

HÉBERT, Chantal, et Irène PERELLI-CONTOS (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec : le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, 311 p.

Jean-Sébastien Kennedy

Number 36, Fall 2004

Mutations de l'action

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041587ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041587ar>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this review

Kennedy, J.-S. (2004). Review of [HÉBERT, Chantal, et Irène PERELLI-CONTOS (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec : le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, 311 p.] *L'Annuaire théâtral*, (36), 180–182. <https://doi.org/10.7202/041587ar>

HÉBERT, Chantal, et Irène PERELLI-CONTOS (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec : le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, 311 p.

*Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives* est un ouvrage collectif dirigé par Chantal Hébert et Irène Perrelli-Contos, professeures au Département des littératures de l'Université Laval. Publié parallèlement à un ouvrage qui porte sur les enjeux narratifs de la littérature québécoise, ce deuxième volume du diptyque est consacré à la production théâtrale des deux dernières décennies.

La première partie du recueil réunit des textes qui s'intéressent au monologue comme mécanisme de communication. Irène Roy y explore d'abord les enjeux de l'« incommunicabilité » dans le théâtre. En comparant la construction dramatique de quelques pièces

(d'Anton Tchekhov, Eugène Ionesco, Bertolt Brecht, Jean-Luc Lagarce, entre autres) l'auteure montre quelle évolution ont connu les modalités de communication des personnages à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle observe que dans tout le réaménagement du discours – notamment la destruction de la structure dialogique au profit d'une résurrection du monologue – se révèle l'« incompétence naturelle [du personnage] à communiquer profondément avec l'autre » (p. 40). Bien que sommaire, son analyse soulève de pertinentes interrogations : « Quelles transformations humaines et sociales ont présidé à l'apparition de ces nouvelles stratégies de communication sur la scène? » (p. 28). Yves Jubinville fournit quelques éléments de réponses dans un texte philosophique portant sur l'émergence du témoignage au théâtre et ses rapports au contexte social québécois. L'auteur étudie les œuvres de trois dramaturges (Daniel Danis, Normand Chaurette et Larry Tremblay) pour montrer que le témoignage théâtral naît d'une « nécessité fondamentale [...] de dispositif de production et de réception de la parole intime » (p. 43). Pour clore ce premier chapitre, Lucie Robert s'attarde au « grand récit féminin ». Elle part du constat que le paysage théâtral québécois est transformé dans les années 80 par une nouvelle génération d'auteurs dramatiques (Carole Fréchette, Marie-Line Laplante, Évelyne de la Chenelière) et dresse un bilan des innovations narratives dans le répertoire dramatique féminin de la fin du XX<sup>e</sup> siècle.

La deuxième partie du recueil est consacrée à des études de cas. Les deux premières études traitent des modalités de la *transposition* scénique de la parole narrative. Denyse Noreau

se penche sur une adaptation théâtrale du roman de Vladimir Nabokov *Camera obscura* par Oleg Kisseliov. Au moyen d'une analyse comparative des structures narratives des deux œuvres, elle relève les différents changements des voix énonciatives et évalue leur correspondance à la « structure éthique » du roman. Élizabeth Plourde se prête à un exercice semblable dans l'étude du théâtre postmoderne québécois. Dans un effort pour mieux cerner la figure du narrateur de *L'odyssée* de Dominic Champagne, l'auteure fait ressortir les manifestations « polyphoniques » et « protéiformes » de son discours. Narrateur polyphonique, il « porte en lui une multitude de voix pour raconter [...] qui prennent corps et se déploient principalement dans l'espace » (p. 136); il est aussi protéiforme en ce qu'il lui arrive de se fondre dans l'action dramatique sous différentes incarnations. De sa contribution ressort que l'écriture scénique appelle des choix narratifs qui, au-delà des considérations dramaturgiques, participent d'une culture, d'un code éthique, voire d'un « nouveau rapport au monde » (p. 139).

En examinant plus avant le recours à de « nouvelles » formes textuelles et scéniques dans le théâtre de Jean-Pierre Ronfard, de Larry Tremblay, de Daniel Danis et de Carole Fréchette, les études du chapitre suivant viennent étayer cette thèse. L'examen fouillé de Caroline Garand, notamment, offre une interprétation assez intéressante des glissements de modes narratifs dans *Hitler* de Ronfard : l'auteure cherche à dévoiler les mécanismes par lesquels un personnage qui « raconte », en l'occurrence le personnage du Führer – en transformant la parole – prend possession du

monde pour le recréer. Pour leur part, Adeline Gendron et Marie-Christine Lesage se penchent sur *Leçon d'anatomie* et *The Dragonfly of Chicoutimi* où elles relèvent de fréquentes « ambigüités » quant à la forme narrative, de nombreux discours oscillant entre le monologue et le soliloque. Leur enquête révèle que, dans l'œuvre de Larry Tremblay, le recours à ces formes non figées « épouse les contours de la subjectivité et de l'espace intime du personnage » tout en étant « lié à l'expression d'un sujet en crise » (p. 194).

Les deux articles de la dernière partie offrent d'étonnantes perspectives sur le théâtre moderne. Après avoir posé que, dans la production actuelle, « l'acte théâtral vivant est du côté de ce qui s'invente sous les yeux du spectateur » (p. 254), Joseph Danan suggère que ce sont les mouvements *internes* à l'écriture qui, sur la scène contemporaine assure – plus même que le récit, la fable ou les personnages – l'organisation dramaturgique. L'auteur fait valoir que, plus que jamais, le travail du dramaturge « se situe du côté de la représentation » et que, comme jamais auparavant, cette représentation « s'inscrit dans l'écriture » (p. 253). Enfin, on trouvera dans le texte de Jean-Marc Larrue une même conception du fait théâtral comme « présent de la scène » ou expérience plurisensorielle. L'auteur s'interroge brièvement sur l'intégration du discours musical au théâtre moderne. Considérant que tout langage musical (mélodie ou sons) de « par ses vertus expressives » peut *donner à voir* sur la scène, il identifie les différentes fonctions narratives qu'elle remplit pour ensuite, avec une approche sémiotique, traiter de son apport à la structure dramaturgique.

En somme, on trouvera dans cet ouvrage un ensemble agréablement ficelé d'analyses, habilement menées pour la plupart, et enrichies de nombreux cas de figure du répertoire théâtral québécois et, dans la première partie du recueil surtout, de quelques exemples tirés du théâtre français. On peut regretter que ces dernières références ne trouvent pas d'écho dans la suite des réflexions. Elles auraient permis de mettre davantage en relief les particularités narratives du théâtre québécois par rapport au théâtre français ou encore de montrer, comme l'annonce l'introduction, en quoi « plusieurs étapes significatives de l'évolution du théâtre sont liées aux avant-gardes européennes » (p. 9). Cela dit, bien que l'on sente quelquefois que cet ouvrage ne va pas au bout des visées comparatives qu'il s'est fixées en avant-propos, il a certes le mérite d'ouvrir de nombreuses pistes de réflexions qui vaudraient assurément d'être développées dans un troisième volume.

**Jean-Sébastien Kennedy**  
Université d'Ottawa