience du vécu a pour objectif principal de ramener le spectateur, le temps d'une représentation, au cœur même de la vie.

Mêlé à la fiction, le théâtre fait ici découvrir au spectateur « l'apparition de certaines vérités. D'une certaine manière, [il devient] lieu de réflexion »⁷²⁷ qui permet d'analyser de différentes situations théâtrales inspirées de « l'expérience de la vie ». Car comme l'a très bien dit Yannick Butel, « ce qui est essentiel, c'est l'idée que le théâtre apparaît comme ce qui doit être pensé »,⁷²⁸ c'est-à-dire un théâtre qui « serait le lieu de toutes présences, le lieu des choses mêmes, l'espace du quotidien perceptible, re-connu, senti ».⁷²⁹

Par exemple dans *Le collier d'Hélène*, le théâtre devient un lieu de partage où « surgissent des émotions » entre d'un côté l'acteur qui tente de faire transparaître la vérité de la pièce, et le spectateur de l'autre côté qui a « la possibilité de sentir la vie »⁷³⁰ qui y prend forme.

Or, ce qui touche profondément le spectateur ici, c'est l'insensibilité d'Hélène à l'égard du peuple libanais. Chargée de révéler au monde entier les drames d'un pays entièrement détruit par les conflits, Hélène ne peut que se taire. Elle fait comme si le monde n'existait pas. Elle ne voit que l'image de son collier. Mais comment peut-on être insensible au drame collectif d'un peuple ? Comment peut-on oublier la souffrance de l'être humain ?

Mais si Hélène est ici indifférente à la souffrance du peuple libanais, les libanais, comme ironie du sort sont aussi insensibles à la souffrance personnelle

⁷²⁷ Yannick Butel, *Essai sur la présence au théâtre*, op.cit., p. 15.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁷²⁹ Claude Régy cité dans Yannick Butel, *Essai sur la présence au théâtre*, op.cit., p. 28.

⁷³⁰ Yannick Butel, *Essai sur la présence au théâtre*, op.cit., p. 11.

d'Hélène qui passe donc inaperçu. La barrière de la langue pose ici problème, car elle ne permet pas au chauffeur de taxi de réagir face aux inquiétudes d'Hélène :

Hélène. J'ai attendu longtemps avant de traverser. Je me souviens que je me suis épongée le cou. Il fait tellement chaud, j'ai pris un mouchoir et je me suis épongée comme ça, et je me suis dit que ça doit être à ce moment-là que... Mais peut-être que c'est arrivé avant. Je le porte tout le temps, même la nuit. Ce n'est pas un collier qu'on garde la nuit pourtant. Pas comme une chaîne en or ou en argent, non, mais moi je... Il est tellement léger, je ne le sens pas du tout [...]

Nabil. S'il vous plaît taxi, Madame ?

Hélène. Non ! Euh... Oui. Oui, d'accord. Taxi.

Nabil. Où, Madame ?

Hélène. Par là. Tout droit.

Nabil. Yalla, yalla !⁷³¹

C'est en ce sens que nous pouvons considérer *Le collier d'Hélène* comme un théâtre des rencontres impossibles, puisque les personnages ne communiquent que isolément, c'est-à-dire chacun séparément. Il s'agit ici d'un dialogue fragmenté qui selon Pascal Riendeau « s'exprime par les arrêts constants du récit »⁷³² :

Hélène. Attendez. Je voudrais vous dire...

La femme. Me dire quoi ? Que vous avez de la peine pour moi ? Ce n'est pas nécessaire. De toute façon, ce n'est pas vrai. Mais ça ne fait rien. Moi non plus je n'ai pas de peine pour votre collier. Au revoir.⁷³³

L'exemple de ce dialogue figé montre que le discours d'Hélène et celui de son interlocuteur ne se rejoignent presque jamais. Il représente deux univers opposés (la culture américaine et la culture arabe) qui n'arrivent pas à s'unifier.

Cette impossibilité de construire un récit homogène apparaît très clairement dans *Les sept jours de Simon Labrosse*, texte à la fois réaliste et fictif qui se construit

⁷³¹ Carole Fréchette, *Le collier d'Hélène*, *op.cit.*, p. 8.

⁷³² Pascal Riendeau, *La cohérence fautive...*, *op.cit.*, p. 70.

⁷³³ Carole Fréchette, *Le collier d'Hélène*, *op.cit.*, p. 27.

sous forme de récits juxtaposés, en complexifiant nettement la solution finale de la pièce. En mettant généralement l'accent sur le concept de la « vie ordinaire » et ce qu'on pourrait appeler un théâtre de l'intimité, cette pièce, qui semble être une suite thématique du théâtre de l'absurde (*En attendant Godot* de Beckett plus précisément), tente d'apporter la vie au théâtre, en brisant de cette façon la frontière entre « la vie réelle et la vie imaginaire ».⁷³⁴

La dernière analyse textuelle aura justement pour but de se focaliser sur cette esthétique de la « vie ordinaire » (que l'on voit partout dans le théâtre de Fréchette) et le caractère fictif d'un théâtre « à deuxième degré »⁷³⁵ (théâtre dans le théâtre), qui, « par un excès de théâtralité »,⁷³⁶ crée des « effets de réel » (Barthes, 1982).

⁷³⁴ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, *op.cit.*, p. 281-282.

⁷³⁵ Pascal Riendeau, *La cohérence fautive...*, *op.cit.*, p. 99.

⁷³⁶ Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine*, *op.cit.*, p. 76.

4. *Les sept jours de Simon Labrosse*

(Analyse de la première scène)

Lorsque les spectateurs entrent dans la salle, Simon est sur scène. Il regarde de temps en temps les spectateurs. Il sourit nerveusement.

Au bout d'un moment, Nathalie entre en scène et vient parler à Simon à voix basse. Elle tient d'une main un ghetto blaster et de l'autre une cassette vidéo. On sent que cette cassette est le sujet de la discussion. Simon est de plus en plus nerveux. Il va en coulisse en appelant Léo. Nathalie le suit tout en continuant à argumenter. Ils reviennent sur scène.

Simon. Écoute, Nathalie, c'est plus le moment de discuter. (Avant que Nathalie ait le temps de répliquer, il revient vers le public.) Bonsoir... Euh... Vous avez bien fait de venir. Vous allez voir, ma vie, c'est passionnant. On va bientôt commencer, mais avant... (Il regarde de tous les côtés.) Voyons, où est-ce qu'il est, lui ?

Nathalie. Bonsoir ! Je m'appelle Nathalie. Je joue les rôles féminins dans la vie de Simon. C'est pas les rôles les plus intéressants, mais ça fait rien, je les joue avec beaucoup de conviction. Vous allez voir, je suis quelqu'un de très profond... Simon, je l'ai connu par une petite annonce. Il cherchait quelqu'un pour jouer dans sa vie. Quand il m'a vue, il a dit : « Tu ressembles à une fille que je connais, elle s'appelle Nathalie ». J'ai dit ; « Tiens, moi aussi » ; il a dit : « Ma Nathalie à moi, est partie en Afrique, aider les plus démunis » ; j'ai dit : « Quelle drôle d'idée » ; il a dit « Comme ça, tu veux jouer dans ma vie ? » ; j'ai dit « Ça dépend ; combien ça paie ? »... (Un temps.) L'argent ça m'intéresse pas vraiment, mais là, j'en ai besoin pour payer mes cours...

Simon. Regarde, Léo, est-ce qu'ils sont venus, oui ou non ?

Léo. Non.

Simon. Oui, Léo, ils sont venus. Et pourquoi est-ce qu'ils sont venus, Léo ?

Léo. Je le sais pas.

Simon. Ils sont venus pour voir des extraits de ma vie « ordinaire et insignifiante », comme tu dis. Ma vie les intéresse, comprends-tu ce que ça veut dire ? (...)⁷³⁷

Les sept jours de Simon Labrosse est une autre pièce de Fréchette qui se présente comme une esthétique de la vie ordinaire ou un théâtre de l'intimité qui,

⁷³⁷ Carole Fréchette, *Les sept jours de Simon Labrosse*, Leméac, 1999, p. 7 et suiv.

comme le théâtre vivant de Peter Brook, « est d'abord la vie du théâtre, la vie au théâtre ». ⁷³⁸

Les trois personnages de la pièce, Simon, Léo et Nathalie sont sur scène. La vie de Simon semble être le thème principal du spectacle que les trois personnages sont en train de monter. On a donc affaire à une improvisation théâtrale où Simon doit raconter « des extraits de [sa] vie ordinaire et insignifiante » ⁷³⁹ au public. Nathalie est engagée pour « jouer les rôles féminins dans la vie de Simon ». ⁷⁴⁰ Quant à Léo, on ne sait pas précisément quel rôle il va jouer.

Dans cette première scène, on constate que les adresses au public sont assez fréquentes. Il y a Simon qui s'adresse d'abord aux spectateurs pour leur annoncer le début du spectacle et Nathalie qui se présente devant le public et leur explique les rôles qu'elle va jouer. Pour l'instant, on ne sait pas encore pourquoi Simon veut raconter sa vie au public. Pas d'informations non plus sur la situation sociale des personnages. On sait simplement que ce sont « des acteurs et spectateurs de la vie ordinaire ». ⁷⁴¹

« Cette érosion d'une esthétique » de la vie ordinaire (trait majeur du théâtre de Fréchette) pourrait se définir comme un théâtre qui se substitue à la vie, c'est-à-dire un théâtre qui tend à maximiser les effets de réel « pour être plus près des gens », pour reprendre la formule de Jean-Pierre Ryngaert. Autrement dit, il s'agit d'un théâtre de « situations » qui communique simplement des « situations intimes et personnelles » qui peuvent concerner la plupart des gens. C'est pourquoi, « en se préoccupant des réalités essentielles de la condition humaine, des quelques problèmes fondamentaux de la vie, [de la solitude, de l'ennui] et de l'isolement, [le théâtre de Fréchette] cherche à rendre le public conscient de la situation de l'homme dans l'univers ». ⁷⁴²

⁷³⁸ Peter Brook, *L'espace vide..*, *op.cit.*, p. 15.

⁷³⁹ Carole Fréchette, *Les sept jours de Simon Labrosse*, *op.cit.*, p. 9.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 8.

⁷⁴¹ Carole Fréchette, *Les sept jours de Simon Labrosse*, in Deuxième de couverture.

⁷⁴² Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, *op.cit.*, p. 380-381.

4.1. Deux thèmes principaux

« Même si la forme de mes œuvres varie, les thèmes sont récurrents. Les personnages de mes pièces essaient d'exister dans le monde en quête de leur place dans la vie. Par exemple dans *Les sept jours de Simon Labrosse*, ajoute-elle ». ⁷⁴³

La pièce est construite selon le modèle de *La peau d'Élisa* où le personnage principal, Simon Labrosse, sans emploi, s'invente chaque jour un nouveau métier pour pouvoir échapper à la monotonie de la vie quotidienne : spectateur, cascadeur émotif, finisseur de phrases, flatteur d'ego et amoureux à distance. Comme le personnage d'Élisa qui dévoile au public ses pensées les plus secrètes, Simon nous fait part de ses différents problèmes qui le préoccupent comme le chômage, l'ennui, la solitude et la souffrance :

La vie c'est rien, t'as juste à te lever tous les matins, t'as juste à respirer... Mais la société elle... la société est partout, elle est dans ta TV, dans tes céréales... Elle est toujours là pour te dire que t'es pas tout à fait à la hauteur, que t'as pas les bonnes idées au bon moment, etc. ⁷⁴⁴

Dans *Les sept jours de Simon Labrosse*, pièce à la fois réaliste et absurde, Fréchette aborde deux thèmes importants : l'ennui et la solitude. Elle montre aussi comment l'effet instantané du récit brise l'illusion du *second degré*, c'est-à-dire ce phénomène théâtral qui indique que « tout ce qui se passe sur scène est déchu de sa valeur de vérité » ⁷⁴⁵ comme disait Anne Ubersfeld.

L'analyse suivante aura donc pour fil conducteur la question de la confrontation entre l'espace scénique et le public ainsi que l'étude des personnages.

4.1.1. L'ennui

La souffrance (ou, par exemple, le sentiment de manque chez Grâce et Hélène qui est provoqué par des drames intérieurs) et l'ennui restent évidemment les thèmes les plus utilisés dans le théâtre de Fréchette. Par exemple dans *Le Collier d'Hélène* et

⁷⁴³ Annik Chalifour, « Carole Fréchette au théâtre Glendon », Document disponible sur : <http://www.lexpress.to/archives/3648/> (Consulté le 12 janvier 2012).

⁷⁴⁴ Carole Fréchette, *Les sept jours de Simon Labrosse*, *op.cit.*, p. 31.

⁷⁴⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II.*, p. 54.

La petite pièce en haut de l'escalier, les personnages de Grâce et Hélène se sentent souvent anéantis et parfois même dépaysés : Grâce qui souffre d'un manque inexorable parce qu'il n'y a rien qui la satisfait, et Hélène qui, tourmentée par une sensation de vide intense, est indifférente à la douleur de l'autre. Mais si dans *Le collier d'Hélène* et *La petite pièce en haut de l'escalier*, l'ennui est provoqué plutôt par la perte du sens de la vie en général, dans *Les sept jours de Simon Labrosse*, il est dû au manque de travail et d'emploi. Ainsi Simon Labrosse, un jeune chômeur, s'ennuie parce qu'il ne supporte pas la monotonie de la vie quotidienne. C'est pourquoi il décide alors d'inventer un métier chaque jour pour vaincre l'ennui. La ressemblance avec *En attendant Godot* de Beckett est ici frappante. Dans *En attendant Godot*, Vladimir et Estragon s'ennuient parce qu'ils ne font que tourner en rond, en attendant un certain Godot qui ne viendra jamais. Tandis que dans *Les sept jours de Simon Labrosse*, Léo, Nathalie et Simon s'ennuient parce qu'ils sont au chômage.

Dans *En attendant Godot*, Vladimir et Estragon s'ennuient à cause de la répétition du temps. Ils sont frustrés parce qu'ils ne peuvent pas échapper au principe de l'éternel retour :

Vladimir. Charmante soirée.

Estragon. Inoubliable.

Vladimir. Et ce n'est pas fini.

Estragon. On dirait que non.

Vladimir. Ça ne fait que commencer.

Estragon. C'est terrible.

Vladimir. On se croirait au spectacle.

Estragon. Au cirque.

Vladimir. Au music-hall.

*Estragon. Au cirque.*⁷⁴⁶

Alors que dans *Les sept jours de Simon Labrosse*, Léo, Nathalie et Simon s'ennuient parce qu'ils n'ont aucun espoir dans leur vie :

⁷⁴⁶ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Éditions Minuit, 1952, p. 56.

Simon. Ils sont venus pour voir des extraits de ma vie « ordinaire et insignifiante » comme tu le dis. Ma vie les intéresse, comprends-tu ce que ça veut dire ?

Léo. Non.

Simon. Ça veut dire que dans la vie, quoi qu'il arrive, il y a toujours de... De quoi, Léo ? Dis-le pour les gens.

Léo. De l'angoisse.

Simon. Non, Léo. Dans la vie, il y a toujours de...

Léo. De la souffrance [...] ⁷⁴⁷

Ce sentiment d'angoisse, de solitude et de souffrance est très présent dans la pièce. La solution proposée par Simon a justement le mérite de lutter contre l'ennui et la solitude. C'est pourquoi le théâtre devient pour lui un véritable refuge.

4.1.2. La solitude

Nathalie et Léo sont les deux seuls personnages de la pièce que Simon, le personnage principal, a choisis pour mettre en scène « des extraits de [sa] vie ordinaire et insignifiante ». Il s'agit donc de jouer sa vie, c'est-à-dire sept jours de sa vie, pour vaincre la solitude et pour se donner l'impression de vivre.

L'objectif de Simon est double : il veut non seulement raconter sa vie au public pour « donner un sens à sa vie », mais pour aider aussi d'autres personnes qui, comme lui, ont besoin d'être réconfortées :

Simon. [...] Comprenez-moi bien, je veux pas dire que vous faites rien. C'est pas ça. Vous faites beaucoup de choses : vous allez dans les cafés, vous prenez des eaux Perrier, vous fumez des cigarettes...

La jeune femme (Nathalie). C'est pas tout : je lis... je lis des articles, je vois des gens, je mange des aliments...

Simon. Oui c'est ça que je dis : vous avez l'air d'avoir une vie bien remplie, mais au fond, vous avez pas vraiment l'impression d'exister [...] Ce qu'il vous

⁷⁴⁷ Carole Fréchette, *Les sept jours de Simon Labrosse*, op.cit., p. 9.

*faut, pour donner un sens à votre vie, c'est quelqu'un qui vous regarde. Pour un prix très raisonnable, moi je peux faire ça pour vous.*⁷⁴⁸

Fréchette joue ici avec le procédé du dédoublement du personnage. Alors que le premier jour Simon se transforme en cascadeur émotif, Léo joue le rôle d'un homme agressif qui, accablé par le départ imprévu de sa femme, est incapable de se remettre sur les rails du quotidien :

Simon. Je me présente : Simon Labrosse, cascadeur.

L'homme agressif (Léo). Je te parle pas d'un film moi, là, je te parle de la vie, de la criss de la vie sale.

Simon. Justement ! C'est ça mon domaine, je veux dire : la vie, c'est mon domaine. Voyez-vous, je suis pas un cascadeur comme les autres. Ma spécialité, c'est la cascade émotive.

L'homme agressif (Léo). La quoi ?

Simon. Laissez-moi vous expliquer. Au cinéma, on peut pas se permettre de mettre la vedette en danger, alors on paye quelqu'un pour prendre les risques à sa place. Même chose pour vous.

L'homme agressif (Léo). Comment ça, pour moi ?

Simon. Vous êtes la vedette. Je prends les risques.

L'homme agressif (Léo). Mais quels risques ?

*Simon. Les risques émotifs ! Je fais les conversations difficiles, les soupers de famille, les chicanes de couple...*⁷⁴⁹

Or c'est à travers l'invention de divers métiers que Simon peut combler le vide des gens, et par là leur solitude :

*Simon. [...] Je peux vous faire une démonstration, tout de suite... euh... Bon, O.K. Disons que vous êtes votre père et puis moi je suis vous... Ben je veux dire : je suis moi qui prends votre place : Euh... Disons qu'on est au restaurant. On a pris un bon souper, disons du rôti de bœuf pis des patates pilées, pis là on fume un cigare...*⁷⁵⁰

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 19, 21.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 14.

Cette action humanitaire de Simon continue encore, lorsque le deuxième jour, il décide de jouer le rôle d'un spectateur personnel pour aider une jeune femme qui, vivant dans l'ombre depuis longtemps, n'est pas encore prête « pour l'existence, le sens de [sa] vie » :

La jeune femme (Nathalie). Écoutez, je pense que je suis pas prête.

Simon. Pas prête pour quoi ?

La jeune femme (Nathalie). Pour tout ça : le premier rôle, l'existence, le sens de ma vie... je trouve ça stressant.

Simon. Mais voyons, donnez-vous une chance, c'est sûr que ça va marcher.

La jeune femme (Nathalie). Je ne suis pas prête, je vous dis ! Ça sert à rien de me brusquer.⁷⁵¹

Ce qui est donc important pour Simon, c'est d'inventer chaque jour un métier pour donner de l'espoir aux gens, pour les faire sortir de leur souffrance et de leur solitude. Et le théâtre devient pour lui le seul moyen de lutter contre les injustices du monde, de ce monde triste d'où il nous est parfois impossible de donner un sens à notre vie.

Dans la partie consacrée à l'analyse des personnages nous verrons que le thème de l'ennui et de la solitude prennent une place importante dans la pièce, au point de rapprocher ce théâtre de la dramaturgie de l'absurde des années cinquante. Ce qui touche donc la sensibilité du spectateur.

4.2. Analyse des personnages

1. Simon :

Simon Labrosse « rappelle par sa quête désespérée les personnages de Samuel Beckett » lit-on dans la deuxième de couverture de la pièce. Pour rompre la monotonie de la vie quotidienne, Simon actuellement sans emploi, décide de présenter sa vie au public. "Cascadeur émotif" est le premier métier inventé par Simon. Le discours de Simon est simple, direct. Il repose entièrement sur des énoncés explicites :

⁷⁵¹ Carole Fréchette, *Les sept jours de Simon Labrosse*, op. cit., p. 23.

Simon. [...] Laissez-moi vous expliquer. Au cinéma, on peut pas se permettre de mettre la vedette en danger, alors on paye quelqu'un pour prendre les risques à sa place. Même chose pour vous.

L'homme agressif (Léo). Comment ça, pour moi ?

Simon. Vous êtes la vedette. Je prends les risques.

L'homme agressif (Léo). Mais quels risques ?

Simon. Les risques émotifs ! Je fais les conversations difficiles, les soupers de famille, les chicanes de couple...

L'homme agressif (Léo) (complètement hors de lui). Mais t'es complètement bouché ! J'en veux pas de tes services, est-ce que c'est clair ? Maintenant tu vas sortir d'ici, compris ?

[...] Simon (sortant sa carte). Comme vous voulez. Mais je vous laisse ma carte. Si vous connaissez quelqu'un qui a besoin d'émotions. Simon Labrosse, cascadeur émotif.⁷⁵²

Alors que l'homme agressif (Léo) refuse que Simon prenne « des risques à sa place », celui-ci insiste pour jouer un rôle dans sa vie. Il s'agit ici d'un dialogue imaginaire entre l'homme agressif (joué désormais par Simon) et son père qu'il n'a pas vu depuis quinze ans :

Simon. Regarde-moi, papa. Je suis grand, je suis fort, mais à l'intérieur je suis toujours ton petit gars.

L'homme agressif (Léo). Je veux rien savoir, comprends-tu ça ?

Simon. Te souviens-tu quand je jouais au hockey midget... T'avais dit que tu viendrais me voir jouer pour le championnat provincial. Je t'ai attendu, papa...

L'homme agressif (Léo). Mais de quoi tu parles ?

Simon (touchant l'épaule de l'homme). Fais pas semblant que tu t'en souviens pas. Tu m'as blessé, papa...

(L'homme éclate de colère.)

L'homme agressif (Léo). Lâche-moi, criss ! Mon père, je l'ai pas vu depuis quinze ans, pis si je le voyais, j'aurais juste envie d'y tirer une chaise par la tête. La famille, je veux rien savoir de ça. Comprends-tu ça ? [...]⁷⁵³

⁷⁵² *Ibid.*, p. 13, 16.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 15- 16.

Le deuxième jour, Simon joue le rôle d'un spectateur personnel. Son objectif est de « théâtraliser » la vie ordinaire d'une jeune femme qui dit ne pas être « prête pour le premier rôle, l'existence, le sens de sa vie... »⁷⁵⁴.

Simon. [...] Ce qu'il vous faut, pour donner un sens à votre vie, c'est quelqu'un qui vous regarde. Pour un prix très raisonnable, moi je peux faire ça pour vous.

La jeune femme (Nathalie). Ah... (Déçue.) Il faut payer. C'est parce que là, c'est un peu difficile en ce moment, je veux dire financièrement.

*Simon. Mais je vous chargerai pas cher pis je vais vous regarder comme si vous aviez le premier rôle [...].*⁷⁵⁵

Comme dans *La peau d'Élisa*, les spectateurs sont ici « théâtralisés » (Lehmann, 2002 : 191). Ils sont invités à participer, du point de vue strictement théâtral, à un spectacle en dehors même du théâtre :

*Simon. Bon, ben, c'est ça. Je veux dire, ma vie, c'était ça. Ce soir, c'était un peu confus, mais demain, ça va aller mieux. Alors euh... Parlez-en à vos amis. [...] Je suis très intéressant. Vous allez me dire, on a déjà la télé pour ça. Mais moi, je suis live... Je veux dire, je suis vivant. Et je coûte presque rien. Pensez-y. J'ai laissé ma carte à la sortie. Simon Labrosse, remplisseur de vide.*⁷⁵⁶

Mais si ce théâtre est en apparence réaliste, « la référence au réel devient quasiment introuvable »⁷⁵⁷ pour la simple raison que Fréchette tente de théâtraliser la vie quotidienne à l'intérieur même du champ théâtral. Elle détruit l'illusion théâtrale « afin de faire paraître la réalité [de Simon] d'un autre plan. Seulement, il s'agit là d'une réalité entre guillemets, de la réalité théâtrale, conventionnelle, qui n'est que *l'illusion de la réalité* ». ⁷⁵⁸ C'est une fiction en puissance deux (théâtraliser « la réalité théâtrale »), car au théâtre il n'y a pas de réel de toute façon.

Une situation théâtrale qui est particulièrement présente dans *La contre-nature de Chryssippe Tanguay, écologiste* de Michel-Marc Bouchard où les personnages s'amusent à mélanger souvent la fiction à la vie. Ils vivent la plupart du temps dans

⁷⁵⁴ Carole Fréchette, *Les sept jours de Simon Labrosse*, op. cit., p. 23.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 60-61.

⁷⁵⁷ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre posdramatique*, op.cit., p. 154.

⁷⁵⁸ Tadeusz Kowzan, *Théâtre miroir...*, op.cit., p. 138.

une sorte de réalité fictionnelle construite par eux-mêmes. Ce qui détruit l'illusion du *second degré*, c'est-à-dire ce phénomène théâtral qui indique que « tout ce qui se passe sur scène est déchu de sa valeur de vérité » comme disait Anne Ubersfeld.

2. Léo :

Mais cette illusion théâtrale est vite remplacée par la réalité théâtrale lorsque Léo, enfermé dans la cave, refuse, du moins au début, de monter sur scène pour jouer dans la vie de Simon. Alors que Simon tente en vain de redonner de l'espoir à Léo, celui-ci ne fait que s'enfoncer dans une sorte d'angoisse que rien ne saurait apaiser :

Simon. [...] Ça veut dire que dans la vie, quoi qu'il arrive, il y a toujours de... De quoi, Léo ? Dis-le pour les gens.

Léo. De l'angoisse.

Simon. Non, Léo. Dans la vie, il y a toujours de...

Léo. De la souffrance.

Simon. Non, Léo. Essaye encore. Dans la vie, même dans les situations les plus difficiles, il y a toujours de... de l'...

Léo. De la marde !

*Simon (excédé). De l'espoir, Léo ! Répète après moi. Es-poir.*⁷⁵⁹

Comme les personnages dramatiques de Maurice Maeterlinck, Léo est un héros négatif et sans espoir. « Dans la vie, [il] écrit des poèmes sombres et déprimants ».⁷⁶⁰

Les poèmes de Léo portent les marques d'une écriture surréaliste et métaphysique. Ils laissent chez le spectateur un sentiment de néant, de vacuité et de désespoir. On y retrouve une sorte de "spleen" baudelairien où le personnage se sent de plus en plus isolé et incapable de donner un sens à sa vie :

*Léo. [...] Allez-y demandez-moi
n'importe quoi
la réponse est là
comme un pétard dans la bouche mouillée
Est-ce que j'ai assez dormi
Non*

⁷⁵⁹ Carole Fréchette, *Les sept jours de Simon Labrosse*, op. cit., p. 9.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 10.

Est-ce que je veux encore du spaghetti ?

Non

Est-ce que la terre continue de tourner ?

Non

Est-ce qu'il y a encore de l'... de l'...

Simon. De l'espoir...

Léo. ... pour l'humanité ?

Non. Non. Non.

Le mot ultime

le seul

l'unique

celui qui pèse une brique.⁷⁶¹

Plus loin encore, il continue de réciter « sur un ton presque désespéré »⁷⁶² :

Il pleut des briques dans ce monde pourri.

J'haïs mon cortex, mon néocortex,

et mon bulbe rachidien

j'haïs mon âge, mon nez, mon front

j'haïs mon teint

j'haïs mon nom

et surtout

par-dessus tout

j'haïs mes poèmes

mes criss de poèmes idiots.⁷⁶³

Les poèmes de Léo sont inévitablement tragiques. Ils sont l'expression d'une sorte de « nihilisme ravageur »⁷⁶⁴ qui « anéantit tout l'Univers », ⁷⁶⁵ pour reprendre une expression de Louis Aragon.

Léo est donc un être pessimiste qui ne croit en rien. En d'autres termes, en étant dans l'incapacité de vivre sa vie pleinement, il préfère s'isoler pour ne pas « faire face à la réalité ».⁷⁶⁶ Ce qui n'est pas le cas avec le personnage de Nathalie qui a une vision optimiste du monde.

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 48.

⁷⁶² Daniel Leuwers, *La poésie moderne et contemporaine, op.cit.*, p. 107.

⁷⁶³ Carole Fréchette, *Les sept jours de Simon Labrosse, op. cit.*, p. 50.

⁷⁶⁴ Daniel Leuwers, *La poésie moderne et contemporaine, op.cit.*, p. 72.

⁷⁶⁵ Voir Louis Aragon, *La Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926.

⁷⁶⁶ Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde, op.cit.*, p. 409.

3. Nathalie :

Nathalie, le premier personnage qui entre en scène, « joue les rôles féminins dans la vie de Simon ». ⁷⁶⁷ Si Simon a choisi Nathalie pour jouer dans sa vie, ce n'est donc pas fortuit. Il l'a choisie parce qu'elle « ressemble à une fille qu'il connaît [et qui s'appelle [aussi] Nathalie] ». ⁷⁶⁸ Dès le début de la pièce, Nathalie présente aux spectateurs le personnage de Simon :

Nathalie (lisant). Au commencement était Simon et Simon était sans emploi. Le soleil brillant, les oiseaux chantaient, tous les espoirs étaient permis. Le matin du premier jour, le taux du chômage est à 10,4% et les taux d'intérêt aussi. Simon se dit que pour une coïncidence c'est toute une coïncidence et que c'est sûrement son jour de chance.

Comme tous les matins, Simon commence sa journée par une cassette à son amie Nathalie, partie en Afrique aider les plus démunis. ⁷⁶⁹

Nathalie est un personnage important dans le récit. Elle est le porte-parole de Simon, puisque c'est elle qui renseigne le public sur les événements les plus importants de la pièce. Nathalie est avec Léo « le personnage sur qui repose l'action dramatique ». ⁷⁷⁰ Comme Léo, elle assume plusieurs rôles à la fois : celui de la jeune fille assise sur un banc de parc, celui de la fille de la finance, celui de Nathalie, « partie en Afrique aider les plus démunis », ⁷⁷¹ etc.

À la fin de la pièce, Nathalie nous fait part d'un projet étonnant, c'est-à-dire tourner un film qui s'intitulerait « Mon intérieur, la nuit » et dont l'objectif serait de montrer ses organes au public :

Nathalie. [...] Il a mis un drôle de produit sur mon corps, une espèce de gelée, puis il a passé un drôle de machin sur mon ventre, sur mes côtes, sur ma poitrine. Il m'a montré l'écran puis il a dit : regardez, il n'y a personne dans votre pancréas, mademoiselle, ni dans votre œsophage, ni dans votre côlon. Il y a personne, nulle part. Alors j'ai regardé sur la petite T.V. et j'ai vu ça [...] J'ai dit à mon médecin : je veux la cassette ! Il voulait pas me la donner, évidemment, mais j'ai insisté pis il a fini par accepter. J'ai couru chez mon ami

⁷⁶⁷ Carole Fréchette, *Les sept jours de Simon Labrosse*, op. cit., p. 8.

⁷⁶⁸ *Idem*.

⁷⁶⁹ Carole Fréchette, *Les sept jours de Simon Labrosse*, op. cit., p. 11.

⁷⁷⁰ Marie-Claude Hubert, *Le théâtre*, op. cit., p. 61.

⁷⁷¹ Carole Fréchette, *Les sept jours de Simon Labrosse*, op. cit., p. 11.

Jean-Stéphane qui fait de la vidéo. Il a regardé ça pis il a dit : Nathalie, c'est extraordinaire ! J'ai dit : quoi ? Il a dit : c'est un hit, ma vieille! (Très émue.) J'ai dit : t'es pas sérieux ! Il a dit : c'est évident, il y a tout là-dedans : du drame, de la beauté, c'est moderne et classique en même temps. Il a dit qu'il en parlerait à un producteur français. (Nathalie arrête la vidéo.) J'ai dit, j'en reviens pas. C'est mes organes qui sont intenses comme ça !⁷⁷²

Avec *Les sept jours de Simon Labrosse*, Fréchette met l'accent surtout sur l'importance du corps dans la vie des personnages. Elle semble hantée par ce côté énigmatique du corps humain. Contrairement aux pièces de Beckett et Adamov où le corps est « hideux et repoussant »,⁷⁷³ ici il est symbole de la beauté. Or nous sommes là très loin d'un « théâtre de cruauté » d'Artaud où l'on a tendance « à humilier le corps [et] à le mutiler ». ⁷⁷⁴ Chez Fréchette, le corps est réduit à une sorte de dimension poétique. C'est comme si dans un sens le corps se transformait en une œuvre d'art dont on contemple sa grandeur, sa beauté et son originalité. Déjà dans *La peau d'Élisa*, Fréchette transformait le corps du personnage en une sorte d'objet de contemplation et d'observation, puisque la peur de vieillir et la peur de mourir étaient déjà inscrites dans le corps du personnage.

4.3. Le degré de présence du spectateur dans *Les sept jours de Simon*

Labrosse

Dans *Les sept jours de Simon Labrosse*, le spectateur n'est pas trompé par le spectacle. Il sait que le spectacle auquel il assiste n'est vrai que d'un point de vue théâtral. Comme dans un « théâtre près des gens » de Jean-Pierre Ryngaert, le spectateur est ici privilégié. Les adresses au public sont très fréquentes, ce qui « marque un retour au « principe de réalité » ». ⁷⁷⁵ C'est Simon qui s'avance ici vers le public pour lui présenter ses amis :

Simon (Il se retourne vers le public et sourit.) Bonsoir ! Euh... Bon. Je voudrais vous présenter mes amis. D'abord, mon vieux chum Léo. Vas-y, Léo.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 58- 59.

⁷⁷³ Marie-Claude Hubert, *Le théâtre, op.cit.*, p. 175.

⁷⁷⁴ *Idem.*

⁷⁷⁵ Marie-Claude Hubert, *Le théâtre, op.cit.*, p. 28.

Léo. Je m'appelle Léo. Quand j'étais petit, j'ai reçu une brique sur le cortex. Ça a fait une lésion minuscule à l'endroit précis où sont produits les mots p... euh... les mots p...

Simon. Les mots positifs.

Léo. C'est ça. Depuis ce temps-là, je peux pas en prononcer un seul. Pis je peux pas avoir une seule pensée p...p...

*Léo. Positive.*⁷⁷⁶

On y retrouve aussi beaucoup de didascalies qui informent le spectateur sur les différentes scènes qui vont se jouer dans la vie de Simon :

(Simon se place devant une grande affiche qui dit : NE VOUS EN FAITES PLUS. Il tient une tirelire et une petite minuterie.)

*(Un couple dans la quarantaine, joué par Léo et Nathalie, fait son entrée. Elle, curieuse et dynamique, lui d'abord timide et effacé. Elle s'arrête devant Simon pendant que son mari continue son chemin...)*⁷⁷⁷

L'influence du théâtre de Peter Brook est ici incontestable : Brook « tente d'obtenir, à l'échelle d'un théâtre, une relation où acteurs et observateurs soient complètement imbriqués et reliés ». ⁷⁷⁸ Mais si dans le théâtre de Brook, les relations entre acteurs et spectateurs sont plutôt solides, dans le théâtre de Fréchette ces relations sont fragiles, puisque le spectateur n'intervient pas dans le spectacle. Ici le public n'est interpellé qu'indirectement dans le spectacle. Pourtant, une relation intense s'installe entre l'acteur et le public. Pendant toute la représentation, les acteurs doivent non seulement jouer, mais aussi rassurer le public :

Simon. [...] Oui ça se peut, Léo. Je te jure que ça se peut... (Au public.) J'espère que vous commencez à vous sentir mieux. Je vous l'avais dit, vos petits problèmes, c'est rien à côté des miens. (Se retournant vers Léo.) Viens, Léo, il faut continuer... Tout à l'heure, je te le promets, je te donne cinq minutes.

(Nathalie revient des coulisses.)

Nathalie. Quelles cinq minutes ? [...]

Léo. Simon a dit que j'aurais cinq minutes pour réciter mes poèmes.

⁷⁷⁶ Carole Fréchette, *Les sept jours de Simon Labrosse*, op. cit., p. 9, 11, 16.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁷⁷⁸ Georges Banu, *Peter Brook, De Simon d'Athènes à Hamlet*, Flammarion, 1991 et 2001, p. 161.

(Léo attend quelques secondes pour voir la réaction du public, puis il froisse son papier, le jette par terre et en prend un autre.)

J'haïs.

J'haïs le steak haché

Les petits pois

Et les biscuits au chocolat

j'haïs partir

j'haïs rester [...] ⁷⁷⁹

Ce qui est intéressant ici, c'est que la pièce se construit selon le modèle du théâtre de l'improvisation où Nathalie tente de distraire directement le public avant le commencement du spectacle de Simon :

Nathalie. [...] Ma vie intérieure est tellement intense qu'il y a un producteur français qui va peut-être m'acheter les droits.

Simon. Quels droits ?

Nathalie. Les droits de mon intérieur, figure-toi.

Léo. On s'en fout de ton intérieur.

Nathalie. Toi peut-être, mais tout le monde est pas malade comme toi. (Au public.) Vous, je suis sûre que ça vous intéresse. Voyez-vous, l'autre jour, j'avais un malaise ici. (Elle montre son ventre.) [...] Pour commencer, j'ai cru que c'était à cause de mes cours d'abdomen...

Simon. Nathalie ! Il faut continuer !

Nathalie (toujours au public.) Mais c'était pas ça du tout. Ils m'ont fait toutes sortes de tests...

Simon. Nathalie, ça suffit !

Nathalie. [...] Bon. Très bien. (Elle s'adresse au public.) Il y eut un soir, il y eut un matin et Simon ne se découragea pas. Au matin du troisième jour, il apprend que le déficit de son pays équivaut, toutes proportions gardées, à celui du Burundi. Cela le rapproche incontestablement de son amie Nathalie, partie en Afrique aider les plus démunis.⁷⁸⁰

⁷⁷⁹ Carole Fréchette, *Les sept jours de Simon Labrosse*, op. cit., p. 26, 47.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 27-28.

Le spectateur a l'impression d'assister à un spectacle qui n'a pas été préparé à l'avance. C'est comme si les comédiens avaient élaborés leurs discours directement sur scène. Ce qui donne l'impression d'un théâtre de l'improvisation.

Un autre élément important qui mérite ici d'être souligné, c'est le caractère ouvert du spectacle. Le spectacle de Simon continue, toujours du point de vue théâtral, en dehors même du champ du théâtre. À la fin de la pièce Simon insiste pour que le public participe dans ses prochaines représentations. Comme disait Georges Banu, « il fait de la rencontre avec le public non pas la fin, mais le début [d'une nouvelle représentation théâtrale] »⁷⁸¹:

*Simon. Ah j'oubliais ! J'aimerais ça, euh... j'aimerais ça aller en Afrique. J'ai compté : il y a 14 pays qui finissent en « i » en Afrique. C'est pas tant que ça. Si je les fais un par un, je vais finir par la trouver. Mais pour partir, il faut que je ramasse de l'argent. Je veux dire : plus d'argent. Alors j'ai un petit side line. C'est quelque chose que je fais, l'après-midi. Je vais chez les gens. Chez vous, par exemple. Je m'assois dans un coin, je respire, je fais du bruit avec mes dents, je parle des cheveux qui poussent, du froid qu'il fait, des événements, de la petite douleur que j'ai sur le côté, du temps que ça prend pour oublier, je chantonne les succès du palmarès en regardant mes pieds, je tousse, je me gratte avec intensité, je ris énormément. Je reste là, jusqu'au souper, si vous voulez. Je suis très intéressant.*⁷⁸²

Nous sommes ici en présence du procédé du théâtre dans le théâtre où le public de la pièce intérieure, qui est en même temps le public de la pièce-cadre, est impliqué directement dans le spectacle. Selon Brook, le théâtre:

*est une possibilité donnée à l'homme d'accroître pendant une certaine durée l'intensité de ses perceptions. C'est tout et c'est grotesque. Le théâtre dépasse le quotidien et nous invite à faire l'expérience d'un monde qui n'est ni imaginaire ni pur, mais seulement plus intense.*⁷⁸³

L'intensité dramatique de la pièce se trouve justement dans le fait qu'elle permet aux spectateurs de s'évader d'une réalité devenue pénible. C'est un théâtre de l'instantanéité, « d'évasion, d'idées extravagantes [qui] rappelle [au public] qu'on peut [justement] sortir de la monotonie quotidienne ».⁷⁸⁴

⁷⁸¹ Georges Banu, *Peter Brook. De Timon d'Athènes à Hamlet, op.cit.*, p. 162.

⁷⁸² Carole Fréchette, *Les sept jours de Simon Labrosse, op. cit.*, p. 60-61.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 164.

⁷⁸⁴ Peter Brook, *L'espace vide.., op.cit.*, p. 64.

4.4. Conclusion

Comme les autres pièces de Fréchette, *Les sept jours de Simon Labrosse* est plus centrée sur les relations scène-salle. La pièce devient une adresse au public. « L'action globale s'organise sur un mode d'adresse et d'écoute, d'entente d'abord auditive. Le théâtre est une caverne où l'on transmet des histoires ». ⁷⁸⁵ Or ce qui est intéressant, c'est le fait que les acteurs sont sous la dépendance du public. ⁷⁸⁶ Ils demandent directement aux spectateurs d'être encore présents aux prochaines représentations :

Simon. Bon, ben, c'est ça. Je veux dire, ma vie, c'était ça. Ce soir, c'était un peu confus, mais demain, ça va aller mieux. Alors euh... Parlez-en à vos amis. Je veux pas vous mettre trop de pression, mais ça presse un petit peu. Il y a mon loyer à payer, pis il y a l'opération de Léo, alors euh... parlez-en, O.K.? Bonsoir. ⁷⁸⁷

Car la pièce est construite de telle manière que l'on ne peut pas ne pas « théâtraliser la salle », ⁷⁸⁸ c'est-à-dire impliquer le spectateur dans la représentation théâtrale. Comme le dit très pertinemment Jean-Frédéric Chevallier, « l'on est passé du *représenter* au *présenter*, [c'est-à-dire] présenter quelque chose de l'existence humaine ». ⁷⁸⁹ Or, ce qui caractérise ici le théâtre de Fréchette, c'est le caractère réaliste des représentations théâtrales, car le spectateur a souvent l'impression de se trouver dans une sorte de confessionnal où les acteurs racontent chacun à son tour leurs histoires intimes :

Simon. Chère Nathalie. Comment vont les démunis ce matin ?[...] Cette nuit, Nathalie, j'ai rêvé à toi. T'étais dans ta petite chambre, en Afrique. Tu portais une robe colorée d'Afrique et tu chantaient doucement un air d'Afrique... Nathalie, je suis inquiet. J'ai lu dans une revue sur le cerveau que les places sont limitées dans la

⁷⁸⁵ Marie-Madelaine Mervant-Roux, « Un dramatique postthéâtral ? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action », *L'annuaire théâtral*, n° 36, automne 2004, p. 19.

⁷⁸⁶ On parle du public fictif qui sous-entend aussi le public réel de la représentation théâtrale.

⁷⁸⁷ Carole Fréchette, *Les sept jours de Simon Labrosse*, *op.cit.*, p. 60.

⁷⁸⁸ Marie-Madelaine Mervant-Roux, « Un dramatique postthéâtral ? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action », *op.cit.*, p. 20.

⁷⁸⁹ Jean-Frédéric Chevallier, « Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles », *L'annuaire théâtral*, *op.cit.*, p. 28.

mémoire. À mesure que tu vois des nouvelles choses t'en oublies des anciennes (...) Il faut pas que t'oublies d'où tu viens, Nathalie. C'est pour ça qu'à partir de ce matin, chaque jour, je vais te décrire un petit détail de la vie d'ici. Quelque chose de concret, pour que tu te rappelles bien [...] ⁷⁹⁰

Ce qui intéresse donc Fréchette, c'est plus l'aspect immédiat du récit et les émotions que dégage la parole des personnages que le caractère ambigu du drame. Ici le théâtre est plus proche de la réalité.

⁷⁹⁰ Carole Fréchette, *Les sept jours de Simon Labrosse*, *op.cit.*, p. 11-12.

CONCLUSIONS

1. Un théâtre de l'intime

Le théâtre de Fréchette « apparaît donc comme un espace oscillant entre deux positions antagonistes » : on l'a vu, d'un côté la présence de la narration qui repose sur une esthétique de la vie réelle visant « à approcher du vrai en rapprochant le passé du présent, mais cette rencontre est toujours en partie illusoire »,⁷⁹¹ et d'un autre côté le discours dialogique (représenté généralement par un « dialogue de sourds ») qui est utilisé comme « un dialogue intime, [puisque les personnages] poursuivent leur conversation sans tenir compte de celle des autres personnages ». ⁷⁹²

Si dans le théâtre de Fréchette les éléments narratifs dominent le discours dialogique des personnages, c'est parce qu'elle veut privilégier le récit construit sous forme de confessions intimes ou monologue-dialogué. Le théâtre-récit serait alors « un mode de composition dramatique qui rend le texte simple et facile à lire, [mais] qui permet [aussi] d'entretenir le suspense, en terminant [l'histoire] par une question angoissée ou un coup de théâtre qui annonce ou appelle ou suite ». ⁷⁹³

La peau d'Élisa est dans ce cas considérée comme la pièce la plus représentative du style narratif. Divisée entre le genre narratif et le genre dramatique (l'intergenre), la pièce, qui est considérée comme hybride, est plus particulièrement centrée sur le discours du personnage d'Élisa et les relations scène-salle. Seule sur une scène presque vide, Élisa confie au public ses secrets les plus intimes. Ce qui fait du spectateur un "personnage" à part entière. Un "personnage" important qui est néanmoins loin d'être secondaire, puisqu'il est le seul destinataire directe de la représentation théâtrale, comme disait Anne Ubersfeld.

L'exploration des thèmes universels, la mise en scène des personnages solitaires et la notion de l'interculturel sont trois autres traits dominants de l'œuvre de Fréchette. On y retrouve non seulement des thématiques universelles comme la guerre,

⁷⁹¹ Zeina Hakim, *Les fictions déjouées...*, op.cit., p. 51.

⁷⁹² Gérard-Denis Farcy, *Les théâtres d'Audiberti*, op.cit., p. 81.

la solitude et l'ennui mais aussi des personnages d'origines différentes. *Le collier d'Hélène* est dans ce cas symptomatique. Les thèmes qu'elle aborde sont multiples : la guerre, la souffrance, le désespoir, l'incommunicabilité entre les êtres et l'incapacité d'aimer. La pièce apporte également des points de vue et des témoignages différents : les témoignages du peuple libanais d'un côté et l'histoire dérisoire d'une jeune femme québécoise qui veut à tout prix retrouver son collier de perles blanches dans une ville dévastée par la guerre. Elle met face à face deux mondes opposés : la culture occidentale et la culture orientale. Mais il y a plus que cette différence des cultures que Fréchette tente de mettre en évidence. En réalité, elle veut montrer cette ouverture du théâtre québécois dans le monde entier qui est plus centré sur la pluralité des sens et la diversité des expériences interculturelles. Or, le fait que la pièce rassemble des acteurs étrangers et se passe dans un autre pays que le Québec : le Liban, montre ce lien qui attache le théâtre de Fréchette à l'étranger.

Dernier élément important dans le théâtre de Fréchette : la mise en scène des protagonistes féminines. Grâce, Hélène, Élixa, Marie, les protagonistes des pièces de Fréchette, à part Simon dans *Sept jours de Simon Labrosse*, sont souvent des femmes. Ce qui n'est pas le cas du théâtre de Chaurette et Tremblay où les personnages principaux sont dans la plupart des cas des hommes.

Attention ! Il ne s'agit en aucun cas d'un théâtre féministe, mais d'un théâtre de l'intime qui est exploré par des femmes et qui nous plonge dans l'univers énigmatique et sensible de tout être humain dans son ensemble.

Or si Fréchette a décidé de choisir des personnages féminins dans son théâtre, c'est parce qu'elle a longuement fait partie d'une troupe théâtrale féminine au début des années 1974 qui était principalement orientée vers la situation de la femme dans la vie quotidienne. Une époque effervescente et mouvementée où la révolte des femmes commençait à prendre de l'ampleur dans la société. Mais si Fréchette se tourne aussi vers des personnages féminins, c'est parce qu'elle veut voir les choses dans une optique féminine. Or « le fait d'être une femme », dit-elle, « ça explique en partie de ce que j'étais. Comprendre que l'éducation que j'ai reçue, la place sociale des femmes

⁷⁹³ Françoise Rullier-Theuret, *Les genres narratifs*, op.cit., p. 15.

ça conditionnait ce que j'étais ». ⁷⁹⁴ Car « le fait d'être une femme » ça lui permet d'aller au fond des choses et d'apporter des témoignages fondés uniquement sur les sentiments.

Cette prédisposition à l'intensité expressive du discours des personnages donne par conséquent aux textes de Fréchette un aspect descriptif. Les confessions intimes des personnages éponymes ⁷⁹⁵ visent, par leur aspect éminemment lyrique, à toucher la sensibilité du spectateur. Cette tendance à l'intensité expressive du récit expliquerait alors pourquoi dans le cas des textes de Fréchette on peut réellement parler d'une sorte de « prose poétique [non seulement] par leur forme resserré et l'intensité qui les caractérisent, [mais aussi] parce qu'ils donnent à lire plutôt qu'à concevoir ». ⁷⁹⁶ Car dans les mises en scènes des pièces de Fréchette le spectateur est donc invité à percevoir cette image visuelle que dégage la parole des personnages pour saisir les moments de forte intensité dramatique dans le texte. Ici, le lyrisme de la pièce est inséparable d'une sorte de sentiment authentique (seulement théâtralement parlant) des personnages qui touche parfois « l'expérience privée » de l'auteure qui incarne elle-même la figure des personnages. Or c'est dans ce sens que nous parlons ici d'une écriture de l'intime qui est non seulement symbole d'un « vécu personnel », mais qui est aussi indissociable d'un contexte de parcours collectifs, puisqu'elle a nécessairement un regard porté sur le monde.

⁷⁹⁴ « Les grands entretiens avec des écrivains de la francophonie, Entretien réalisé par RFI / Bibliothèque francophone multimédia de Limoges (BFM) », Dernière mise à jour le: 30/07/12. Disponible sur : <http://www.rfi.fr/culture/20091023-entretiens-grands-noms-litterature-francophone>. (Consulté le 11 septembre 2011).

⁷⁹⁵ Comme nous avons pu le constater, la plupart des protagonistes de Fréchette s'affichent déjà dans les titres des pièces. On cite notamment *La peau d'Élisa*, *Le collier d'Hélène* et *Les sept jours de Simon Labrosse*.

⁷⁹⁶ Otilia-Carmen Cojan, « Le discours chessexien en tant qu'affirmation de l'identité suisse-romande », in *Communication et Discours. Diversité Culturelles et Linguistiques*, op.cit., p. 69.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Le théâtre de Chaurette, Fréchette et Tremblay incarne donc la dramaturgie québécoise postmoderne. Tout d'abord, il convient de rappeler une des caractéristiques essentielles de ce théâtre postmoderne. Aux alentours des années quatre-vingt, l'écriture fragmentée sera le procédé dramatique le plus utilisé du théâtre de Chaurette, Fréchette et Tremblay. Les formes théâtrales traditionnelles telles que la véracité du récit, le dénouement et « l'unité de l'action » se remettent de plus en plus en question. Non seulement les nouveaux auteurs postmodernes n'utilisent plus le modèle du théâtre traditionnel mais encore ils inventent un style dramatique nouveau qui « privilégie la mise en question et le retournement sur soi ». Davantage du côté de la résistance, l'écriture de Chaurette, Fréchette et Tremblay s'inscrit dans un temps de la répétition « subordonné à l'immobilisme »⁷⁹⁷ qui aboutit à la dissolution de l'écriture elle-même. Qu'elle se présente sous son aspect fragmentaire, l'écriture participe parfois à renforcer cette immobilité du récit qui favorise « les limites de l'inexprimable ».⁷⁹⁸ « Elle participe [donc] de la rupture et du discontinu. Si elle est tautologique, elle est aussi déplacement, écart, écartement dans le quotidien. Là où le quotidien est enchaînement d'actes et de paroles qui ne disent plus rien, là où le quotidien est négation de la parole et du geste ».⁷⁹⁹

Chez Chaurette, Fréchette et Tremblay, en effet, l'écriture se perpétue au bénéfice d'« une pensée déconstructiviste » qui selon Jane Moss va au-delà d'une conception de système normatif qui englobe cette idée de récit complet et homogène. Dans son article intitulé « Still crazy after all these years. The uses of madness in recent Quebec drama », Jane Moss explique la signification de cette « pensée déconstructiviste » comme une impossibilité de construire un univers homogène :

⁷⁹⁷ Yannick Butel, *Essai sur la présence au théâtre, op.cit.*, p. 17.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 20

*Realistic decor, linear plot, unified personality, and simple meaning are discarded in favour of minimalist settings, dream logic, fragmented and multiple personalities, and multiple levels of interpretation.*⁸⁰⁰

Cette définition de Jane Moss, insistant sur les variétés du texte dramatique, s'avère très pertinente pour les textes de Charette, Fréchette et Tremblay qui vont jusqu'à une fusion complète des différentes théories textuelles qui sont très importantes dans l'application d'un nouveau style dramatique.

Cette idée de création d'un nouveau « paradigme postmoderne » dans le théâtre de Charette, Fréchette et Tremblay regroupe en effet quatre types de théâtre : théâtre hybride, théâtre dédoublé, théâtre discontinu et théâtre métaphysique.

Théâtre hybride

L'hybridité textuelle est sans doute l'une des caractéristiques majeures du théâtre québécois postmoderne. L'abolition de la frontière existant entre différents genres littéraires a eu pour conséquence l'apparition des formes théâtrales hybrides (écriture hétérogène, fragmentée) qui entraînent un désordre dans la présentation des faits. Car le texte hybride est lié à la fois à une « forme de confession intime » (trait distinctif de l'écriture narrative) et à une forme « de contradiction du récit : arrêts, détours et brouillage ».⁸⁰¹

Ce phénomène est visible dans les textes étudiés où les auteurs qui exploitent les libertés d'inachèvement, prennent du plaisir à dérouter le lecteur perplexe en lui laissant plusieurs interrogations en suspens. Car c'est bien la notion de « déconstruction de sens » que ces textes mettent en jeu.

Il conviendrait ici, avant de faire une brève synthèse de certains textes étudiés, de donner une définition plus ou moins précise de l'hybridité textuelle selon le critique René Payant :

L'objet (artistique ou littéraire) hybride a la valeur descriptive d'une forme, d'un état de fait et d'une série d'effets. C'est quelque chose qui attaque plus la

⁸⁰⁰ Jane Moss citée dans Pascal Riendeau, *La cohérence fautive...*, op.cit., p. 37.

⁸⁰¹ Zeina Hakim, *Fictions déjouées. Le récit en trompe-l'œil au 18^{ème} siècle*, op.cit., p. 219.

raison que la morale. C'est justement l'aspect descriptif de l'hybride qui peut permettre une compréhension plus spécifique de plusieurs composantes distinctes dans les textes littéraires : le genre, l'espace, le temps, les personnages et, en ce qui touche de près les textes postmodernes, le refus de la chronologie, de la linéarité ou de l'univocité.⁸⁰²

Mais si on remonte un peu dans le temps, on remarque que le terme de texte hybride avait une signification différente. Ainsi en 1976, le critique Pierre Carrard en donne une définition : Dans le texte hybride où de « point de vue multiple » constitue l'intérêt majeur du texte hybride,⁸⁰³ on retrouve et la voix du narrateur qui « est située en dehors du récit et s'assimile à l'auteur » et la voix des personnages qui « exposent [parfois] eux-mêmes leurs idées sur la vie, [leurs inquiétudes, leurs problèmes] ». ⁸⁰⁴

Quelle que soit sa définition exacte, le texte hybride s'organise à partir de « différents modes qui sont rarement réalisés à l'état », ⁸⁰⁵ et qui réintroduisent dans le récit une dimension synchronique, c'est-à-dire une dimension où le point de vue unique du récit est totalement dégagé.

Dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* de Chaurette, par exemple, « les effets de brouillage [tendent à renforcer] le principe de « mensonge et vérité [dramatique] » destiné à troubler et déstabiliser le lecteur ». ⁸⁰⁶

En mettant plus à distance les éléments dramatiques, la pièce se construit sous la forme d'un reportage où les géologues sont appelés à témoigner de l'échec de l'expédition scientifique au Cambodge et des causes inexplicables de la mort de l'ingénieur Toni Van Saikin. Les récits des géologues constituent l'essence même de la pièce. ⁸⁰⁷ Quant au dialogue, il est comme déconnecté de l'intrigue principale de la pièce : la mort de Toni Van Saikin. Ce qui affaiblit davantage son rôle face à la

⁸⁰² *Ibid.*, p. 40.

⁸⁰³ Nous sommes ici à mi-chemin entre le roman et le théâtre (roman ou théâtre ?) dans la mesure où les personnages adoptent aussi le point de vue du narrateur qui expose ses idées sur le déroulement des faits.

⁸⁰⁴ Pierre Carrard, *Malraux ou le récit hybride. Essai sur les techniques dans l'Espoir*, Lettres Modernes Minard, 1976, p. 13.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 269.

⁸⁰⁶ Zeina Hakim, *Fictions déjouées. Le récit en trompe-l'œil au 18^{ème} siècle*, *op.cit.*, p. 221.

⁸⁰⁷ Catherine Douzou, « Le théâtre ou l'art de raconter : les récits dans *Fragments d'une lettre d'adieu lue par des géologues* de Normand Chaurette », *op.cit.*, p. 113-122.

présence des éléments narratifs. « Souvent, on a l'impression », dit Hans-Thies Lehmann :

*non pas d'assister à une représentation de théâtre mais plutôt d'écouter un récit . Ici, le théâtre oscille entre des narrations étirées et ponctuées d'épisodes dialogués ; l'important, c'est la description et l'intérêt pour l'acte spécifique de la combinaison souvenir/narration personnelle des personnages.*⁸⁰⁸

Ce modèle du récit existe par ailleurs dans *La Peau d'Élisa* de Fréchette où l'omniprésence des formes narratives, plus précisément le « monologue-dialogué », occupent une place importante dans le texte. Ici, le dialogue est presque absent. Ce qui confirme davantage le caractère narratif de la pièce. Lorsque, dans la première scène, le personnage éponyme commence à raconter sa vie au public, c'est plus d'un texte narratif qu'il s'agit que d'un texte dramatique. Hans-Thies Lehmann parle ici d'un « théâtre [presque] sans dialogues » où les personnages confient leurs sentiments les plus intimes au public.

Or ce qui caractérise ici le narratif, c'est la « vraisemblance » des faits racontés : le narrateur-personnage qui est chargé de nous raconter ses histoires personnelles, décrit également sa peur de la vieillesse et de la mort. Son discours s'appuie donc sur le réel. Mais cela ne veut pas dire pour autant qu'il s'agit là de « reproduire, [mais] d'arracher quelque chose au réel ».⁸⁰⁹ Il y a en effet un mélange de fictions et de réalités qui se sont reliées si intimement qu'il nous est parfois difficile de séparer le vrai du faux (Pierre Bayle). Par exemple, au moment où Élisabeth annonce au public qu'elle continuera à raconter sa vie au public au dehors de l'espace théâtral, théâtralement parlant nous assistons ici à une fiction, puisque cela reste une « histoire fictive malgré son [caractère] vraisemblable ».⁸¹⁰

Dans la postface de *Je pense à Yu*, Fréchette affirme que le mélange de la vérité et de la fiction fait partie intégrante de son œuvre et qu'elle crée généralement de la fiction à partir de la réalité.

⁸⁰⁸ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, op.cit., p. 173.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁸¹⁰ Zeina Hakim, *Fictions déjouées. Le récit en trompe-l'œil au 18^{ème} siècle*, op.cit., p. 93.

Cette dimension réaliste⁸¹¹ du récit apparaît aussi dans *Le Collier d'Hélène* où l'on retrouve de vrais témoignages sur la guerre au Liban. Mais si on dit ici « dimension réaliste du récit », cela n'en fait pas pour autant du *Collier d'Hélène* une œuvre réaliste, puisque non seulement la fiction prime sur la vérité, mais aussi parce que un récit réaliste « impose [généralement] un ordre chronologique et causal à une succession d'événements ».⁸¹² Ce qui n'est pas le cas dans cette pièce qui vise à montrer la vérité en s'appuyant sur des « principes d'exposition [fictionnelle] » (Roland Barthes, 1984) avec une technique d'écriture qui n'est ni homogène ni linéaire. Or « la vérité se dit en effet, mais surtout elle se « mi-dit », c'est-à-dire qu'elle ne se dit jamais toute, [ou] ne peut se dire que dans son incohérence, dans son instabilité et dans ses contradictions ».⁸¹³

Il existe en effet dans *Le Collier d'Hélène* deux histoires parallèles, à savoir la guerre civile au Liban comme « référence au monde réel » et l'histoire du collier d'Hélène qui est manifestement assimilée à l'univers fictif de la pièce. Selon Zeina Hakim, « ce mode de vérité [fictionnelle] » a plusieurs définitions :

*D'une part, il s'offre à nous sous la forme d'une fiction qui est formulée à travers des images et des métaphores : c'est donc la fiction qui est ici le mode d'énonciation de la vérité. D'autre part, on a ici l'idée que, derrière la fiction des paraboles, il y a une vérité d'ordre supérieur qu'il s'agit de découvrir.*⁸¹⁴

Ce que Zeina Hakim veut montrer ici, c'est que « derrière la fiction » se cache en effet une vérité qui « vise à maintenir [non seulement] l'illusion dans les limites du jeu »,⁸¹⁵ mais qui « perturbe l'ordre des choses », en laissant le spectateur perplexe dans ce qui se présente à la fois comme vérité et fiction.

Ainsi comme pour *La peau d'Élisa*, le spectateur est confronté ici à une pièce hybride (dans le sens du mélange de la réalité et de la fiction) qui cherche à maintenir

⁸¹¹ La vérité y domine, certes, mais elle est mélangée à la fiction. Raconter la vérité à travers la fiction, tel est donc l'objectif du théâtre de Fréchette qui, à travers « la mise en scène d'authenticité » [(fiction/réalité)], vise à tracer une ligne de démarcation entre le vrai et le faux ». (Zeina Hakim)

⁸¹² Zeina Hakim, *Fictions déjouées. Le récit en trompe-l'œil au 18^{ème} siècle*, op.cit., p. 49-50.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 55.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 57-58.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 67.

toujours cette frontière qui sépare « un discours vrai et un discours fictif ». ⁸¹⁶ En ce sens, « la vérité marche toujours avec la fiction [et la fiction avec la vérité] ». ⁸¹⁷

Théâtre dédoublé

Le procédé du dédoublement est perçu comme le dédoublement du théâtre même. Car dans le dédoublement il y a « un dédoublement de ce qui est ». ⁸¹⁸ Puisque comme le dit Yannick Butel, « aller au théâtre, c'est [aussi] être le témoin » ⁸¹⁹ d'un lien que le théâtre entretient avec sa propre histoire. Or le dédoublement nous offre un théâtre doublé par un autre théâtre chargé de transmettre aux spectateurs toutes les astuces nécessaires sur le travail de l'écriture et la construction du jeu. Mais si le dédoublement se définit comme expérience de l'art dramatique (il donne à lire les éléments sur le dispositif théâtral), il joue aussi sur les ambiguïtés.

En s'appuyant sur l'analyse de ces quatre textes étudiés, ⁸²⁰ soit *Provincetown Playhouse*, *Téléroman*, *Fêtes d'automne* et *Abraham Lincoln va au théâtre*, nous ne pouvons que souligner l'ambiguïté du fonctionnement de ce phénomène. Car la complexité de l'action (dédoublement, triplement voire même quadruplement des personnages) a pour effet de laisser le spectateur dans l'incertitude complète, puisqu'il est en présence des faits qui « sont connus [à la fois comme] faux et véritables ». ⁸²¹ Or, parler ici de l'ambiguïté du dédoublement, c'est parler surtout de cette confusion à propos des limites du récit comme vérité ou fiction.

On voit donc ce type de récit paradoxal dans *Provincetown Playhouse*, *Téléroman* et *Abraham Lincoln va au théâtre* où le procédé du théâtre dans le théâtre évoque à la fois « l'envers de la fiction » et l'envers de la réalité (« vérité de la fiction » ou fiction de la vérité).

⁸¹⁶ Zeina Hakim, *Fictions déjouées. Le récit en trompe-l'œil au 18^{ème} siècle*, op.cit., p. 52.

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 42.

⁸¹⁸ Yannick Butel, *Essai sur la présence au théâtre*, op.cit., p. 39.

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁸²⁰ Il est important de souligner ici que le procédé du dédoublement, que ce soit pour les personnages ou l'action dramatique, est presque absent dans le théâtre de Fréchette.

⁸²¹ Zeina Hakim, *Fictions déjouées. Le récit en trompe-l'œil au 18^{ème} siècle*, op.cit., p. 87.

Dans cette perspective, et comme le rappelle Jean-Marie Schaeffer, le récit « est produit comme erreur et dans le but d'être reçu comme représentation correcte ». ⁸²²

Dans *Provincetown Playhouse*, le procédé du dédoublement est poussé jusqu'à ces extrêmes limites. Le théâtre est ici dédoublé : il y a deux pièces dans une seule pièce : le récit raconté par Charles Charles dans les « Mémoires » et la pièce-cadre. Par conséquent, il y a non seulement le récit qui est dédoublé mais aussi les personnages : Charles Charles est dédoublé voire même quadruplé : il joue à la fois Charles Charles 19, Charles Charles 38, Alvan Jensen et Wislow Byron. Pourquoi Alvan Jensen et Wislow Byron ? Parce qu'ils sont des personnages fictifs, c'est-à-dire des personnages inventés par Charles Charles.

La difficulté de cette pièce, c'est qu'un seul personnage joue plusieurs personnages à la fois. Charles Charles 38 est seul sur scène pour jouer son « théâtre de la vérité ». Mais tout se passe comme si le théâtre de Charles Charles était vrai d'un point de vue théâtral. Alors qu'en réalité, il n'est qu'un fruit de son imagination. Or ce qui est mis en exergue ici, c'est le jeu de l'autoprotection de la part de Charles Charles qui est utilisé pour parvenir à persuader le spectateur qu'il y a du vrai dans ce qui est considéré comme fiction et de la fiction dans ce qui est considéré comme vérité. Un jeu théâtral fort complexe qui a pour fonction « la distanciation du [personnage] par rapport au jugement émis par le [spectateur] » ⁸²³ qui ne peut que « se consoler d'être tromper si grossièrement ». ⁸²⁴

Ce terme de la vérité fictionnelle est moins problématique dans *Fêtes d'automne* où l'histoire est beaucoup plus centrée sur la célébration des fêtes d'automne qui n'est que le fruit de l'imagination de Joa, personnage à la fois réel et fictif qui se trouve dans la position d'un auteur-personnage-narrateur en train d'écrire un journal intime.

⁸²² Jean-Marie Schaeffer, « Vérités pour quelles fictions ? », Vérités de la fiction, in *L'Homme, Revue française d'anthropologie*, 3/4, n° 175-176, 2005, p. 21.

⁸²³ Zeina Hakim, *Fictions déjouées. Le récit en trompe-l'œil au 18^{ème} siècle*, op.cit., p. 105.

⁸²⁴ Jacques Wagner, Véronique Zaercher (dir.), « Histoire de Gil Blas de Santillane », Livre I à VI. *Analyse littéraire et étude de la langue*, Paris Armand Colin, 2002, p. 29.

Cette pièce propose en effet une réflexion sur la dualité du personnage et le travail de l'écriture. Joa assume plusieurs rôles à la fois : elle est auteure, personnage et narratrice du récit. C'est le même thème (l'acte de l'écriture) qui est utilisé aussi dans *Provincetown Playhouse* pour montrer un auteur-personnage « parlant de l'écriture »⁸²⁵ et des limites de l'art dramatique.

Dans cette perspective, *Abraham Lincoln va au théâtre* et *Téléroman* de Tremblay révèlent elles aussi cette technique du processus du jeu, en insistant notamment sur les rapports acteurs-personnages dans le cas d'une situation dramatique très complexe qui est celle du théâtre dans le théâtre.

Dans *Abraham Lincoln va au théâtre* il y a une double confusion : il y a une confusion par rapport à la construction de l'action dramatique, puisqu'on retrouve deux pièces dans une seule pièce : il y a la pièce de Marc Killman intitulée « John Wilkes Booth va au théâtre » et la pièce de Sébastien Johnson « Marc Killman va au théâtre ». Et il y a aussi une confusion par rapport à la diffusion des rôles : Deux acteurs, Dominic Lux et Michel Ouzouf jouant les rôles de Christian Larochelle et Léonard Brisebois dans les rôles de Laurel et Hardy dans « Marc Killman va au théâtre » de Sébastien Johnson. Il y a donc deux personnages qui jouent quatre personnages à la fois : Dominic Lux et Michel Ouzouf jouent à la fois les rôles de Christian Larochelle, Léonard Brisebois, Laurel et Hardy.

Il faut toutefois souligner que même si *Abraham Lincoln va au théâtre* ne peut être comprise de façon rationnelle (puisque le spectateur est déstabilisé par la superposition de plusieurs niveaux de fiction), Tremblay cherche à définir ici tous les principes liés au processus de fabrication du rôle et de la position de l'acteur dans le jeu dans la mesure où l'acteur ne doit pas être habité par son personnage.

La pièce enchâssée « Marc Killman va au théâtre », plus précisément, donne des informations importantes sur la présence de l'acteur au théâtre et la difficulté que peut avoir parfois l'acteur à interpréter plusieurs personnages à la fois. Si Dominic Lux et Michel Ouzouf prétendaient être ce qu'ils n'étaient pas réellement, c'est parce qu'ils ont « rendu le travail de l'acteur plus proche »⁸²⁶ de la réalité de la pièce qui

⁸²⁵ Claude Ber, *Aux dires de l'écrit*, op.cit., p. 92.

⁸²⁶ Eraldo Pêra Rizzo, *Comédien et distanciation*, op.cit., p. 92.

reprend la représentation de la mort d'Abraham Lincoln. Ils ont donc pris à la lettre la représentation de la vérité fictionnelle dans l'histoire.

Cette problématique de la confusion des rôles est déjà très présente dans *Téléroman* où les personnages-danseurs se comportent comme s'ils étaient les personnages fictifs de *Piscine Municipale*. Or ils s'impliquent tellement dans le jeu de l'imitation qu'ils oublient qu'ils sont en train de répéter la chorégraphie « Cheval ». Ce qui est à proprement parler une aliénation.

Nous sommes ici en face d'un vrai problème métaphysique, car les personnages sont non seulement inconscients du rôle qu'ils sont en train de jouer, mais ils souffrent aussi de problèmes identitaires, puisqu'ils sont toujours « à la recherche de [leur] moi perdu ». ⁸²⁷ Dans ce cas, la fonction de la métaphysique est importante dans la mesure où elle permet « l'accès à une vision du monde un peu plus » parcellaire.

Théâtre métaphysique

Le problème avec moi de Tremblay, plus précisément, nous a confrontés à la problématique du moi. Elle reflète des questions métaphysiques liées à la désintégration de la personnalité, en faisant allusion à l'esthétique du démembrement du personnage. En ce sens, le problème de la construction du moi devient ici un moyen efficace de traiter le questionnement sur cette « dualité du comédien » ⁸²⁸ dont parle Eraldo Pêra Rizzo dans son ouvrage intitulé *Comédien et distanciation*.

Car c'est bien de la dualité du comédien qu'il s'agit, et même du dédoublement de la personnalité. La toute première question que l'on pose dans cette pièce est « que faire lorsque le moi est habité par un autre moi ». Il y a un démembrement de la personnalité dans la mesure où le personnage se retrouve transformé. Léo possède un double. Mais au fur et à mesure que le récit avance, on est confronté à un autre problème d'ordre métaphysique. Alors que Léo devrait normalement être conscient de sa nouvelle transformation, il ne se rend pas compte, du moins au début, qu'il possède

⁸²⁷ Larry Tremblay, *Le problème avec moi*, *op.cit.*, p. 5.

⁸²⁸ Eraldo Pêra Rizzo, *Comédien et distanciation*, *op.cit.*, p. 81.

un double. Ce n'est qu'à la fin de la pièce que Léo prend conscience de l'existence de son double. Il accepte finalement le fait qu'il n'est pas seul à être lui.

Selon Marie-Claude Hubert :

*cette transformation du personnage, opérée [aussi] par [les surréalistes], bouleverse la nature de l'illusion. Le théâtre ne cherche plus à reproduire la réalité, pas plus qu'il ne donne l'image d'un ailleurs de rêve. Il représente [l'être humain] de façon disséqué et fragmenté.*⁸²⁹

C'est en effet ce goût pour l'irrationnel dont parle Marie-Claude Hubert qui a « débarrassé [le théâtre de Tremblay] de la notion, désormais périmée, d'unité, principe d'ordre incompatible avec l'exploration de l'inconscient ».⁸³⁰ Car le théâtre de Tremblay advient à cette exigence de l'écriture où « le monde et le moi sont miettes et lambeaux, où la voix narrative cherche à reconstruire un moi éclaté [et] à rassembler une personnalité « déchirée et éparse » ».⁸³¹

Théâtre discontinu

Si on parle d'écriture discontinuë dans le cas du théâtre de Chaurette, Fréchette et Tremblay, c'est surtout parce qu'il glisse d'une histoire à l'autre, en offrant à chaque fois « de multiples interprétations possibles » (Aurore Chestier). Presque toutes les oeuvres de Chaurette, Fréchette et Tremblay se présentent sous forme de série d'histoires (une sorte d'emboîtements de récits) qui « contribuent à la [discontinuité] narrative ».⁸³²

Or, selon Genette, le problème de ces histoires superposées, c'est qu'elles ne permettent pas de définir « les critères objectifs [de l'œuvre]. De plus, il arrive que la structure de l'œuvre rende impossible de décider quel niveau de fiction est primaire et lequel est second, impossibilité qui [renforce la confusion du récit] ».⁸³³ Lorsque Genette parle ici de « niveau de fiction primaire », il pense à l'intrigue principale de

⁸²⁹ Marie-Claude Hubert, *Le théâtre, op.cit.*, p. 152.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 153.

⁸³¹ Claude Ber, *Aux dires de l'écrit, op.cit.*, p. 45.

⁸³² Gérard Genette, *Nouveau discours du récit, op.cit.*, p. 57.

l'œuvre autour de laquelle se construit le récit secondaire, c'est-à-dire les événements qui se déroulent parallèlement au récit primaire.

En effet, l'analyse de ces quatre textes étudiés, *Le génie de la rue Drolet*, *La petite pièce en haut de l'escalier*, *Le petit Köchel* et *Les sept jours Simon Labrosse*, nous a permis de voir que le développement des histoires parallèles provoque une sorte de « gradation progressive : [soit du côté du monologue dialogué] soit du côté du narrateur extradiégétique ». ⁸³⁴ Autrement dit, le fait d'intégrer un nouveau point de vue à l'histoire et de mélanger « narration extradiégétique et narration enchâssée » ⁸³⁵ intègre un « degré zéro » dans l'écriture, puisque à chaque fois que le lecteur pense avoir trouvé la solution du récit, il plonge dans une sorte de « surdité textuelle » (Genette, 1983).

Dans *Le génie de la rue Drolet* l'idée de l'interaction du récit et des monologues dialogués et la problématique de la vérité comme jeu fictionnel rappelle qu'on ne peut pas « se laisser absorber [entièrement] dans le monde [des personnages] ». ⁸³⁶

La pièce s'est donc construite sous forme d'« un modèle dramatique à suspense », l'expression vient ici de Hans-Thies Lehmann, qui repose sur les moments de forte intensité dramatique. Malgré cette absence de communication entre les personnages il y a une tension dramatique évidente dans la pièce. Nous avons Marie-Louise qui reproche à Guylaine d'être insensible et indifférente à sa douleur, et Jeanne qui, enfermée dans sa solitude, ne supporte pas la folie de Guillaume qui se « prend pour le Giacometti de la Carcasse et le Van Gogh du poulet ». ⁸³⁷

Or ce qui est intéressant dans cette pièce, c'est qu'on retrouve un mélange de dialogues, monologues, récits et souvenirs du passé. Il y a donc une série d'histoires qui circulent de bouche à l'oreille et qui rendent la pièce difficilement déchiffrable.

⁸³³ *Idem.*

⁸³⁴ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, *op.cit.*, p. 70.

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁸³⁶ Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, éd. Amsterdam, 2007, p. 200.

⁸³⁷ Larry Tremblay, *Le génie de la rue Drolet*, *op.cit.*, p. 23.

Nous retrouvons le même problème dans *La petite pièce en haut de l'escalier* où le spectateur est déstabilisé par le passage fréquent du dialogue au monologue et par la présence d'un discours illusoire qui vise à mélanger le vrai du faux, en provoquant de cette façon « une discordance narrative ». ⁸³⁸

Ce cas de trouble de récit est déjà présent dans *Le petit Köchel* et *Les sept jours Simon Labrosse* où on retrouve ni canevas ni intrigue. Comme dans la plupart des textes postdramatiques, elles « n'ont ni queue ni tête et, au lieu d'être le miroir de la réalité, elles consistent, à la place d'un [discours] pertinent en des [répliques] incohérentes ». ⁸³⁹ Ce sont donc des textes où comme disait Martin Esslin « rien n'arrive jamais réellement ». ⁸⁴⁰

Arrivés à ce point, nous pouvons dire que si le terme « postmoderne » a été attribué ici au théâtre de Chaurette, Fréchette et Tremblay, c'est parce qu'ils donnent à voir des anti-pièces où l'écriture, présentée comme « une forme vide, [toujours] vouée à l'errance et à la dispersion, donne lieu à un énorme collage ». ⁸⁴¹ C'est donc une nouvelle écriture théâtrale qui répond le mieux à l'horizon d'attente du spectateur d'aujourd'hui qui se plait à chercher la vérité de la pièce (s'il y en a une) en dehors du théâtre.

Ainsi jusqu'en 2012, les dernières années de la publication de *Ce qui meurt en dernier* (2011) de Chaurette, *Je pense à Yu, suivi d'Entrefilet* (2012) de Fréchette, *Cantate de guerre* (2011) et *L'enfant matière* (2012) de Tremblay, le théâtre québécois n'a pas cessé de dérouter les spectateurs avec des « textes [qui] restent toujours à inventer ». ⁸⁴²

Qu'en sera-t-il du théâtre québécois dans les années à venir ? Suivra-t-il le même chemin ? Ou adoptera-t-il encore de nouvelles formes théâtrales ?

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 147.

⁸³⁹ Cité par Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique, op.cit.*, p. 79.

⁸⁴⁰ Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde, op.cit.*, p. 382.

⁸⁴¹ Zeina Hakim, *Fictions déjouées...*, *op.cit.*, p. 157.

⁸⁴² *Ibid.*, p. 72.

Évidemment, ces questionnements restent ouverts du fait que le théâtre ne cesse de se renouveler chaque jour. Comme la vie, il est toujours en évolution.⁸⁴³ Mais il peut aussi retourner en arrière, puisque c'est dans ce recommencement même que quelque chose de nouveau commence à naître...

⁸⁴³ Voir *L'espace vide* de Peter Brook.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES DE NOTRE CORPUS

1. NORMAND CHAURETTE

Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre», 1986, 105 p.

Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre», 1981, 132 p.

Le Petit Köchel, Éditions Leméac, 2000, 51 p.

Fêtes d'automne, Éditions Leméac, 1982, 138 p.

2. CAROLE FRÉCHETTE

La peau d'Élisa, Les Éditions Leméac, 1998, 32 p.

La petite pièce en haut de l'escalier, Les Éditions Leméac, 2008, 73 p.

Le collier d'Hélène, Lansman Éditeur, 2001, 31 p.

Les sept jours de Simon Labrosse, Leméac Actes Sud-Papiers, 1999, 78 p.

3. LARRY TREMBLAY

Abraham Lincoln va au théâtre, Lansman Éditeur, 2008, 70 p.

Téléroman, Lansman Éditeur, 1999, 47 p.

Le problème avec moi, Lansman, 2007, 33 p.

Le génie de la rue Drolet, Les Éditions Leméac, 1997, 35 p.

AUTRES PIÈCES THÉÂTRALES

BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Éditions Minuit, 1952.

BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Éditions Minuit, 1957.

BESNEHARD, Daniel, *Passagères*, Paris, L'Avant-scène, 1984.

BLAIS, Marie-Claire, *L'Île*, VLB éditeur, 1988.

BOUCHARD, Michel Marc, *La contre-nature de Chryssippe Tanguay, écologiste*, Leméac, 1984.

BOUCHARD, Michel Marc, *Les feluettes ou La répétition d'un drame romantique*, Leméac, 1987.

BOUCHARD, Michel Marc, *Les Muses Orphelines*, Leméac 1989, nouvelle version 1995.

CHAMPAGNE, Domonique, *La répétition*, VLB éditeur, 1994.

CHAURETTE, Normand, *Le passage de l'Indiana*, Leméac, 1996.

CHAURETTE, Normand, *Scènes d'enfants*, Ottawa : Québec, 1988.

CHAURETTE, Normand, *Rêve d'une nuit d'hôpital*, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre», 1980.

DANIS, Daniel, *Cendres de cailloux*, Éditions Leméac/Actes Sud-Papiers, 1996.

DUBÉ, Marcel, *Florence*, Montréal, Leméac, 1970.

DUBÉ, Marcel, *Les Beaux Dimanches*, Leméac, 1968.

DUBOIS, René-Daniel, *Being at home with Claude*, Leméac, 1986.

- DUBOIS, René-Daniel, *Adieu docteur Munch*, Ottawa : Leméac, 1982.
- DUBOIS, René-Daniel, *Panique à Longueuil*, Leméac, 1980.
- FRÉCHETTE, Carole, *Je pense à Yu*, suivi de *Entrefilet*, Leméac, Actes-Sud Papiers, 2012.
- FRÉCHETTE, Carole, *Serial Killer et autres pièces courtes*, Leméac/Actes-Sud Papiers, 2008.
- FRÉCHETTE, Carole, *Les Quatre Morts de Marie*, Actes Sud-Papiers, 1998.
- FRÉCHETTE, Carole, *Baby Blues*, Les Herbes Rouges, Montréal, 1989.
- GAUVREAU, Claude, *Les oranges sont vertes*, Leméac, 1970.
- IONESCO, Eugène, *Les chaises*, Éditions INA 1990.
- KOLTÈS, Bernard-Marie, *La nuit juste avant la forêt*, Éditions de Minuit, 1988.
- MICONE, Marco, *Les gens du silence*, Guernica, 1991.
- PIRANDELLO, Luigi, *Six personnages en quête d'un auteur*, in Théâtre I, Gallimard, 1969.
- RONFARD, Jean-Pierre, *Vie et mort du Roi Boiteux*, Leméac, 1981.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'enfance*, Gallimard, 1983.
- TREMBLAY, Larry, *Histoire d'un cœur*, Leméac, 2008.
- TREMBLAY, Larry, *Le ventriloque*, Lansmann, 2001.
- TREMBLAY, Michel, « Le premier Quartier de la lune », *Chroniques du Plateau-Mont-Royal*, Montréal/Paris : Leméac/Actes Sud, coll. « Thesaurus », 2000, 781-961. Imprimé.
- TREMBLAY, Michel, *Les Belles-Sœurs*, Montréal : Leméac, 1972. Imprimé.

ROMANS QUÉBÉCOIS ET FRANÇAIS

ARAGON, Louis, *La Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926.

CHAURETTE, Normand, *Scènes d'enfants*, Montréal, Leméac, coll. «Roman», 1988.

DESROSIERS, Léo-Paul, *Les Engagés du Grand Portage*, Gallimard, 1939.

POULIN, Jacques, *Volkswagen Blues*, Éditions Québec/Amérique, 1984.

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, 1987.

CRITIQUES THÉÂTRALES (CITÉES OU CONSULTÉES)

ADAM, Jean-Michel, *TT Les textes types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, 2^e édition, coll. "Fac-Linguistique", Armand Colin, 2005.

AMRIT, Hélène, *Les stratégies paratextuelles dans l'œuvre de Réjean Ducharme*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, n° 554, Diffusion Les Belles Lettres, 1995.

AUERBACH, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Éditions Gallimard, 1968, pour la présente édition.

BABLET, Denis, *Joseph Svoboda*, L'AGE D'HOMME, 2004.

BANU, Georges, *Peter Brook, De Simon d'Athènes à Hamlet*, Flammarion, 1991 et 2001.

BARBÉRIS, Isabelle, *Théâtres contemporains, Mythes et idéologies*, Presses Universitaires de France, 2010.

BARRAULT, Jean-Louis, *Nouvelles Réflexions sur le Théâtre*, Flammarion, 1959.

BEAUCAGE, Christian, *Le théâtre à Québec au début du 20^e siècle*, Nuit blanche éditeur, 1996.

BÉHAR, Henri, *Le théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1979.

BELAIR, Michel, *Le nouveau théâtre québécois*, Leméac, 1973.

BINER, Pierre, *Le living théâtre*, La Cité Éditeur, 1968.

BOUCRIS, Luc, *Théâtre : le désir de jouer*, ADAPT Editions, 2000.

BOURNAT, Isabelle, *100 mots pour dire le théâtre*, Éditions Larose, 2004.

BROOK, Peter, *L'espace vide*, Paris, éd. du Seuil, 1977.

BUTEL, Yannick, *Essai sur la présence au théâtre*, L'Harmattan, 2000.

COPEAU, Jacques, *Diderot, paradoxe sur le comédien*, présenté par Jacques Copeau (Plon, 1929).

CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, 1995.

CORVIN Michel, « Dialogue et monologue », dans Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

CORVIN Michel, *Le théâtre nouveau en France*, Puf, 1963.

DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie*, Actes Sud, 2010.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968.

DION, Robert, « Interprétation et processus judiciaire : *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* et *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* », in *Le moment critique de la fiction*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997.

DORT, Bernard, *Théâtres, essais*, Éditions du Seuil, 1986.

DORT, Bernard, *Théâtre réel, Essais de critique 1967-1970*, Éditions du Seuil, 1971.

DUVIGNAUD, Jean, *L'acteur, Esquisse d'une sociologie du comédien*, Gallimard, 1965.

ESSLIN, Martin, *Théâtre de l'absurde*, Buchet/Chastel, 1971.

FARCY, Gérard-Denis, *Les théâtres d'Audiberti*, Presses universitaires de France, 1988.

FÉRAL, Josette, *Trajectoires du Soleil, autour d'Ariane Mnouchkine*, Éditions théâtrales, 1998.

FÉRAL, Josette, *Dresser un monument de l'éphémère : Rencontres avec Ariane Mnouchkine*, éditions Théâtrales, 1995.

FIX Florence, *Les genres et les doctrines. Études théâtrales*, Presses universitaires de France, 2005.

FORESTIER, Georges, *Le théâtre dans le théâtre. Sur la scène française du 17^e siècle*, Librairie DROZ, Genève, 1981.

GAUDIN, Claude, *La marionnette et son théâtre. Le théâtre de Kleist et sa postérité*, Presses universitaires de Rennes, 2007.

GEFEN, Alexandre, *La mimésis*, Textes choisis et présentés par Alexandre Gefen, Flammarion, 2002, pour cette édition.

GÉMIER, Firmin, *Firmin Gémier le démocrate du théâtre, anthologie des textes de Firmin Gémier*, Éditions N. Coutelet, Montpellier, L'Entre-temps, « Champ théâtral », 2008.

GILBERT, David, « Scènes de la perte », *La Société de Normand Chaurette, figures et manières*, publication du Théâtre Ubu dirigée par Jean-Michel Sivry, Montréal, Théâtre Ubu, 1996.

GIOVANNI, Lista, *La scène moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du 20^e siècle*, Arles, Actes Sud, 1997.

GODIN, Jean-Cléo, LAFON, Dominique, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Leméac, 1999.

GODIN, Jean-Cléo, MAILHOT, Laurent, *Théâtre québécois I*, Éditions Hurtubise HMH, 1970.

GODIN, Jean-Cléo, MAILHOT, Laurent, *Théâtre québécois II*, Montréal, BQ, 1988.

HAMELIN, Jean, *Le renouveau du théâtre au Canada Français*, Les Éditions du Jour, 1961.

HELBO, André, *Le théâtre : texte ou spectacle vivant ?* Klincksieck, 2007.

HEYMANN, Pierre-Étienne, *Regards sur les mutations du théâtre public (1968-1998)*, Paris, L'Harmattan, 2000.

HORVILLE, Robert, *Ionesco : La cantatrice chauve, La leçon*, Hâtier, Paris, 1992.

HUBERT, Marie-Claude, *Le théâtre*, Armand Colin/HER, Paris, 1988 (1998).

HUBERT, Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Ionesco, Beckett, Adamov*, Librairie José Corti, 1987.

JACQUART Emmanuel, *Le théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*, Gallimard, 1998.

JEANNETEAU, Daniel, « Entretien avec Georges Banu », *Nouvelle revue française*, 1999, p. 170.

JOUVET, Louis, *Témoignages sur le théâtre*, Flammarion, 2002.

JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, 1954, by Ernest Flammarion.

KINTZLER, Catherine, *Théâtre et opéra à l'âge classique*, Paris : Fayard, 2004.

KLEIST, Heinrich (Von), *Sur le théâtre de marionnettes*, Éditions Sillage, 2010, pour la traduction de Brice Germain et l'appareil critique.

KOWZAN, Tadeusz, *Spectacle et signification*, Les Éditions Balzac, 1992.

KOWZAN, Tadeusz, *Théâtre miroir, Métathéâtre de l'Antiquité au 21^{ème} siècle*, L'Harmattan, 2006.

LAMBERT-WILD, Jean, *Demain le théâtre. Songes épars dans l'attente...*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2009.

LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique*, Quadrige/Puf, 1980.

LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche Éditeur, 2002.

LYOTARD, Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

MAUGUIÈRE, Bénédicte, *Traversée des idéologies et exploration des identités dans les écritures de femmes au Québec (1970-1980)*, 1997 Peter Lang Publishing, Inc., New York.

MERVANT-ROUX, Marie-Madelaine, *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions, 1998.

MICHEL, Jacqueline, *Une mise en récit du silence*, Librairie José Corti, 1986.

MONOD, Richard, *Les textes de théâtre*, Paris, CEDIC, 1977.

NAUGRETTE, Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, 2^e édition, Armand Colin, 2010.

NOVARINA, Valère, *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989.

NUTTIG, Stéphanie, « *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* », *Le tragique dans le théâtre québécois et canadien-français 1950-1989*, Lewiston/Queenston, Lampeter, The Edwin Mellen/Press, 2000.

PASQUIER, Marie-Claire, *Le théâtre américain d'aujourd'hui*, Presses universitaires de France, 1978.

- PAVIS, Patrice, *La mise en scène contemporaine*, Armand Colin, 2007.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, 1997.
- PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, 1996.
- PAVIS, Patrice, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990.
- PAVIS, Patrice, *Voix et images de la scène. Vers une sémiologie de la réception*, 2^e éd., Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985.
- PAYANT, René, *Vedute. Pièces détachées sur l'art. 1976-1987*, 2^e éd., Laval, Trois, 1992.
- PIERROT, Jean, *Nathalie Sarraute*, Librairie José Corti, 1990.
- PRUNER, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Armand Colin, 2005 (2008).
- PRUNER, Michel, *Les théâtres de l'absurde*, Armand Colin, 2005.
- PRUNER, Michel, *La fabrique du théâtre*, Editions Nathan, 2000.
- RAYMOND, Temkine, *Grotowski*, La Cité Éditeur, 1970.
- REUTER, Yves, *L'analyse du récit*, Armand Colin, 2007, pour cette présentation.
- RIENDEAU, Pascal, *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997.
- RIZZO, Eraldo Pêra Rizzo, *Comédien et distanciation*, Préface de Jean-Pierre Sarrazac, L'Harmattan, 2006.
- ROBILLARD, Monic, « Portrait de l'artiste », *La société de Métis*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1983.
- ROUBINE, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Éditions Nathan, 2000.

- RYKNER, Arnaud, *Nathalie Sarraute*, Éditions du Seuil, mars 1991.
- RYNGAERT, Jean- Pierre, *Lire le Théâtre Contemporain*, Dunod, Paris, 1993.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Armand Colin, 2005.
- SCARPETTA, Guy, *L'impureté*, Paris, Grasset, 1985.
- SERREAU, Geneviève, *Histoire du nouveau théâtre*, Éditions Gallimard, 1996.
- SHAM'S, *L'acteur, entre réel et imaginaire*, L'Harmattan, 2003.
- SIMARD, Rodney, *Postmodern Drama. Contemporary Playwrights in America and Britain*, Lanham, University Press of America, 1984.
- SIMMEL, Georg, *La philosophie du comédien*, Balval, Circé, 2001.
- STANISLAVSKI, Constantin, *La construction du personnage*, Éditions Pygmalion, 1984.
- SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, trad. Patrice Pavis, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.
- TOURNIER, Christophe, *Manuel d'improvisation théâtrale*, Christophe Tournier, 2003.
- UBERSFELD, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Éditions du Seuil, 1996.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Éditions Belin, 1996.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II*, « L'école du spectateur », Éditions Belin, 1996.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III*, « Le dialogue de théâtre », Éditions Belin, 1996.

UBERSFELD, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1978.

VIGEANT, Louise, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia, coll. « Synthèses », 1989.

VILLIERS, André, *L'art du comédien*, Presses Universitaires de France, 1953.

VITEZ, Antoine, *Écrits sur le théâtre. La scène (1975-1983)*, P.O.L éditeur, 1996.

VON KLEIST, Heinrich, *Sur le théâtre de marionnettes*, Éditions Sillage, 2010, pour la traduction de Brice Germain et l'appareil critique.

WALTON, Kendall L., *Mimesis as Make-Believe*, Harvard University Press, London, England, 1990.

ZARAGOZA, Georges, *Le personnage de théâtre*, Armand Colin, 2006.

CRITIQUES LITTÉRAIRES

BACKÈS, Jean-Louis, *Crime et Châtiment* de Fedor Dostoïevski, Éditions Gallimard, 1994.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Éditions du Seuil, 1970.

CARRARD, Pierre, *Malraux ou le récit hybride. Essai sur les techniques narratives dans L'Espoir*, Lettres Modernes, Minard, 1976.

CITTON, Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, éd. Amsterdam, 2007.

DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1964.

GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Editions du Seuil, 1983.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Éditions du Seuil, 1972.

GUSDORF, Georges, *La parole*, Presses Universitaires de France, 1952.

HAKIM, Zeina, *Fictions déjouées. Le récit en trompe-l'œil au 18^{ème} siècle*, Librairie Droz S.A., Genève, 2012.

LARRU, Jean-Marc, *Le monument inattendu. Le Monument-National, 1893-1993*, Les Cahiers du Québec, 1993.

LEUWERS, Daniel, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Nathan, Paris, 2001.

MILLY, Jean, *Poétique des textes*, 2^e édition, Armand Colin, 2008.

NEWMAN, A.S., *Une Poésie des Discours, Essai sur les romans de Nathalie Sarraute*, Librairie DROZ, Genève, 1976.

NGAL, Georges, *Discours sur le Colonialisme d'Aimé Césaire*, Présence Africaine, 1994.

RULLIER-THEURET, Françoise, *Les genres narratifs*, Ellipses Édition Marketing S.A., 2006.

SCHMIDT, A.-M., *La littérature symboliste*, Presses Universitaires de France, 1969.

TEMKINE, Raymond, *Grotowski*, La Cité Éditeur, 1970.

VINAVER, Michel, *Écritures dramatiques, Essais d'analyse de texte de théâtre*, Actes Sud, 1993.

CRITIQUES PHILOSOPHIQUES

ABÉCASSIS, Éliette, *Petite métaphysique du meurtre*, 1^{ère} édition « Quadrige » : 2003, juin.

ARNAUD, Claude, *Qui dit jeu en nous*, Éditions Grasset et Fasquelle, 2006.

BRÈS, Yvon *L'inconscient*, Ellipses Edition Marketing S.A., 2002.

DE URTUBEY, Louise, *Du côté de chez l'analyste*, Presses universitaires de France, 2002, p. 151.

ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Éditions Gallimard, 1969.

ELIADE, Mircea, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Éditions Gallimard, 1959.

JACCARD, Roland, *La folie*, Presses universitaires de France, 1979.

JUNG, Carl Gustave, *Psychologie de l'inconscient*, 1952, 1986, 1989, by GEORG EDITEUR S.A., Genève, p. 65.

LAUGIER, Sandra *Wittgenstein, métaphysique et jeux de langage*, Presses universitaires de France, 2001.

MUCCHIELLI, Alex, *L'identité*, Presses universitaires de France, 1986.

QUINODOZ, Jean-Michel, *La solitude apprivoisée*, Presses universitaires de France, 1991.

RÉGY, Claude, *L'état d'incertitude*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999.

RESNIK, Salomon, *Temps des glaciations*, Toulouse, érès, 1999.

SARTRE, Jean-Paul, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940.

CRITIQUES MÉDICALES

ABOUDRAR, Bruno-Nassim, *Voir les fous*, Presses universitaires de France, 1999.

DE MOL, Jacques, *Le dommage psychique : du tramautisme à l'expertise*, Bruxelles : Larcier, DL 2012.

FONTAINE, Ovide, COTTRAUX, Jean, LADOUCEUR, RobertTT, *Cliniques de thérapie comportementale*, Éditions Mardaga, 1984.

HOLYOAK, Keith James, G. MORRISON, Robert (Jr.), *The Cambridge handbook of thinking and reasoning*, TCambridge University Press, 2005.

JUIGNET, Patrick, *Les névroses ou Le désir et l'interdit*, Éditions Paris : Berger-Levrault, 1999.

LAVOINE, Pierre-Ludovic, *Le malade mental dangereux*, Éditions Vincennes, 1998.

PELLION, Frédéric, *Mélancolie et vérité*, Presses universitaires de France, 2000.

OUVRAGES COLLECTIFS

BABLET, Denis (dir.), *Tadeusz Kantor : Le théâtre de la mort*, Éditions l'Âge d'Homme, 1977, 253 p.

BARON, Philippe (dir.), *Le théâtre libre d'Antoine et les théâtres de recherche étrangers*, L'Harmattan, 2007, 124 p.

BOISSON, Bénédicte, FOLCO, Alice, MARTINEZ, Ariane (dir.), *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Presses universitaires de France, 2010, 271 p.

BORIE Monique, DE ROUGEMONT Martine, SCHERER Jacques (dir.), *Esthétique théâtrale*, Textes de Platon à Brecht, Sedes, 1982, 307 p.

DESJARDINS, Nancy, PLOURDE, Mélanie (dir.), *400 ans de théâtre au Québec*, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2008, 278 p.

DROUIN-HANS, Anne-Marie (dir.), *Le corps et ses discours*, L'Harmattan, 1995, 167 p.

DUMONT, François, GIGUÈRE, Andrée-Anne (dir.), *Saint-Denys Garneau, Voix et Images*, Presses de l'Université du Québec, 2011, 194 p.

FARCY, Gérard-Denis, BUTEL, Yannick, (dir.), *L'adaptation théâtrale, entre résistance et obsolescence*, Presses universitaires de Caen, 2000, 92 p.

FAZIO, Mara, FRANTZ, Pierre (dir.), *La fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, Texte préparé par Sophie Marchand, Index établi par Sonia Bellavia, Éditions Desjonquères, 2010, 437 p.

FIX, Florence, TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (dir.), *Le monologue au théâtre (1950-2000)*, « *La parole solitaire* », Éditions universitaires de Dijon, Collection Écritures, Dijon 2006, 205 p.

FIX, Florence, SOULLIER, Didier (dir.), *Études théâtrales*, Puf, 2005, 546 p.

GILBERT, David (dir.), *Le corps déjoué. Figures du théâtre de Larry Tremblay*, Lansman Éditeur, 2008, 155 p.

GILBERT, David, BEAUCHAMP, Hélène (dir.), *Théâtres québécois et canadien-français, Trajectoires et territoires*, Presses de l'Université du Québec, 2003, 278 p.

GREFFARD, Madeleine, SABOURIN, Jean-Guy (dir.), « Les voix nouvelles », *Le théâtre québécois*, Montréal, Boréal, 1997, 120 p.

HEBERT, Chantal, PERELLI-CONTOS, Irène (dir.), « Le peintre invisible et la reine muette », *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec, Nuit blanche, 1997, 220 p.

HEBERT, Chantal, PERELLI-CONTOS, Irène (dir.), *La face cachée du théâtre de l'image*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2001, 202 p.

LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, LEDDA, Sylvain, NAUGRETTE, Florence (dir.), *Le théâtre français du 19^{ème} siècle. Anthologie de L'avant-scène théâtre*, L'avant-scène théâtre, 2008, 267 p.

LAUGIER, Sandra (dir.), *Wittgenstein, métaphysique et jeux de langage*, Presses Universitaires de France, 2001, 160 p.

MASSIN, Brigitte (dir.), *Guide des opéras de Mozart : Livrets, Analyses, Discographies*, Librairie Arthème Fayard, 1991, 1002 p.

MOINDROT, Isabelle (dir.), *Le spectaculaire dans les arts de la scène*, CNRS Éditions, 2006, 325 p.

RAPIN, Cathy, HYE-GYONG, Im (dir.), *Théâtre coréen d'hier et d'aujourd'hui*, Les Éditions de l'Amandier, 2006, 444 p.

RIENDEAU, Pascal, ANDRÈS, Bernard, « *La dramaturgie depuis 1980* », *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Réginald Hamel (dir.), Montréal, Guérin, 1997, 822 p.

RUDE, Antoine, ZAGANIARIS, Jean (dir.), *Croisée des champs disciplinaires en sciences sociales*, Presses universitaires de France, 2005, 168 p.

SIMARD, Jean-Pierre, BERTON, Danièle (dir.), *Création théâtrale : adaptation, schèmes, traduction*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, 344 p.

WAGNER, Jacques, ZAERCHER, Véronique (dir.), « Histoire de Gil Blas de Santillane », Livre I à VI. *Analyse littéraire et étude de la langue*, Paris Armand Colin, 2002, 287 p.

ARTICLES DE REVUES (CITÉS OU CONSULTÉS)

ALIVERTI, Maria Ines, « Mise en scène : Un rêve d'espace », in *La fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, Sous la direction de Mara Fazio et Pierre Frantz, Texte préparé par Sophie Marchand, Index établi par Sonia Bellavia, Editions Desjonquères, 2010, p. 309-320.

BONENFANT, Joseph, « L'ombre de Mallarmé sur la poésie de Saint-Denys Garneau et de Miron (1973) », in *Saint-Denys Garneau, Voix et Images*, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 14-29.

BOUCHARD, Michel Marc, *Voix et images. Littérature québécoise*, vol. XXXIII, n° 1 (97), automne 2007, p. 97-112.

BOUDIER, Marie « Dramaturgie et mise en scène de *La hache* : un réalisme expérimental », in *Le corps déjoué. Figures du théâtre de Larry Tremblay*, Lansman Éditeur, 2008. p. 45-55.

BOURASSA, André G., « Une nouvelle écriture scénique : le théâtre en morceaux », *Lettres québécoises*, n° 42, été 1986, p. 38-39.

CHEVALLIER, Jean-Frédéric, « Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles », *L'annuaire théâtral*, n° 36, automne 2004, p. 27-43.

COJAN, Otilia-Carmen, « Le discours chessexien en tant qu'affirmation de l'identité suisse romande », in *Communication et Discours, Revue du Centre Interdisciplinaire d'étude des formes discursives contemporaines Interstudia*, Alma Mater Bacău, n° 10, 2011, p. p. 61-69.

DOUZOU, Catherine, « Le théâtre ou l'art de raconter : les récits dans *Fragments d'une lettre d'adieu lue par des géologues* de Normand Chaurette », paru dans *Loxias*, Loxias 13, mis en ligne le 29 avril 2006, URL: <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1097>. GODIN, Jean-Cléo, *Études littéraires*, 1985, vol.18, n° 3, p.113-122.

DRENNAN, Barbara, « Repenser le rituel et le théâtre dans le contexte de la postmodernité », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 12, 1992, p. 41-51.

FRÉMONT, Gabrielle « Casse-texte », *Études littéraires* 12, 3 (1979), p. 315-330.

GAGNON, Jean, « Etc. ou quand il est question d'une « prose » de Saint-Denys Garneau (1975) », *Voix et Images*, Presses de l'Université du Québec, Sous la direction de François Dumont et Andrée-Anne Giguère, 2011, p. 106-119.

GASPARD, Claire, « Othello 1973 : Trois adaptations d'après Shakespeare pendant la révolution française », in *L'adaptation théâtrale : entre résistance et obsolescence*, Gérard-Denis Farcy, Yannick Butel, (dir.), Presses universitaires de Caen, 2000, p. 11-20.

GILBERT, David, « Dispositifs (post)modernes », *L'Annuaire théâtral*, n° 21, printemps 1997, p.144-157.

GILBERT, David, « La mise en scène actuelle : mise en perspective », *Études littéraires*, vol.18, n° 3, hiver 1985, p. 53-71.

GODIN, Jean-Cléo, « Chaurette Playhouse », *Études françaises* 26,2 (1990), vol. 26, n° 2, p. 53-59.

GODIN, Jean-Cléo, « Deux dramaturges de l'avenir ? », *Études littéraires*, vol. 18, n° 3, 1985, p. 113-122.

HAMEL, Jean-François, « De révolutions en circonvolutions. Répétition du récit et temps de l'histoire dans *Prochain épisode* », *Voix et Images*, Printemps 2000, Vol. XXV, n° 3 (75), p. 541-562.

HELLOT, Marie-Christine, « Figures baroques », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 82, mars 1997, p. 42-46.

HUFFMAN, Shawn, « Mettre la scène en cage : Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans de Normand Chaurette et Le syndrome de Cézanne », *Théâtre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol.17, n° 1, 1996, p. 3-23.

HURLEY, Erin, « Le plus grand récit des Arts de la scène au Québec », Université Mc.Gill, *Globe, Revue internationale d'études québécoises*, vol.II, n° 2, 2008, p. 11-22.

JACQUES, Hélène, « Structures rythmiques dans *Le Passage de l'Indiana* : ressacs et dérives du sens », *L'Annuaire théâtral*, n° 30, automne 2001, p. 140-159.

LANGIRAND, Jacques, « La nord-américanité, une origine honteuse ? », in *Théâtres québécois et canadien-français, Trajectoires et territoires*, Hélène Beauchamp, Gilbert David (dir.), Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 163-179.

LEFEBVRE, Paul, « Chaurette et Dubois écrivent », *Jeu*, 32 (1984), 75 p.

LESAGE, Marie-Christine, « Scène contemporaine et recherches interdisciplinaires au Québec », *Globe, Revue Internationale d'Études Québécoises*, vol. II, n° 2, 2008, p. 169-184.

LESAGE, Marie-Christine, « Une sensibilité à vif : *La peau d'Élisa* et *Les Quatre Morts de Marie* », *Jeu : revue de théâtre*, n° 87, (2) 1998, p. 27-30.

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

LÉVESQUE, Robert, « Normand Chaurette : Le géologue du hasard », *Le Devoir*, 28 août 1995, p. B-1.

LÉVESQUE, Robert, « Chaurette, l'auteur qui attend », *Le Devoir*, 4 juin 1985, p. 1-10.

MEEWON, Lee, « Tradition et esthétique du théâtre coréen », in *Théâtre coréen d'hier et d'aujourd'hui*, Les Éditions de l'Amandier, 2006, p. 179-197.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeline, « Un dramatique posthéal ? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action », *L'annuaire théâtral*, Sous la direction de Joseph Danan, n° 36, automne 2004, p. 13-26.

MULCZYK-SKARZYNSKI, Jacek, « Le chronotope du seuil dans *Albertine*, en cinq temps de Michel Tremblay », in *Nouvelles études francophones, Revue du CIEF*, 2011, p. 60-75.

NUTTING, Stéphanie, « L'écologie du tragique : *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* », *The French Review*, vol. LXXI, n° 6, mai 1998, p. 949-960.

NUTTIG, Stéphanie, « La poétique de détection dans *Provincetown Playhouse* », *Voix et Images*, Printemps 2000, Vol. XXV, n° 3 (75), p. 460-468.

OLIVIER, Aurélie, « Les matriochkas de Larry Tremblay », *Jeu*, 2008, Number 129 (4), p. 7-11.

PATERSON, Janet M., « Le postmodernisme québécois. Tendances actuelles », *Études littéraires*, 1994, vol. 27, n° 1 (été), p. 77-87.

PERELLI-CONTOS, Irène, « Théâtre et littérature, théâtre et communication », *Nuit Blanche*, n° 55 (mars-avril-mai 1994), p. 46-57.

PICARD, Lucie, « L'Histoire de l'autre : la guerre civile libanaise dans *Littoral* de Wajdi Mouawad et *Le collier d'Hélène* de Carole Fréchette », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 34, 2003, p. 147-160.

POPESCU, Costin, « Diversité culturelle par l'étude de la langue et de la communication », in *Communication et Discours, Revue du Centre Interdisciplinaire d'étude des formes discursives contemporaines Interstudia*, Alma Mater Bacău, n° 10, 2011, p. 23-31.

RIENDEAU, Pascal, LESAGE, Marie-Christine, « De Nelligan à Martina North : une traversée de l'œuvre de Normand Chaurette », *Voix et Images*, Printemps 2000, Vol. XXV, n° 3 (75), p. 423-430.

RIENDEAU, Pascal, « L'écriture comme exploration : propos, envolées et digressions. Entretien avec Normand Chaurette », *Voix et Images*, Printemps 2000, Vol. XXV, n° 3 (75), p. 439-447.

RIENDEAU, Pascal, « Sens et science à la dérive dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* », *L'Annuaire théâtral*, n° 21, printemps 1997, p. 84-101.

ROBERT, Lucie, « Les Jeunes Loups », *Voix et Images*, vol. 12, n° 3, (36) 1987, p. 561-564.

ROBERT, Lucie, « Rêve d'une nuit d'hôpital », *Jeu*, n°18 (1980), p.124-125.

ROCHELEAU, Alain-Michel, « La folie de Marcel : étude d'un personnage de Michel Tremblay », *Voix et Images*, hiver 1996, vol. 21, n° 2(62), p. 337-350.

RYNGAERT, Jean-Pierre, « *Scènes d'enfants*, un roman sur l'art du théâtre », *Voix et Images*, 2000, vol. 25, n° 3, (75), p. 449-491.

SALVAIL, Danielle, « *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* », *Jeu*, n° 47, (1987), p. 151-154.

SARAGOZA, Georges, « Chambres de Minyana : comment revisiter l'écriture du monologue », in *Le monologue au théâtre (1950-2000)*, « *La parole solitaire* », Éditions Universitaires de Dijon, Collection Écritures, Dijon 2006, p. 21-33.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche, *Études théâtrales*, n° 22, 2001, p. 75-78.

SCHAEFFER, Jean-Marie, « Vérités pour quelles fictions ? », Vérités de la fiction, in *L'Homme, Revue française d'anthropologie*, 3/4, n° 175-176, 2005, p. 19-36.

SHKEMBI, Merita, « Le « mal à dire » ou la pathologie du langage dans le théâtre de Normand Chaurette », in *Parole au silence*, Laurent Lachaise, Marie Lefort, Oriane Vergara (dir.). Presses universitaires de Limoges, 2012, p. 173-183.

SHKEMBI, Merita, « Le degré de présence du spectateur dans *La peau d'Élisa* de Carole Fréchette », in *Interstudies*, Revue du Centre Interdisciplinaire d'étude des formes discursives contemporaines Interstud, Alma Mater Bacău, n° 10, 2011, p. 97-102.

SIMARD, Jean-Pierre, « Autour de *Tous ceux qui tombent* : inversions et échos, traces thématiques, traces esthétiques », in *Création théâtrale : adaptation, schèmes, traduction*, Danièle Berton, Jean-Pierre Simard (dir.), Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, p. 295-303.

SINGLETON, Brian, « Postmodernisme et interculturalisme », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 15, 1994, p. 107-119.

SMADJA, Isabelle, « Je te quitte, Willy, parce que je t'abandonne » : une parole en rupture de communication dans le théâtre de Kroetz », in *Le monologue au théâtre (1950-2000)*, *La parole solitaire*, Textes réunis par Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre, Dijon, 2006, p. 83-93.

TREMBLAY, Larry « Écrire du théâtre avec de la matière », in *Le corps déjoué, Figures du théâtre de Larry Tremblay*, GILBERT, David (dir.), Lansman Éditeur, 2008, p. 134-138.

TREMBLAY, Larry, « La peau, la chair et les os », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 12, 1992, p. 97-104.

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

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

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

VILLENEUVE, Rodrigue, « *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans. À la lettre* », *Jeu*, n° 64 (1992), p. 123-125.

THÈSES ET MÉMOIRES

FORTIN, Mélanie, *Les lieux fictifs de la dramaturgie québécoise contemporaine : Du huis clos au non-lieu*, Mémoire de Maîtrise, Ottawa, Canada, 2001, 123 p.

PLOURDE, Mélanie, « Mettre l'écriture en scène : l'autoreprésentation dans la dramaturgie québécoise des années quatre-vingt », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000, 124 p.

VILLEMURE, Geneviève, *La spirale dans l'œuvre de Normand Chaurette de 1980 à 1986*, Mémoire de maîtrise, Université McGill, Montréal, Québec, Juin 1997, 107 p.

ESSAIS

GIGUÈRE, Roland, *La main au feu, 1949-1968*, L'Hexagone, 1987.

NEPVEU, Pierre, *L'écologie du réel : Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal : Éditions du Boréal, 1988. Imprimé.

SITES INTERNET

ADJATAN, Simon, « *La Métamorphose de Kafka* », [En ligne], Disponible sur : <<http://sadjatan.free.fr/spip.php?article78>> (Consulté le 14 novembre 2011).

ALEPIN, Francine, « Notes de mise en scène », [En ligne], Disponible sur : <http://www.mimeomnibus.qc.ca/fichiers_pedago/d.pedago_LeProbleme.pdf> p. 1-23. (Consulté le 30 janvier 2011).

BATHALON, Daphné, « *Abraham Lincoln va au théâtre* », Une production du théâtre Pàp, présenté à l'espace Go et en tournée, automne 2010, [En ligne], Disponible sur : <http://www.montheatre.qc.ca/archive/04-espacego/2011/abraham.html>. (Consulté le 13 avril 2011).

BERNARD, Jean-Louis, « Le moi des profondeurs », [En ligne], Disponible sur : <Bouddhanar.blogspot.fr/2010/08/le-moi-des-profondeurs.html> (Consulté le 25 octobre 2011).

BOILLOT, Maude, « *La petite pièce en haut de l'escalier* », Document mis en ligne le 14 mars 2008, Document disponible sur : <<http://www.polyscope.qc.ca/spip.php?article744>> (Consulté le 11 novembre 2010).

CHALIFOUR, Annik, « Carole Fréchette au théâtre Glendon », [En ligne], Document disponible sur : <<http://www.lexpress.to/archives/3648/>> (Consulté le 12 janvier 2012).

FOHLEN, Claude, « SÉCESSION (GUERRE DE) », Encyclopædia Universalis, [En ligne], TTDocument disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/secession-guerre-de/> (Consulté le 6 février 2013).

MARC, Yves, « Ce corps qui parle », [En ligne], Document disponible sur : <http://www.theatredumouvement.com/index.php?rub=&docID=213162> (Consulté le 10 janvier 2013).

MARLEAU, Denis, « Entretien avec Normand Chaurette », [En ligne], Document disponible sur : http://www.passionthéâtre.org/cgi-bin/pti_lol/spectacle/affiche/fiche.pl?idplanning=2136 (Consulté le 23 novembre 2011).

PAUL, Jean-Marie, « Le double dans Siebenkäs de Jean-Paul : impuissance et accomplissement », in *Figures du double dans les littératures européennes*, Études réunies et dirigées par Gérard Conio, Cahiers du Cercle l'Âge d'Homme, Document disponible sur : <http://www.books.google.fr/books?isbn=2825114871> (Consulté le 25 avril 2012).

TTRFI / BIBLIOTHÈQUE FRANCOPHONE MULTIMÉDIA DE LIMOGES (BFM), « Les grands entretiens avec des écrivains de la francophonie », TTDernière mise à jour le: 30/07/12, Disponible sur : <http://www.rfi.fr/culture/20091023-entretiens-grands-noms-litterature-francophone> (Consulté le 11 septembre 2011).

RIENDEAU, Pascal, « Entretien avec Normand Chaurette », [En ligne], Document disponible sur : http://www.passion-théâtre.org/cgi-bin/pti_lol/spectacle/affiche/fich (Consulté le 24 janvier 2010).

RUIZ, José Manuel, « TTThéâtre et jeune public : la ruche québécoise », [En ligne], Entretiens et documents, mis à jour le : 30/10/2010, Disponible sur : <http://www.raison-publique.fr/article369.html> (Consulté le 16 avril 2011).

ST-HILAIRE, Jean, « *Le problème avec moi*: un absurde brodé avec minutie », Publié le 23 avril 2009, [En ligne], Document disponible sur : <http://www.cyberpresse.ca/le-soleil/arts-etspectacles/theatre/200904/22/01-849373-le-probleme-avec-moi-unabsurde-brode-avec-minutie.php> (Consulté le 12 décembre 2010).

« Makbeth de Shakespeare », [En ligne], Document disponible sur : <http://www.études-littéraires.com/macbeth.php> (Consulté le 29 janvier 2012).

Du théâtre à l'anti-théâtre : analyses d'œuvres dramatiques de Normand

Chaurette, Carole Fréchette et Larry Tremblay

Résumé de la thèse : C'est aux alentours des années quatre-vingt que la dramaturgie québécoise postmoderne a vu le jour. De nouveaux auteurs québécois comme Normand Chaurette, Carole Fréchette et Larry Tremblay se tournent alors vers de nouvelles écritures théâtrales qui s'interrogent constamment sur la remise en cause de l'esthétique théâtrale traditionnelle. En tournant le dos aux différentes formes du théâtre traditionnel comme la notion du dénouement apportant la solution finale du récit et l'enchaînement logique de l'action, ils créent de nouveaux textes qui sont extrêmement difficiles à comprendre.

Considérées parfois comme illisibles et difficiles à jouer, les pièces de Chaurette, Fréchette et Tremblay, qui sont par ailleurs connues aussi bien au Québec qu'à l'étranger, n'ont pas cessé de lancer un défi aux nouveaux metteurs en scène qui n'arrivent pas toujours à comprendre l'univers énigmatique de ces trois auteurs atypiques.

Es-ce, en fin de compte, un théâtre complexe et déroutant ? Quelles sont les spécificités de ce théâtre étiqueté comme « nouveau » et « original » ? Serait-il un théâtre piégé ? C'est ce que nous tenterons de découvrir tout au long de cette étude financée par le Conseil Régional.

Mots clés : théâtre, postmoderne, « nouveau ».

Of theater to anti-theater : analyzes dramatic Normand Chaurette, Carole

Fréchette and Larry Tremblay

Abstract : There is around 1980 that the postmodern theater appears in Quebec. Many new writers as Normand Chaurette, Carole Fréchette and Larry Tremblay created a new theatrical writings that have wondered about to challenge the traditional theatrical aesthetics. On refusing the different forms of the traditional theatrical playwriting as the concept of outcome including the final solution of the story and the logical argument of action, they invented new texts that are extremely difficult to understand.

Sometimes considered unreadable and difficult to play, parts of Chaurette, Fréchette and Tremblay, who are known as well in Quebec as abroad, can't stopped throwing a challenge to the director's theater who did not be able to understand the enigmatic universe of these three authors atypical.

Is it finally a complex theater? What are the characteristics of this theater called « new » and « original »? Would it be a drama bomb? These are different questions that we will try to discover throughout this study financed by the Regional Council.

Keywords : theater, postmodern, « new ».