

Les Revenants

Lucie Robert

Volume 22, Number 1 (64), Fall 1996

Effets autobiographiques au féminin

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201288ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201288ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Robert, L. (1996). Les Revenants. *Voix et Images*, 22(1), 159–167.
<https://doi.org/10.7202/201288ar>

Dramaturgie

Les Revenants

Lucie Robert, Université du Québec à Montréal

Qui fait le tour du monde revient toujours à son point de départ. L'idée de retour, qui présuppose celle de départ, désigne d'abord une interruption dans la continuité de l'écriture ou de l'histoire qu'il s'agit de rétablir sous une forme ou l'autre. Ou ne désigne-t-elle pas plutôt une forme particulière de cette continuité, qui serait non linéaire, avec sursauts, retours et bonds en avant? En effet,

le passage des générations remet constamment en question la suite des choses et la durée se trouve sans cesse transgressée par le renouvellement. D'une génération à l'autre, la transmission des savoirs s'interrompt parce que change le rapport à la vie, parce que change la vie elle-même. La rupture, cependant, n'est jamais aussi radicale qu'on le prétend. Revenir signifie alors que l'on pose, au

point de départ, une certaine nostalgie, non pas de tout et de n'importe quoi, mais nostalgie tout de même, et que l'on observe une perte engendrée par le passage du temps et que la nouveauté ne compenserait pas. Le présent et l'ailleurs ne seraient pas à la hauteur du passé et de l'ici. Nous sommes loin de toute perspective révolutionnaire et du cri de ces générations d'adolescents et de jeunes adultes aux portes des années soixante chantant «Du passé, faisons table rase!».

Années soixante il y a bien pourtant, mais il ne s'agit pas de celles du siècle. Voici que plusieurs militants du jeune théâtre, qui autrefois claironnaient leur rejet de tout classicisme, atteignent aujourd'hui la soixantaine. Ceux et celles qui causaient tout, il y a de cela si peu d'années, visent maintenant le rétablissement de l'ordre, d'un ordre fondé sur la continuité — qu'ils ne confondent pas, dieu merci! avec l'immobilité —, sur le récit, le Grand Récit même, qu'ils et elles reconstruisent alors et reprennent ou répètent à l'intention des plus jeunes pour assurer la mémoire de l'histoire, la grande, la petite ou la leur propre. Il s'agit alors pour eux non pas de renier le passé, mais de faire en sorte que la perte ne se produise pas, de contrer l'éphémère en assurant certaines formes de permanence. Chez les plus jeunes, qui atteignent tout juste la quarantaine, ce qui est bien assez vieux pour avoir renoncé à casser la baraque, mais pas encore assez pour avoir compris l'importance de la durée, le retour est plutôt celui du refoulé. L'heure n'est ni aux bilans ni à la mémoire historique. Sur tous les registres, on dissèque toujours le

passé pour y trouver la source du présent, un présent devenu problématique parce que le passé a été mal vécu. La question du temps, de la mémoire, de la durée, se pose alors bien moins et, en tout cas, les dramaturges la situent autrement. Le retour se fait alors répétition, reprise, adaptation ou imitation.

Prenons le cas d'André Ricard, qui n'avait pas publié de théâtre depuis 1988 alors qu'il avait pourtant connu une certaine gloire avec ses premiers textes, *La Vie exemplaire d'Alcide 1^{er} le pharamineux et de sa proche descendance* (1973), *La Gloire des filles à Magloire* (1975) et *Le Casino voleur* (1978). L'ancien directeur-artistique de l'Estoc manie une écriture formée à la dramaturgie moderne, voire d'avant-garde, mais marquée par une sorte de folie exubérante, annonciatrice des textes les plus fous de Jean-Pierre Ronfard, lequel lui avait d'ailleurs emprunté le nom d'Alcide Premier pour baptiser ainsi l'ancêtre du Roi boiteux. Contrairement à la tradition d'avant-garde, pourtant, Ricard reste un dramaturge à message qui s'est trouvé marginalisé pour avoir eu quelque chose à dire sur le monde. Qu'à cela ne tienne, loin des modes actuelles, Ricard revient, persiste et signe une épopée dramatique en trois volets qui avait commencé avec *La Longue Marche dans les Avents*¹ et dont *Le Tréteau des apatrides ou La Veillée en armes*² est le second. Sous le titre *L'Année de la grosse tempête*, le premier volet avait été représenté en 1985 au Centre national des arts à Ottawa, curieux lieu entre tous pour une pièce qui retrace, dans une perspective ouvertement nationaliste, l'histoire du Québec. Le deuxième

volet n'a pas encore connu les feux de la rampe, mais il a fait l'objet d'une lecture publique, le 3 avril 1995, sur la scène du Théâtre du Nouveau Monde. La lecture était dirigée par Guy Beausoleil et réalisée en collaboration avec le Théâtre d'aujourd'hui, le Centre des auteurs dramatiques et le Théâtre du Nouveau Monde.

Ricard retrouve ici l'exubérance scripturaire de ses premiers textes en créant 56 personnages. La pièce est divisée en deux parties intitulées respectivement « Tribulations d'un homme du commun » et « Les mauvais perdants ». L'homme du commun est Jean-Eudore Prémont, employé d'un marchand de fourrure, condamné à mort pour le meurtre — en réalité un accident — d'une fille de joie. Nous sommes en 1832. Volontaire pour enterrer les victimes du choléra, Jean-Eudore voit son exécution reportée et c'est un mort en sursis qui devient le secrétaire particulier de Lord Lambeth. Peu connu sous ce nom, Lambeth l'est pourtant sous un autre que Ricard ne cite pas, celui de Durham, et c'est son rapport d'enquête, devenu célèbre depuis, que Jean-Eudore doit écrire. De ce rapport, il tire des conclusions fort différentes de celles de son patron et la fin de la pièce le montre dans le costume, la posture et l'attitude du patriote à la veille de la rébellion.

Un tel résumé de l'argument de la pièce ne rend pourtant pas justice à l'ensemble, qui commence aux lendemains de la Conquête, quand les soldats britanniques décident de s'établir dans ce pays nouvellement conquis. L'histoire personnelle de Jean-Eudore se construit ainsi sur une toile de fond, celle de la prise de

possession du territoire par les conquérants et la dépossession conséquente des anciens établis. Autour de Jean-Eudore circule une société de bâtards, de filles de joie, mais aussi de parvenus et de résistants, figures emblématiques d'une société qu'il reste à construire. La trilogie de Ricard sera donc l'histoire des défaites, *La Longue Marche* se terminait par la Conquête; celle-ci par l'annonce de la Rébellion. Dans les deux cas, c'est à la grandeur et à la déchéance des mondes anciens que nous assistons. La première pièce voyait tomber un ancien régime corrompu; la seconde montre l'espoir d'une nation nouvelle dont on sait pourtant, mais la pièce s'arrête avant, qu'il sera brisé. À travers elles, et contre toutes probabilités, se constitue néanmoins une nation, une nation québécoise. Difficile d'imaginer pourquoi une réflexion dramaturgique d'une telle ampleur, comparable à bien des points de vue — les distingue essentiellement leur relation à l'ironie et à la vérité historique — à *Vie et mort du roi boiteux* de Jean-Pierre Ronfard ou encore aux séries-fleuve de Victor-Lévy Beaulieu, n'a pas trouvé de metteur en scène en terre québécoise. À croire que le milieu théâtral connaît actuellement bien plus de difficultés qu'il n'en avoue.

*

**

« Tout a commencé à cause d'une phrase, la première de la pièce en fait », écrit Larry Tremblay³, à propos de la genèse de ses textes, dans la plus récente livraison de la revue *Jeu*. « I travel a lot », dit le personnage de Gaston Talbot en incipit à sa pièce la

plus récente, *The Dragonfly of Chicoutimi*⁴, créée en mai 1995 à Montréal au Théâtre d'Aujourd'hui, dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques. L'auteur signait lui-même la mise en scène qui affichait un brillant Jean-Louis Millette dans le rôle titre. «J'ai beaucoup voyagé», dit le personnage, comme pourrait le faire Tremblay lui-même, qui poursuit ici l'exploration du corps qu'il entreprenait, il y a plusieurs années, avec l'expérience du khatakali, à la fois danse et théâtre, venu des Indes et dont il s'est fait le spécialiste. La publication de *Leçon d'anatomie* (1992) puis de ses essais *Le Crâne des théâtres* (1993) ancrerait cette recherche dans une esthétique plus occidentale et dans une forme dramaturgique. Par ailleurs poète, Tremblay privilégie le monologue ou la pièce à un seul personnage, ce qui permet de maintenir à l'oreille une voix unique, sans dialogue. Nous sommes dans l'ordre du récit de vie fictif. Dans la version écrite des pièces, les marqueurs de l'écrit — ponctuation, majuscules — ont été éliminés au profit de retours à la ligne et de blancs qui suivent la respiration naturelle.

Leçon d'anatomie mettait en scène Martha, une femme blessée dans son corps par la violence du mari; dans *The Dragonfly of Chicoutimi*, il s'agit d'un homme, Gaston Talbot, blessé dans ce qui, au théâtre, réunit le texte et la scène dans le corps de l'acteur: la langue. La pièce est «écrite en français avec des mots anglais», selon la formule utilisée sur la quatrième de couverture. À la suite d'un traumatisme, lié à une expérience sexuelle d'adolescent, le personnage principal, Gaston

Talbot, est devenu aphasique, puis, après un rêve, il a retrouvé sa voix, mais dans une autre langue: il n'arrive désormais à parler qu'en anglais. Seules demeurent de sa langue maternelle les chansons anciennes — *Tout va très bien, Madame la Marquise, J'attendrai* — et la structure syntaxique du monologue, souvent fautive, car traversée de nombreux gallicismes. Il n'est pas inutile à ce propos de savoir que le traumatisme impliquait la mort d'un autre adolescent, Pierre Gagnon, dont on apprendra qu'il s'appelait aussi Pierre Gagnon-Conally et que l'anglais apparaît ici en quelque sorte comme une langue paternelle. Dans leurs jeux, Pierre Gagnon donnait les ordres. Il était le cow-boy alors que Gaston jouait l'Indien ou le cheval. L'événement traumatisant peut ainsi être vu comme le renversement de cette structure hiérarchique: la révolte de Gaston, qui se termine par la mort de Pierre et par ce renversement des langues.

Dans cette vision atomique du grand récit national, Tremblay partage avec Ricard ce point de vue centré sur «l'homme du commun» aux prises avec l'Histoire, brisé par elle, mais il se distingue de la vision épique en ce que son héros ne devient jamais véritablement le sujet de son histoire à lui et encore moins de l'histoire de la collectivité à laquelle il appartient. Gaston Talbot ne parle pas; *il est parlé* par les mots d'autrui, et c'est dans cette fracture, dans la découverte progressive de la nature et du sens de cette fracture, non pas celle qu'il fait, mais celle que nous faisons nous-mêmes, que réside l'aventure du personnage. L'affirmation posée en ouverture, «I

travel a lot», devient alors suspecte, surtout quand Gaston Talbot révèle que le papillon du titre est épinglé dans une collection. La tragédie du personnage, comme celle de Martha dans la *Leçon d'anatomie*, nous parvient sur le mode du récit, récit fictif, mensonger, incomplet, et non sur celui de la confrontation des espaces de parole qui est le propre du théâtre. Confrontation il y a tout de même, mais dans le même espace, celui du personnage, des deux systèmes linguistiques qui habitent diversement Talbot. La référence à Chicoutimi apparaît donc comme une métaphore de ce lieu unique qu'est le corps, un lieu fermé où l'ailleurs devient un fantasme et l'autre, une menace.

*
**

Ce qui est curieux dans le cas du *Précepteur*⁵, pièce du dramaturge canadien Michael MacKenzie, la seule, sauf erreur, qui ait été traduite et publiée en français, c'est le caractère délicieusement suranné du sujet. La décadence de la fin de l'ère victorienne et du XIX^e siècle dans son ensemble a fait couler beaucoup d'encre. Qu'on pense aux nouvelles de Henry James, évoquées ici, mais aussi à toutes ces épopées familiales qui se terminent sur la mort — physique ou symbolique — du dernier fils héritier, tel les *Buddenbrooks* de Thomas Mann. Si l'adaptation, en tant que pratique d'écriture, fait sens — et doublement dans ce cas, puisque nous avons l'adaptation d'une nouvelle de Henry James, *The Pupil*, et la traduction de cette adaptation —, c'est qu'elle contribue, par effet de montage, à une lecture du monde actuel.

La pièce est divisée en deux actes. Le premier se déroule à Venise; le second, à Paris. L'argument met en scène une famille, les Moreen, vue du point de vue du précepteur, un Canadien nouvellement diplômé de Cambridge et embauché pour instruire le jeune et génial Morgan à qui une malformation cardiaque interdit la fréquentation des collègues. Les Moreen forment une famille décadente, qui tente d'asseoir son avenir sur le mariage de la fille aînée Amélie; aucun des mariages espérés ne se fera, ni avec le riche Dorrington ni avec l'écrivain Henry James qui apparaît donc au cœur de la pièce comme personnage. Le mariage qui se fera sera, au contraire, un mariage de décadence associant un titre sans fortune à une culture sans fortune non plus. Décomposition d'une société traditionnelle, fin de siècle, difficile transition des valeurs de l'Angleterre victorienne vers la modernité, *Le Précepteur* n'insiste toutefois pas sur la question des mariages, qui apparaît ici comme une porte s'ouvrant pour laisser voir les mondanités qui rythment la vie de la famille. Au cœur de l'anecdote se trouvent plutôt le jeune et génial Morgan et l'apprentissage du monde qu'il fait, à travers la culture classique, littéraire et scientifique, dans laquelle il cherche désespérément un ordre, l'ordre du monde. L'ayant trouvé, il meurt aussitôt. C'est l'irrationnel qui, toujours, triomphe.

Créée le 22 mars 1994 par Omnibus à Espace libre à Montréal, dans une mise en scène de Jean Asselin, qui signe également la présente traduction, la pièce de Michael Mackenzie avait été créée, en version originale, sous le titre *Geometry in*

Venice, à Toronto par le Theatre Plus, le 5 avril 1990. Asselin, qui appartient à la même génération de metteurs en scène que Denis Marleau ou Gilles Maheu, tend, comme ce dernier, à renoncer à la pure gestuelle qu'est le mime et à introduire la parole dans le mouvement du corps. Dans la production de *Précepteur*, il se rapproche aussi de Marleau, celui des *Maîtres anciens*, adaptés d'un roman de Thomas Bernhard, dont la pièce de Mackenzie partage à maints égards l'esthétique. En cette fin de siècle-ci, on aime à se rappeler la fin de l'autre siècle, du précédent, comme si un rapport pouvait être immédiatement établi, comme si la chute des valeurs de l'ère victorienne trouvait son écho dans notre monde à nous, à l'aube du deuxième millénaire.

**

Il y a un tel rapprochement entre deux époques, mais sur le mode d'une bien plus grande sérénité, dans la plus récente création de Michel Garneau, *L'Épreuve du merveilleux*⁶, dont le titre, emprunté à Maurice Blanchot, sera répété, à la fin de la pièce, par le personnage fantôme de Montaigne. Trois générations de Morrier s'affrontent; Étienne, le grand-père; Monsieur Morrier, le père, et P'tit Morrier, le fils. Inversant la logique de ses premières pièces et de l'ensemble de la logique de la dramaturgie québécoise depuis au moins quarante ans, Garneau révisé le rôle dramaturgique du père et le revalorise, un peu comme les féministes, qui ont entrepris, depuis une vingtaine d'années, de repenser le modèle littéraire de la mère. Là où,

autrefois, les jeunes bousculaient l'ordre établi, Garneau lui-même en tête, refusant le modèle proposé par les parents, généralement trop forts et trop faibles à la fois, il est en effet de bon ton maintenant de trouver dans les anciens la lucidité et les valeurs authentiques. Ce n'est pas au père, encore trop lié au monde conventionnel, qu'échoit toutefois la fonction de héros: il est de mise depuis quelques années de donner ce pouvoir aux grands-pères qui, une fois à la retraite, sont libérés des responsabilités familiales, des contraintes professionnelles et des problèmes financiers.

Étienne Morrier s'est dégagé de lui-même un peu plus tôt que prévu. Il a vendu sa compagnie d'autobus aux employés et a abandonné toute vie professionnelle pour suivre sa passion de la lecture. Il passe d'ailleurs pour un fou: on l'évite sur la rue; son fils et son petit-fils craignent l'opinion des voisins. Le voici arrivé au crépuscule de sa vie et, sentant la fin approcher, il entreprend d'accomplir une dernière tâche: défaire l'éducation de son fils et de son petit-fils; leur transmettre ses nouvelles valeurs. Or, Monsieur Morrier, baptisé ainsi parce que, bébé, il faisait sérieux, est devenu un professeur d'université engoncé dans la rhétorique classique, incapable du moindre geste spontané. Aujourd'hui, est son anniversaire que, par la force de la tradition et parce qu'il est si sérieux, tout le monde a oublié. P'tit Morrier, son digne héritier, a vingt ans et n'a confiance qu'en ses nouveaux dieux électroniques pour accomplir l'objectif ultime de la vie: avoir un «char» et un chalet sur le lac. Les retrouvailles passent ainsi par le rétablissement

des prénoms, Henri et Bertrand, marques d'individualité, et par le recours à une langue moins guindée :

je vas slacker
le niveau de langage
pour
euh au moins
mettre du *lousse*
du lousse dans le niveau des
émotions (p. 93)

Comme il se doit, Étienne trouve appui sur les personnages féminins, restés plus authentiques. L'ex-femme de M. Morrier a choisi ce jour même pour annoncer son remariage avec un jeune homme de vingt ans son cadet et Léonor, la nouvelle compagne de P'tit Morrier, appartient au monde des artistes. «L'épreuve du merveilleux», cependant, conserve un air ancien. C'est la musique classique qui est l'univers de Léonor, ex-enfant prodige; Montaigne appartient à celui d'Étienne qui convoque l'essayiste pour l'aider à traverser la frontière de la mort. Que l'épreuve du merveilleux se trouve dans la fréquentation des classiques et non dans le procès de création actuelle, vécu sur le mode de la révolte et d'une vague anarchie, voilà qui change radicalement le paysage dramaturgique. Peut-être est-ce la raison pour laquelle cette pièce, la première à paraître dans la nouvelle collection de théâtre qu'édite Jacques Lanctôt, à qui Garneau est resté fidèle, a été créée le 1^{er} février 1995 non pas dans un des théâtres institutionnels de Montréal, dont Garneau est familier, mais au Théâtre du Parc Jacques-Cartier, à Sherbrooke, dans une production du Théâtre du Sang Neuf.

Comme Garneau, Denise Boucher, qui fête tout juste ses soixante ans, constate que, d'une génération à l'autre, quelque chose a été perdu et que cette perte ressemble au merveilleux, mais à un merveilleux pas nécessairement relié au grand récit culturel. Ce qui a été perdu entre les deux générations de femmes dont il est question ici, mais que la plus jeune des sœurs réunies sur scène paraît, elle, avoir retrouvé, a quelque chose à voir avec la joie de vivre, comme si le féminisme, qui a donné aux femmes, *Les Divines*⁷ du titre, des plans de carrière, leur avait du même coup enlevé une partie de leurs rêves. Toutefois, c'est encore le féminisme qui anime la plus récente pièce de Denise Boucher, la seconde depuis la très controversée précédente, *Les fées ont soif*. Il s'agit d'une «pièce de femmes», écrite, produite et jouée par des femmes, créée à l'occasion de la Journée internationale des femmes, le 8 mars 1996 au Théâtre d'Aujourd'hui dans une mise en scène de Gisèle Sallin, assistée de Josée Kleinbaum.

«Tragédie lumineuse», titre la metteuse en scène dans la présentation. «Lumineuse», on comprend bien, puisque chaque personnage découvrira la lumière de la vie après des années de vie rangée. «Tragédie», par contre, est plus ambigu; le mot renvoie à un genre ou à un événement douloureux, la mort de la mère, mais la pièce elle-même porte en quelque sorte sur le renoncement à la tragédie car, en réalité, les sept personnages en scène, qui viennent s'apprendre la disparition, puis la mort de leur mère, partie en cavale, prendront peu à peu conscience de

l'héritage qu'elle leur a laissé : la confiance en soi d'abord, qui assure à ses filles la réussite professionnelle, mais aussi un brin de folie que chacune à sa manière avait renié.

Plutôt que tragédie, c'est le rituel qui est ici la forme d'écriture privilégiée. Denise Boucher en effet ignore tout de l'action dramatique conventionnelle, ce qui n'est pas toujours — mais parfois tout de même — un défaut. Elle n'écrit pas d'histoires et ne crée pas vraiment de personnages ; ce sont des rôles plutôt, dont l'alternance est réglée par la nécessité d'exprimer, de dire les choses, de les découvrir en les disant. De sorte que *Les Divines* ressemblent plus à un rituel de deuil, à une célébration de la mère, en somme, à une cérémonie. Elle n'a ni la violence du sujet ni celle de l'expression qui caractérise certaines œuvres antérieures. À l'aube de la soixantaine, et comme Michel Garneau, Boucher aurait-elle trouvé la sérénité ?

**

À l'inverse, Élisabeth Bourget, qui appartient à la génération suivante, poursuit une carrière qui, de plus en plus, tend à renoncer à l'histoire et au monde pour explorer le moment présent et l'intime. « Pièce intime », mais d'une intimité qui n'arrive pas à se vivre, est d'ailleurs le sous-titre que l'auteure donne à sa plus récente pièce, *Appelle-moi*⁸, créée au Théâtre d'Aujourd'hui le 28 mars 1995, dans une mise en scène de Jean-Stéphane Roy, assisté de Suzanne Beaudry. La pièce avait d'abord été présentée en lecture publique le 9 avril 1993, à La Licorne,

dans le cadre de la Semaine de la dramaturgie du Centre des Auteurs dramatiques, sous le titre *Une histoire de cul*. Martine Beaulne dirigeait cette lecture. Comme André Ricard, Bourget, qui n'avait pas publié de pièce depuis 1984, après un début de carrière fulgurant, se fait rare, du moins sur papier. Elle en avait depuis écrit quelques autres, sans les publier toutefois, et il est heureux qu'elle renoue avec la publication, seul mode de survie d'une pièce qui, comme celle-ci, a peu été jouée.

Deux personnages sont en scène, un homme et une femme, mais dans leurs lieux respectifs, reliés par un téléphone qui ne servira pas. Ils font l'autopsie de leur relation : fut-elle une relation amoureuse ou purement physique ? Ils ne pourront en réalité que raconter l'échec d'une communication mal engagée au départ, puisque la rencontre s'est faite à travers les petites annonces, c'est-à-dire à travers des formules publicitaires — « Elle » travaille d'ailleurs dans la publicité — qui contraignent les rapports et les enferme dans un carcan de mondanités et de lieux communs, à la fois semblable et différent des mondanités au cœur de la vie des Moreen de Michael Mackenzie. Elle et Lui n'arriveront jamais à établir d'autres fondements, à engager une relation véritable, incapables qu'ils sont de dire les sentiments, de créer la confiance. Ils doivent se plaire, se séduire, mais n'arrivent jamais à l'étape suivante qu'ils recherchent pourtant l'un et l'autre. De sorte que l'appel du titre n'aura pas lieu. La structure de la pièce redouble cet effet d'incommunicabilité : il n'y a pas de dialogues, mais deux monologues en contrepoint.

L'ensemble n'est pas sans intérêt, mais la pièce reste un peu mince : Bourget reprend ici un thème très étudié par les femmes dramaturges ces dernières années, depuis Maryse Pelletier (*Duo pour voix obstinées*) et Sylvie Provost (*L'Ombre de toi*). Il y a des moments aussi où le retour devient répétition et où il vaudrait mieux passer à l'avenir.

-
1. André Ricard, *La Longue Marche dans les Avents*, Montréal, Leméac, 1984.
 2. André Ricard, *Le Tréteau des apatrides ou La Veillée en armes*. *Théâtre*, introduction de Lucile Martineau, Sillery, Les Éditions du Septentrion, 1995, 213 p.
 3. Larry Tremblay, « Miss Beaths et les autres », *Jeu*, 78, mars 1996, p. 44.
 4. Larry Tremblay, *The Dragonfly of Chicoutimi*. *Théâtre*, Montréal, Les Herbes rouges, 1995, 65 p.
 5. Michael MacKenzie, *Le Précepteur*. *Théâtre*, traduction de Jean Asselin, Montréal, Les Herbes rouges, 1995, 133 p.
 6. Michel Garneau, *L'Épreuve du merveilleux*. *Théâtre*, Montréal, Lanctôt éditeur, 1996, 95 p.
 7. Denise Boucher, *Les Divines*. *Théâtre*, présentation de Gisèle Sallin, Montréal, Les Herbes rouges, 1996, 98 p.
 8. Élisabeth Bourget, *Appelle-moi*. *Théâtre*, Montréal, VBL éditeur, 94 p.