

Quand la biographie se « dramatise » Le biographique d'écrivain transposé en texte théâtral When Biography is "Dramatized" The Writer's Biography Transposed as Dramatic Text

Frances Fortier, Caroline Dupont and Robin Servant

Volume 30, Number 2 (89), Winter 2005

Les avatars du biographique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/011245ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/011245ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fortier, F., Dupont, C. & Servant, R. (2005). Quand la biographie se « dramatise » : le biographique d'écrivain transposé en texte théâtral. *Voix et Images*, 30(2), 79–104. <https://doi.org/10.7202/011245ar>

Article abstract

The six plays discussed in this article show writers' figures from various biographical angles: Gustave Flaubert, Emily Dickinson, Laure Conan, Leo Tolstoy, Jean-Paul Sartre and Eugene O'Neill become characters who replay aspects of their life and work. Relying on both factual information and the imagination, these productions use stylistic, generic, temporal and geographical transpositions to deploy biographical material. Far from confirming the myth, the transpositions invite us to reinterpret it. While tonalities may vary—from poeticizing to parody, from fantasy to autobiographical appropriation, from festive to tragic—the dramatic form always guarantees actualization, and this is its specific characteristic compared to other literary biographies: allowing us to see, in the present, reality and its interpretation.

QUAND LA BIOGRAPHIE SE « DRAMATISE »

Le biographique d'écrivain
transposé en texte théâtral

+ + +

FRANCES FORTIER
CAROLINE DUPONT
ROBIN SERVANT

Université du Québec à Rimouski

RÉSUMÉ

Les six pièces retenues pour cet article mettent en scène des figures d'écrivains montrées sous divers angles biographiques : Gustave Flaubert, Emily Dickinson, Laure Conan, Léon Tolstoï, Jean-Paul Sartre et Eugene O'Neill y deviennent des personnages qui rejouent un aspect ou l'autre de leur vie et de leur œuvre. Sollicitant à la fois le factuel et l'imaginaire, ces productions déploient le matériau biographique à la faveur de transpositions stylistiques, génériques, temporelles, géographiques qui, loin de reconduire le mythe, convient plutôt à sa relecture. Si les tonalités peuvent varier — de la poétisation à la parodie, de la fantaisie à l'appropriation autobiographique, du festif au tragique —, la forme théâtrale est toujours garante d'une actualisation, et c'est là sa spécificité en regard d'autres biographies littéraires, qui donne à voir, au présent, la réalité et son interprétation.

La production contemporaine dans le domaine du biographique d'écrivain aussi bien que les observations de nombreux théoriciens de la « biographie littéraire » — par quoi, suivant Frédéric Regard, on entend « de manière très restrictive, la biographie d'un écrivain par un autre écrivain¹ » — ont déjà amplement permis de constater le phénomène : l'impossibilité de vraiment cerner une vie vécue pour une large part sur le mode introspectif peut, jusqu'à un certain point, ouvrir la porte aux variations imaginatives, et seule cette ouverture sur la fiction semble permettre de « dire » véritablement le biographé. Cette réalité se fait d'autant plus tangible depuis une vingtaine d'années avec la floraison, au Québec, d'un biographique dramatisé par lequel il s'agit d'incarner des écrivains à la scène, sans parti pris de stricte représentativité.

Les six pièces retenues ici accusent toutes leur fictionnalité et mettent littéralement un auteur en scène. Leur facture n'est pas homogène pour autant, pas plus que les figures d'écrivains qu'elles sollicitent : l'éloge en vers de Garneau, le manifeste féministe de Marchessault, l'installation spéculaire sage de Legault ou plus débridée de Lalonde, le métissage autobiographique de Beaulieu, le calque de l'entretien — intime ou public — de Burdman sont autant de formes qui donnent accès à Emily Dickinson, au quatuor Laure Conan-Gabrielle Roy-Germaine Guèvremont-Anne Hébert, à Eugene O'Neill, à Gustave Flaubert et aux couples Sophie/Léon Tolstoï et Jean-Paul Sartre/Simone de Beauvoir. Regroupées deux à deux à la faveur de convergences thématiques ou formelles, ces œuvres permettent d'appréhender divers phénomènes de transposition, liés tant aux contraintes de la scénarisation théâtrale qu'aux postures critiques qu'elles engagent. On verra comment le savoir biographique, nécessairement lié à l'archive, résiste ou ploie sous les enjeux interprétatifs du discours biographique lorsque celui-ci se déporte de la narration à la représentation.

« À FORCE DE LA LIRE UN JOUR JE L'AI VUE² » : REPRÉSENTATIONS POÉTIQUES ET FANTASMAGORIQUES D'ÉCRIVAINES

Peu intéressés, de fait, aux « vérités » factuelles qui réifient, Michel Garneau, dans *Émilie ne sera plus jamais cueillie par l'anémone*, et Jovette Marchessault, dans *La*

+ + +

¹ Frédéric Regard, « Les mots de la vie : introduction à une analyse du biographique », Frédéric Regard (dir.), *La biographie littéraire en Angleterre (XVII^e-XX^e siècles). Configurations, reconfigurations du soi artistique*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, p. 11. ² Michel Garneau, *Émilie ne sera plus jamais cueillie par l'anémone*, Montréal, VLB éditeur, 1981, p. 20. Mise en scène par Garneau lui-même, la pièce a été créée le 21 octobre 1981 au Café de la Place, avec Michelle Rossignol dans le rôle d'Émilie et Monique Mercure dans celui d'Uranie. Désormais, les références à cette pièce seront indiquées par le sigle *ÉN*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

*saga des poules mouillées*³, comme d'ailleurs dans ses quatre pièces subséquentes mettant en scène des auteur(e)s⁴, s'en remettent à leur tour, pour faire revivre des écrivaines à la scène, aux possibilités ouvertes par l'imaginaire, s'inscrivant en cela dans le vaste sillage de Marcel Schwob, par qui s'amorce véritablement, tout à la fin du dix-neuvième siècle, la rupture d'avec la biographie positiviste⁵. Il s'agira alors, pour Garneau, de redécouvrir, en le faisant passer à travers le prisme de son propre regard de lecteur et de poète, un visage plus authentique à la poétesse américaine Emily Dickinson, devenue son Émilie; pour Marchessault, d'arracher, du moins partiellement, à leur être historique les Laure Conan, Germaine Guèvremont, Gabrielle Roy et Anne Hébert, afin de les intégrer à ses revendications féministes.

Pièces créées et publiées en 1981, année qu'André Bourassa se permettra précisément d'identifier comme celle de l'émergence d'une forme de théâtre où «les poètes deviennent personnages⁶», *Émilie ne sera plus jamais cueillie par l'anémone* et *La saga des poules mouillées* se plaisent à déjouer l'image que l'histoire semble avoir retenue de ces femmes qui, d'Amherst à Montréal en passant par Saint-Boniface, dans le rigorisme étouffant du dix-neuvième siècle, à travers l'hésitation entre modernité et tradition des décennies 1940 et 1950, ou avec les profondes mutations sociales des années 1960, se sont adonnées à l'écriture. Les poétesses ou romancières — seule Hébert combine les deux fonctions — faites personnages par Garneau et Marchessault voient en effet leur vie et, à plus petite échelle, leurs œuvres respectives subir une suite de transpositions — nettement plus imposantes, pour ce qui est du fond, chez Marchessault que chez Garneau — nous autorisant à

+ + +

3 Jovette Marchessault, *La saga des poules mouillées*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune, coll. «Théâtre», 1981 (réédition: Montréal, Leméac, coll. «Théâtre», 1989). La pièce a été créée au Théâtre du Nouveau Monde le 24 avril 1981 dans une mise en scène de Michelle Rossignol. Désormais, les références à cette pièce seront indiquées par le sigle *SP*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. Nous utilisons ici l'édition originale de 1981, comprenant une correspondance de Marchessault à Gloria Orenstein intercalée dans le texte de la pièce sur papier gris et en italique. 4 Il s'agit de *La terre est trop courte*, *Violette Leduc* (1982), *Alice & Gertrude*, *Natalie & Renée et ce cher Ernest* (1984), *Anaïs dans la queue de la comète* (1985) et *Le voyage magnifique d'Emily Carr* (1990). Celle qui, au sein de notre corpus de biographies imaginaires d'écrivains, se singularise doublement en nombre — nombre d'œuvres consacrées à des figures littéraires, principalement féminines, et nombre de biographés réunis dans une même pièce biographique — crée donc littéralement une œuvre de dramaturgie biographique par laquelle elle revendique la place qui revient aux femmes en littérature. 5 «[L]e biographe trie de quoi composer une forme qui ne ressemble à aucune autre. Il n'est pas utile qu'elle soit pareille à celle qui fut créée jadis par un dieu supérieur, pourvu qu'elle soit unique, comme toute autre création» (Marcel Schwob, «Préface», *Vies imaginaires*, Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1979 [1896], p. 178). 6 André Bourassa, «Quand les poètes deviennent personnages», *Lettres québécoises*, n° 26, 1982, p. 45-47. Comme le souligne Bourassa, en plus d'*Émilie* et de *La saga*, l'année 1981 sera marquée par la création de pièces — le plus souvent non publiées — mettant en scène un ou des auteurs, parmi lesquelles *Nelligan blanc* d'Armand Laroche, *Émile-Edwin Nelligan* de Michel Forgues, *Où est Unica Zurn?* d'Anne-Marie Provencher, ainsi qu'une autre pièce de Jovette Marchessault, *La terre est trop courte*, *Violette Leduc* (Éditions de la Pleine Lune, 1982). Si les écrivains québécois ont droit à une représentation appréciable — en nombre — dans ces pièces, on remarquera toutefois qu'on doit à la seule Marchessault une certaine variété dans les figures choisies, puisque, pour le reste, c'est la concentration autour d'une même figure, celle de Nelligan, qui prévaut. Avec *Rêve d'une nuit d'hôpital* de Normand Chaurrette, créée à la scène en janvier 1980 et publiée chez Leméac la même année, trois pièces sont consacrées à Nelligan en moins de deux ans.

parler, dans le cas d'*Émilie*, d'une réimagination poétique à partir de petits faits biographiques concernant la « vieille fille aux yeux de confitures » (*ÉN*, 9) et, pour *La saga*, d'une fantaisie à thèse moins fidèle à la vérité biographique qu'au désir de renverser la culture patriarcale pour proposer une version renouvelée de la réalité.

Si le titre donne le ton de la pièce de Garneau en faisant déjà vaciller les contours trop rigides de l'histoire au profit d'évocations plus libres et un peu fantaisistes, le poème inaugural, sorte de prélude à la représentation théâtrale, amorce à proprement parler l'entreprise de poétisation du biographique qui sera au cœur d'*Émilie ne sera plus jamais cueillie par l'anémone*. Mini-biographie en abyme, ce poème-portrait en vers libres, intitulé « Cousine des écureuils. Emily Dickinson (1820-1886)⁷ », présente un instantané de la vie de la poétesse américaine qui imite à sa façon les poèmes-paysages aux accents romantiques de cette dernière, en même temps qu'il peut être rattaché, par d'autres côtés, à une certaine poésie de l'intime, candidement narrative, qui se plaît à raconter les petits gestes de tous les jours. Reconduisant la « rencontre inquiète et tendue entre une fantaisie et une postulation métaphysique⁸ » qui anime la poésie de Dickinson et dont elle retraduit la complexité de manière elliptique, très condensée, Garneau tente de saisir semblablement la personnalité complexe de son modèle, prise entre le visible et l'invisible, le quotidien et l'intemporel :

elle a mangé le cosmos/dans un village/et faisait les meilleures confitures/sans
jamais dire à personne/qu'elle savait que tout est sacré/même le mal parce qu'elle
vivait/dans la jubilation vertigineuse/du respir le cadeau/et qu'elle ne connaissait
pas/la peur d'être triste/et qu'elle n'était jamais seule/puisqu'elle était emily/et la
confidente d'emily/[...] quand la mort rôdait autour des arbres/elle lui offrait le
thé/et elle savait que la mort/n'aime pas le thé/alors au soir sérieux/quand la
vraie mort l'a envahie/elle a dû gentiment lui offrir sa vie (*ÉN*, 11 et 14).

Fasciné par cette « cousine des écureuils » de qui il dit « apprend[re]/[...] que s'émerveiller/n'est pas précisément connaître » (*ÉN*, 14)⁹, l'auteur, toujours sous cette forme poétique qui modèlera également la pièce et qui est en tous points semblable à celle qu'adopte Dickinson elle-même dans sa poésie (vers libres sans ponctuation ni majuscule, réunis en strophes de longueur variable jamais coiffées de titres), donne ensuite quelques indications scéniques précisant le décor, la période (1860-1886), les costumes, l'attitude générale des deux protagonistes (Émilie et sa sœur musicienne, Lavinia, devenue Uranie), et décrivant, par une accumulation de

+ + +

7 On prendra note ici de l'erreur de date qui s'est glissée, Dickinson étant née en 1830 et non pas en 1820. Soulignons d'autre part que ce poème inaugural, « Cousine des écureuils », avait déjà été publié dans la revue *Estuaire* (n° 5, 1977, p. 17-32). La récréation de Dickinson sous forme dramatique semble donc avoir trouvé son origine dans ce préambule poétique écrit quelques années auparavant.

8 Guy Jean Forgue, « Introduction », Emily Dickinson, *Poèmes*, Paris, Aubier-Flammarion, coll. « Aubier-Flammarion bilingue », 1970 [1890], p. 18.

9 Aussi cet émerveillement, qui se situe volontairement en deçà ou au-delà de la connaissance (biographique, en l'occurrence), est-il également celui de Garneau dans sa lecture empathique et subjective d'Emily Dickinson.

substantifs, des atmosphères faisant appel aux cinq sens, du concerto jusqu'à la canelle [sic] et au canard rôti en passant par la toile de lin et les rouges foncés (*ÉN*, 18). Il propose à la suite de ces indications de scène un pacte de lecture on ne peut plus explicite dans lequel il admet présenter dans sa pièce une version, sa version d'Emily Dickinson, teintée, transformée par ses propres préoccupations d'individu et de poète — notamment la hantise de la mort jointe à l'insatiable soif d'être au monde et à la simplicité célébrée du quotidien qui traverse son œuvre personnelle¹⁰ —, en même temps qu'influencée par les comédiennes qu'il superpose à ses mots et à la vie de la poétesse :

il ne s'agit pas d'une pièce sur emily dickinson/il ne s'agit pas d'une pièce biographique/et je n'y cite pas emily textuellement/en tout cas — seulement de mémoire/elle provient de ma lecture de son œuvre/et de certains instants de sa vie/et de certains instants de ma vie/elle provient de ma grande amitié/pour celle qui est pour moi la cousine des écureuils
à force de la lire un jour je l'ai vue/en sachant que c'était mon emily que je voyais/(et qu'il n'y a pas d'emily objective)/à force de la voir j'ai écrit un poème/*cousine des écureuils*/pour la regarder/puis emily est devenue émilie/en écrivant pour michelle/et lavinia la sœur d'emily/dont je sais seulement qu'elle a existé/est devenue uranie/en écrivant pour monique
mon émilie aurait habité/saint antoine sur le richelieu ou saint hyacinthe (*ÉN*, 20).

Transformant ainsi Emily en Émilie et transposant sa destinée du Massachusetts au Québec — encore que la pièce, contrairement au poème, hésitera à situer les personnages dans un espace géographique précis —, le poète et dramaturge marque déjà la distance entre biographie d'un côté, poésie et théâtre de l'autre. De façon plus affirmée encore, si on a pu assimiler Dickinson à «cet écrivain sans livre et sans visage qu'elle restera toute sa vie¹¹», résumant ainsi son relatif renoncement au monde et sa résistance au rayonnement qu'aurait pu lui apporter la publication de son œuvre, ce n'est pas d'abord cette image réductrice de recluse austère que retient Garneau pour son personnage d'Émilie. Ou, plus justement, s'il la reprend dans son poème et dans sa pièce, c'est pour mieux bousculer, si ce n'est carrément inverser par moments, le sens qu'en a retenu l'histoire, transformant la réclusion de son sujet en indépendance d'esprit et en disponibilité au monde, pour ainsi réintroduire des aspérités au sein de cette vie que les années n'ont que trop polie. La

+ + +

10 Notons par ailleurs que si sa fonction de poète influence sa recreation de la poétesse américaine, Garneau utilisera en retour cet «épisode dickinsonien» dans sa propre œuvre. Ainsi, ses *Poésies complètes 1955-1987* (Montréal/Lausanne, Guérin littérature/L'Âge d'homme, 1988) comptent-elles une section de poèmes inédits réunis sous le titre *Dans la jubilation du respir le cadeau*, titre qui amalgame deux vers qui avaient déjà servi au portrait de Dickinson (voir l'extrait précédemment cité). **11** Charlotte Melançon, «Le refus du livre», *Liberté*, n° 164, 1986, p. 6. Cette notice va dans le même sens : «Presque absente de la scène littéraire, elle fut également peu présente dans le théâtre de la vie.» (Christine Savinel, «Dickinson, Emily», Robert Raoul Laffont et Valentino Silvio Bompiani (dir.), *Nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, t. 1 — A à F, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1994, p. 891)

saissant telle qu'elle se révèle à demi à travers ses textes et ce que l'on connaît de sa vie¹², ou plutôt telle qu'il croit l'y apercevoir au détour d'un mot, d'une expression, d'une image, d'un geste rapporté desquels découleront ses extrapolations, le lecteur-poète-biographe recrée ainsi à son Émilie une identité poétique qui contribue à la resituer dans l'univers, à l'y ancrer, au lieu de l'en éloigner:

chacun de nous s'en serait moqué/de la petite ivrogne de rosée/vieille fille aux yeux de confitures/cachant la littérature dans son tablier ¶ [...] il est suggéré dans des livres polis/qu'elle jusqu'à la mort était jusqu'à/la mort vierge jusqu'à la mort ¶ elle a aimé une femme peut-être/et en lisant bien il est possible/de croire qu'elle a touché ses cheveux ¶ elle se querellait avec son dieu très personnel/parmi les fleurs dont elle murmurait les noms/sans jamais croire que rien était nommé/autrement que dans le seul sens de la fleur du souffle ¶ sur le papier rose-brun du boucher/et sur les vieilles enveloppes/elle notait légèrement les toutes nuances/de toute son appartenance/à l'immensité possible (ÉN, 9-10).

emily n'était pas très connaissante/emily n'est pas au courant/emily n'avait pas d'opinions/rien que des illuminations ¶ elle ne connaissait que ruisseaux et étangs/et le mot maëlstrom lui serrait le cœur ¶ elle était naïve emily/naïve comme le diable/et parfaitement sceptique (ÉN, 12-13).

Retrouvant un peu de sa complexité sous la plume de Garneau — redevenant dans la fiction cette « naïve sceptique » qui peut soutenir « que si la mort est vide/la vie est pleine » (ÉN, 62) —, le personnage d'Émilie ressemble en effet moins à l'Emily Dickinson figée par l'histoire dans son retrait du monde et un désengagement fondamental qu'à la poétesse qui, goûtant les mots et la nature davantage que la vie sociale, fait œuvre de vivante tout en parvenant à s'observer en quelque sorte à distance d'elle-même et des autres, si ce n'est carrément hors de ce monde. Cette distance prise avec le monde social, qui permet à Dickinson de « vivre au présent dans la présence¹³ », est rendue dans la pièce de Garneau par la rencontre-communion au quotidien d'Émilie et de sa sœur aînée, Uranie. Dans un espace qui ne dépasse pas celui de la serre-jardin familiale¹⁴, mais qu'elles habitent librement avec l'impression d'« habite[r] la totalité de l'univers » (ÉN, 28), la poétesse et la musicienne « improvis[ent] le bonheur au fil des jours¹⁵ » et refont le monde en discutant entre autres du temps qui passe et « par la grâce du[quel] nous vivons » (ÉN, 93), de

+ + +

12 Faut-il préciser qu'à la différence de la majorité des auteurs de biographies imaginaires, que celles-ci soient dramatisées ou narratives, Garneau cite ouvertement ses sources bibliographiques à la fin du préambule où il fournit ses indications scéniques sous la forme d'un poème. Figurent alors à sa bibliographie *The Complete Poems of Emily Dickinson*; *Emily Dickinson. The Mind of the Poet*, ainsi que *Sound and Symbol, Music and the External World* (ÉN, 18-19). **13** Michel Garneau, *Pour Émilie* (opuscule publié par les théâtres le Poche et des Osse, s.d. et s.p.), cité dans Brigitte Purkhardt, « La vieille fille aux yeux de confitures », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 96, 2000, p. 74. **14** Tel est du moins le cas pour Émilie, tandis qu'Uranie quittera le nid familial pour aller vivre avec son amant. On sait que ce départ constitue une autre entorse à la vérité biographique, la sœur réelle, Lavinia, n'ayant jamais quitté, elle non plus, la maison familiale. **15** Brigitte Purkhardt, *loc. cit.*, p. 70.

l'univers, de la joie à être soi, de la superficialité des gens, de la naissance et de la mort — notamment de celle, imminente, de leur mère —, du «ptit vertige/que chacun doit porter au plus creux de soi/dans le vulnérable/où nous sommes tous semblables» (ÉN, 29), de Dieu représenté comme «le grand animal originel» (ÉN, 41), etc. Parallèlement, on cite des poètes italiens dont on a oublié le nom (ÉN, 37-38), comme s'il importait peu, en somme, de retrouver la source de la parole, et qu'il suffisait d'en permettre la circulation. De la même manière, on se soucie peu d'hier ou de demain, l'harmonie d'une existence dont c'est la dimension intérieure qui prime sur tout ne reposant au fond que sur le présent. Faut-il se surprendre, dès lors, de ce que le temps paraisse circulaire pour ces deux «être[s] de la plénitude¹⁶» saisis par Garneau, en quelque sorte, en dehors de l'histoire, les quatorze scènes de la pièce étant situées non pas par des repères temporels fixes et linéaires, mais plutôt par la reprise d'indications floues de saison et de moments de la journée («midi d'automne», «nuit de printemps», «matin d'hiver»...)? Ainsi les jours passent, ponctués par les mots — les leurs, ceux des autres, à travers lesquels on tente de saisir l'essence des choses —, par les menus plaisirs du quotidien aussi, et «le temps coule dans un long dialogue tranquille¹⁷» entre les deux sœurs, que seul le départ définitif d'Uranie pour l'Europe, emportée par la musique et son «amant gourmand» (ÉN, 74), pourra venir interrompre à l'avant-dernière scène. Mais l'harmonie de cette existence rompue à la poésie ne sera pas brisée pour autant, et l'Émilie de Garneau, jusqu'à ce qu'elle ne soit plus jamais cueillie par l'anémone, redira son *credo* :

je ne connais rien à l'absence/je ne sais strictement rien d'elle/ni moi ni personne/
ni moi ni personne/ne sait rien de l'absence/je n'ai qu'une connaissance/ma seule
connaissance/c'est la présence ¶ [...] émilie n'accueille pas/émilie s' imagine
même/qu'elle a trouvé l'art/de laisser un peu de son âme/dans le monde (ÉN, 109-
110).

Un soupçon de cette âme, laissé dans le monde et parvenu jusqu'à lui par le truchement d'une œuvre poétique restée indifférente à l'histoire, semble avoir permis à Garneau d'entrelacer sa propre pratique littéraire à celle de la «cousine des écureuils» pour faire revivre une Émilie Dickinson originale — ni simplement Émilie sans patronyme, ni tout à fait Emily Dickinson —, produit de la fusion entre données biographiques et poésie, lecture naïve et lecture critique, (ré)interprétation et création.

À cette rencontre atemporelle privilégiée qui est, pour parler comme Brigitte Purkhardt, «celle de deux poètes dont les univers s'entrecroisent, à cent ans

+ + +

16 Benoît Melançon, «Émilie ne sera plus jamais cueillie par l'anémone. Les paradoxes de la présence», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 57, 1990, p. 150. **17** Lucie Robert, «Émilie ne sera plus jamais cueillie par l'anémone, biographie dramatisée de Michel Garneau», Aurélien Boivin (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. VII, 1981-1985, Montréal, Fides, 2003, p. 303.

d'intervalle, par la magie des affinités électives¹⁸ s'oppose, lorsqu'on considère *La saga des poules mouillées* de Jovette Marchessault, une rencontre multiple, tout aussi anachronique, mais nettement plus « temporelle », plus engagée. Moins directement liée à des questions strictement littéraires qu'aimantée par le rapport de solidarité à établir entre femmes — et, plus spécifiquement encore, entre différentes générations de femmes —, la rencontre fantaisiste de quatre romancières québécoises dans un temps mythique et un espace allégorique donne lieu à une pièce tout à fait différente, par le propos comme par le ton et la forme, de celle de Garneau. D'une pièce en vers tout en subtilité et en retenue, qui tente de saisir une présence particulière au monde, on passe, avec Marchessault, à l'effusion de la parole avec une fantaisie à thèse qui, en ces belles années de revendications féministes que constituent encore les années quatre-vingt, défend un désir d'agir sur le monde.

Ce qu'Anne Ubersfeld nomme, en ce qui concerne le discours de l'énonciateur-scripteur, « l'interaction conversationnelle », et qui correspond à la réponse qu'apporte l'écrivain de théâtre à une demande implicite, celle de ses contemporains¹⁹, apparaît ici on ne peut plus clairement : explorer à travers les époques les difficultés des femmes dans le milieu littéraire masculin et voir à ce que s'opère un changement. Mue par la volonté d'une mise au jour de la mémoire féminine collective qui a ses origines dans son autobiographie familiale et se poursuit sur un mode fictionnel dans l'écriture (biographie dramatisée, dans le cas qui nous intéresse), Marchessault se trouve en fait, par sa saga, à sceller l'union de l'écriture féminine (par une femme, à propos de femmes elles-mêmes écrivaines) et de la mémoire d'un passé réel²⁰ :

Souvent l'impression que toute ma vie j'ai vécu dans l'énorme monologue *anonyme* de ma grand-mère, de ma mère, parole non reconnue qui me mettait le cœur à vif mais me donnait itou une joie aussi soudaine que celle d'ouvrir une porte sur la mer. [...] Si j'écris, c'est peut-être pour entendre à nouveau cette voix unique, continuer la chaîne parlée, parlante du langage des mères. (Lettres à Gloria Orenstein, mai et juin 1978, *SP*, 20-21)

L'auteure peut bien prétendre, dans une lettre tout juste préalable à l'écriture de la Saga, s'être laissé envahir par l'œuvre de ses romancières québécoises de prédilection, celles par qui s'instaure au Québec une certaine tradition littéraire féminine, l'immersion n'est jamais aussi totale qu'on le dit, et c'est bien davantage son propre discours — sa thèse — qu'elle fait entendre à travers ce qui deviendra le « concert des origines » (*SP*, 167) qu'elle dirige elle-même : « Je suis "plongée" dans l'œuvre d'Anne Hébert, de Gabrielle Roy, de Germaine Guèvremont, de Laure. Il faut que je

+ + +

18 Brigitte Purkhardt, *loc. cit.*, p. 74. **19** « À l'écrivain de théâtre, ses contemporains font une demande implicite qu'il devra satisfaire » (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, t. III, *Le dialogue de théâtre*, Paris, Éditions Belin, coll. « Lettres Belin Sup », 1996, p. 55). **20** On lira à ce sujet Lori Saint-Martin, « De la mère patriarcale à la mère légendaire : *Triptyque lesbien* de Jovette Marchessault », *Voix et Images*, n° 47, 1991, p. 244-252.

réussisse à les réunir dans l'espace d'un lieu. Pour moi, ce sont nos mères, faiseuses d'anges ou de pluies, brûlées ou noyées dans l'encre... Je suis emballée et effrayée... » (Lettre à Gloria Orenstein, avril 1979, *SP*, 24) Les Conan, Guèvremont, Hébert et Roy, qui deviennent respectivement, sous la plume de Marchessault, l'Ancienne, la Paroissienne, Tête nuageuse et Petite corneille — autant de surnoms contribuant à synthétiser métaphoriquement la vie et l'œuvre de chacune —, prennent ainsi part un peu malgré elles à un théâtre dont on a pu dire qu'il « parle de la création à travers des créateurs²¹ ». Dans la mesure où elles servent d'abord de faire-valoir à une cause, ce qui permettrait d'expliquer pourquoi Marchessault, par le biais de ses nombreuses pièces, fait revivre autant d'auteures à la scène au lieu de se concentrer sur seulement quelques figures clés, ces quatre romancières, on s'en doute bien, seront moins biographiées qu'emblématisées. Les faits avérés et, plus spécifiquement, les points sujets à litige qui fournissent à la fiction dramatique de Marchessault un ancrage minimal dans le réel seront alors amplifiés de manière à faire ressortir l'opposition du centre et de la périphérie en matière littéraire, et à justifier le déploiement maximal de la thèse contre la tradition patriarcale. Ainsi, par exemple, le mentorat très orienté de l'abbé Casgrain se trouve-t-il récupéré par l'auteure pour être modulé puis en quelque sorte assimilé à un autodafé :

Laure, *toujours à Tête nuageuse* : Ils étaient nombreux en terre du nord, dans le Haut pis le Bas-Canada, les brûleurs de livres. [...]

Germaine : Tu les as rencontrés ?

Laure : Je n'ai pas pu les éviter. Entre eux et moi, pas l'épaisseur d'une peau, la paroissienne ! Surpopulation dans ce gang-là ! Un entre autres, dans sa belle robe noire, déguisé en vestale du feu divin. Le plus infernal, le mieux déguisé.

Germaine, *tremblante* : Dis-moi son nom, je l'éviterai à l'avenir.

Laure : L'abbé Casgrain, le grand imprimatur. Comme je le craignais ! (*SP*, 121)

Cet exemple illustre tout à fait la fonction de l'écriture dramatique chez Marchessault, qui soutient qu'« écrire pour le théâtre c'est contribuer à détourner le réalisme, ce réalisme qui ne sert qu'à nous évacuer en nous empêchant de paroles et d'imaginaire » (Lettre à Michelle Rossignol, mars 1981, *SP*, 35).

Soulignons également, puisqu'il est question de réalisme à détourner, qu'alors que Garneau fait évoluer Dickinson dans un espace « réel » aussi étroit que plein, comme s'il fallait en somme redonner un peu de substance à une poétesse que l'histoire a eu tendance à désincarner en s'en remettant à son relatif renoncement au monde, Marchessault fait plutôt se rencontrer ses quatre romancières — réunies pour une « assemblée de sommeil » (*SP*, 39²²) par laquelle s'amorcent l'éveil et l'action contre le milieu littéraire traditionnellement masculin — dans un espace mythique : « Une nuit, sur la Terre promise de l'Amérique vers le nord, au cœur d'un

+ + +

²¹ Paul Lefebvre, « Aspérités 27-29 », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 41, 1986, p. 57.

²² Il s'agit en fait ici du titre du premier de six tableaux.

vortex fabuleux, quatre femmes se donnent rendez-vous» (SP, 37). D'une symbolique sans doute moins prégnante que le «corps-texte²³» chez Nicole Brossard, associé à la fois à l'écriture et à la féminité, l'espace du vortex fabuleux nommé (à défaut d'être davantage précisé) au début de la pièce n'en est pas moins déjà métaphorique de la dénonciation de l'ordre établi sur le point de s'enclencher dans le but avoué de revendiquer un territoire pour les femmes, susceptible de donner lieu au «commencement d'un nouveau monde» (SP, 177), et où pourrait enfin s'écrire «[l]e grand livre des femmes» (SP, 177). Lieu mal défini, en quelque sorte, hors de l'espace «réel» — espace patriarcal, dirait une certaine critique féministe —, qu'il contribue d'ailleurs à bousculer, ce vortex ou «tourbillon creux», au demeurant donné pour «fabuleux», fait partie de ces «lieux de femmes» que Louise Forsyth identifie comme espaces privilégiés du déploiement du jeu dramatique dans le théâtre de Marchessault, ces «lieux fondés par la présence charnelle et intellectuelle de femmes qui y exercent le contrôle de la langue, de l'espace et du temps [et où] le désir des femmes est à l'origine de l'action²⁴». C'est ainsi que descendant littéralement du ciel, du moins pour deux d'entre elles²⁵, les quatre grands noms de l'écriture québécoise au féminin que dirige Marchessault, révoltées de ce que «[s]ur cette terre promise, on a[it] brûlé deux choses: des femmes et des livres» (SP, 135), se proposent de refaire l'histoire, c'est-à-dire, comme le résume Hébert, «de remonter plus loin que la Genèse officielle, de retracer la culture des femmes à son premier embryon de bonheur» (SP, 145). Et celle-ci d'ajouter, amalgamant paraboles de l'Évangile et discours féministe dans une espèce d'énoncé performatif sur l'entreprise dramatique de Marchessault: «Je te dis que ce que nous ramènerons dans le filet naturel de notre pêche miraculeuse fera basculer le mensonge.» (SP, 145) Pour le dire comme Claudine Potvin, il semble que Marchessault dessine «dans ses fictions et dans ses portraits de femmes telluriques une géographie sacrée qui ramène la création des femmes sur la place publique, replace le sujet et son désir/femme, voire l'écrivante, en son lieu²⁶».

Si les dialogues imaginaires que met Marchessault dans la bouche de ses écrivaines fictionnalisées — à qui elle «invente de la conscience, de la mémoire» (SP, 127), le tout porté par un langage vert traduisant un côté revendicateur — insistent bel et bien sur la conquête de l'espace littéraire public, celle-ci annule toute quête personnelle au profit de la quête du groupe. La dimension collective du projet se trouve affirmée de façon telle que la pièce tout entière semble pouvoir être

+ + +

23 Voir à ce propos Nicole Brossard, *Picture theory: théorie/fiction*, Montréal, l'Hexagone, 1989 [1982], où le terme de «corps-texte» apparaît, lié à d'autres figures telles le vertige, la spirale et l'hologramme. **24** Louise Forsyth, «Jouer aux éclats: l'inscription spectaculaire des cultures de femmes dans le théâtre de Jovette Marchessault», *Voix et Images*, n° 47, 1991, p. 230-231. **25** Une didascalie au début du deuxième tableau indique qu'«[a]près le son des cloches, on entend le vent, puis le bruit d'une chute d'eau. On voit apparaître Tête nuageuse qui glisse du ciel. Elle s'arrête sur ce qui pourrait être un palier, assez haut dans les airs» (SP, 61). C'est ainsi que Hébert, alias Tête nuageuse, et Roy, alias Petite corneille, rejoignent les plus terre-à-terre Conan et Guèvremont, respectivement l'Ancienne et la Paroissienne, déjà présentes au premier tableau. **26** Claudine Potvin, «Le chant/champ des Sirènes. Réception et percussion d'une voix discordante (Jovette Marchessault et la critique)», Annette Hayward et Agnès Whitfield (dir.), *Critique et littérature québécoise. Critique de la littérature/littérature de la critique*, Montréal, Triptyque, 1992, p. 295.

ramenée à la notion de «cognation», cette parenté par les femmes qui réunit les protagonistes par les mêmes ambitions, les mêmes peurs, les mêmes difficultés:

Anne: Cognation! Cognatique!

Laure: Cognation?

Gabrielle: C'est un mot de passe?

Laure: On dirait que ça me résonne dans la souvenance?

Gabrielle: Que ça soulève un coin du voile.

Germaine: Ça nous dit quelque chose de nous, il me semble?

Anne: Oui, la Paroissienne. Ça signifie la parenté par les femmes.

[...]

Gabrielle: En somme, c'est l'héritage génétique invisible... (SP, 90-91)

La recherche d'une proximité originelle entre femmes qui s'exprime tout au long de la pièce va jusqu'à solliciter les œuvres mêmes des quatre biographées, dont les personnages sont convoqués à une rencontre fantasmée avec leurs créatrices respectives et chargés de transcender les frontières de la réalité et de la fiction, du passé et de l'avenir, afin de prendre part à la quête commune:

Gabrielle: [...] J'ai à peine traversé la plaine et sa zone de vent, sa lune échevelée que je suis déjà en haut de la vieille butte Saint-Henri, que je serre Rose-Anna pis Florentine sur mon cœur. Tiens, tiens, mais c'est Marie-Didace, la Phonsine, qui nous font signe là-bas dans le silence d'une allée de peupliers! Elles viennent vers nous en se serrant les coudes dans le printemps de la terre. Elles surgissent comme si elles vivaient, et nous emportent comme un torrent qu'on descendrait en profondeur en suivant le fil de nos rêveries. Viens Angéline, Angéline de Montbrun, qui cache ton visage dans trop de larmes, viens avec nous, le temps de l'imaginaire est inchangé, entre le fleuve et la mer. (SP, 87-89)

Ainsi peut-on dire qu'échappant au réalisme aussi bien qu'à l'histoire sociale et littéraire, la fiction de Marchessault veut offrir une solution de rechange au discours «central», et qu'elle s'adonne pour ce faire à toutes sortes de transpositions, tant du vécu que des œuvres de celles qu'elle porte à la scène.

En somme, comme le soulignait déjà Brigitte Purkhardt à propos d'*Émilie*, il faudrait moins parler, pour qualifier ces deux pièces, de biographies dramatisées *sur* ou *inspirées de* Dickinson, d'une part, Conan, Guèvremont, Roy et Hébert, de l'autre, que de textes *illuminés par* la vie et l'œuvre de ces écrivaines²⁷. Attaché à une connaissance biographique et à une lecture personnelle des œuvres des biographées qu'il ne contribue pas moins à infléchir, le discours théâtral de Garneau et de Marchessault changera la réclusion volontaire en présence au monde, la sagesse en dynamisme turbulent. Ainsi la vie et l'œuvre réelles seront-elles

+ + +

27 Brigitte Purkhardt, *loc. cit.*, p. 70.

transformées, ici en une vie tout en poésie, là en une fantasmagorie où les revendications féministes s'unissent dans un concert de voix.

LA CONSCIENCE DE LA POSTÉRITÉ : DE LA TENTATION AUTOBIOGRAPHIQUE À L'EXTRAPOLATION BIOGRAPHIQUE

La recreation biographique s'exerce différemment dans le cas des couples célèbres, où le canevas factuel demeure prédominant. Les tiraillements de Sophie et de Léon Tolstoï, comme la connivence de Jean-Paul Sartre et de Simone de Beauvoir, sont légendaires : reconduits en partie, ils donneront néanmoins lieu à deux expériences contrastées, l'une axée sur l'appropriation autobiographique et l'autre sur la reconstitution parodique d'une intimité.

Le texte de la pièce de Victor-Lévy Beaulieu, *Sophie et Léon*²⁸, a été publié conjointement à *Seigneur Léon Tolstoï*. Désigné par la mention générique essai-journal, ce dernier présente alternativement un essai sur la vie orageuse du couple Bers-Tolstoï — essai nourri de la lecture de l'œuvre de Tolstoï et des biographies qui lui ont été consacrées — et le journal d'écriture de Beaulieu au moment où il se donne pour projet d'écrire *Sophie et Léon*. Les deux parties de l'ouvrage, *Seigneur Léon Tolstoï* et *Sophie et Léon*, ont été imprimées tête-bêche l'une par rapport à l'autre, occupant en quelque sorte toutes deux la première de couverture. Ce choix inusité de présentation matérielle supprime la hiérarchisation habituelle des textes de type « précédé de... » ou « suivi de... ». On comprend d'emblée les rapports dialogique et intergénérique qu'entretiennent les deux textes²⁹ : intrinsèquement liés, de genres distincts, l'un voué à la représentation publique et l'autre à la lecture solitaire, tous deux sont portés par le même souffle hagiographique et autobiographique. Lorsqu'on considère les transferts entre les deux textes, on constate cependant que la pièce est bien loin de ne constituer qu'une « réécriture pour le théâtre » de l'essai-journal. Il semblerait en effet qu'un enjeu majeur de *Sophie et Léon* soit de réunir ce qui était disjoint dans l'essai-journal, à savoir le substrat biographique et la confession autobiographique.

Les quatre actes de *Sophie et Léon*³⁰ condensent plus de quarante ans de la vie de Tolstoï en le présentant chaque fois à une époque différente de sa vie, en

+ + +

28 Victor-Lévy Beaulieu, *Sophie et Léon*, Montréal, Éditions internationales Alain Stanké, 1992. Dans une mise en scène de Jean Salvy, la pièce a été créée le 2 juillet 1992 au Théâtre d'été de Trois-Pistoles, en coproduction avec le Théâtre d'Aujourd'hui et les Productions théâtrales de Trois-Pistoles. Désormais, les références à cette pièce seront indiquées par le sigle *SL*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

29 Le choix des illustrations des couvertures est significatif à cet égard : l'essai-journal présente une photographie du couple Tolstoï-Bers, lui vêtu de noir et portant une barbe blanche, elle vêtue de blanc. Sur la couverture de *Sophie et Léon*, on voit les protagonistes principaux, interprétés par Jacques Godin et Michelle Rossignol, lui en blanc et portant une barbe grisonnante, et elle en noir. Ce choix de mise en page est à rapprocher d'un passage de l'essai-journal (section journal) : « J'aime cette femme hors du commun, double blanc du Léon Tolstoï noir, et double noir du Léon Tolstoï blanc » (*Seigneur Léon Tolstoï*, p. 124. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *SE* lorsqu'elles proviennent de la section essai et par le sigle *SJ* lorsqu'elles proviennent de la section journal, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.)

30 On trouvera une étude portant sur le théâtre de Beaulieu en général et abordant spécifiquement *Sophie et*

conflit perpétuel avec ses proches, en particulier sa femme, et avec ses contemporains. Au premier acte, Tolstoï à l'aube de la quarantaine se dispute avec un moine-pèlerin, représentant la tradition religieuse, qui lui reproche de débaucher des filles de paysans, de boire, de jouer aux cartes, et cherche à lui faire cesser son enseignement auprès des moujiks. Il est d'emblée présenté comme un personnage subversif et excessif, tiraillé entre un désir de sainteté et un appétit sexuel qui le dévore. Le moine-pèlerin lui propose le mariage comme alternative à son existence dissolue et amène Tolstoï à la gare, où il lui présente Sophie Bers, âgée de seize ans de moins que lui, mais connaissant l'œuvre de Tolstoï et écrivant des contes. Il en tombe instantanément amoureux et la demande en mariage. Le deuxième acte présente les tensions du couple Tolstoï-Bers dix ans après leur mariage. Elle lui reproche de trop s'occuper des moujiks et pas assez de ses enfants. Sophie est par ailleurs jalouse d'Axinia, une maîtresse avec qui Tolstoï a eu un fils et qu'il n'a pas cessé de voir. Tandis que les deux femmes se disputent, Tolstoï, en proie à des hallucinations, est à la gare avec une poupée déchiquetée qui représente Anna Karénine morte sous le train. Au troisième acte, les tensions entre Sophie et le couple Sacha-Tchertkov, la fille et le nouveau collaborateur de Tolstoï, sont exacerbées, alors qu'ils se disputent afin de savoir qui aura la mainmise sur l'écrivain national et sur son Œuvre. Sacha recopie désormais les textes de son père, qui a plus de soixante-dix ans. Tolstoï signe un testament faisant de Sacha et de Tchertkov ses légataires universels. Le dernier acte se déroule l'année de la mort de Tolstoï, en 1910. Il veut quitter Iasnaïa Poliana, son domaine, avec ses valises et son vélodrome, grande passion de ses années de vieillesse. Sophie l'en empêche et lui reproche d'avoir écrit *La sonate à Kreutzer*, roman à fort caractère autobiographique dans lequel un mari jaloux en vient à tuer sa femme qui a eu une aventure avec un violoniste. Sacha arrive, prend son père avec elle et l'emmène à la gare, où il meurt dans les bras de Tchertkov. Sophie reste seule, désespérée : « Je ne suis pas auprès de lui mais je sais qu'il est mort... sans moi... et je sais que c'est lui qui l'embrasse... ce n'est pas moi... et c'est elle aussi qui l'embrasse... ce n'est pas moi... » (SL, 121-122)

À plusieurs égards, la pièce de Beaulieu se présente comme un hypertexte construit à partir de plusieurs hypotextes de nature différente : l'œuvre de Tolstoï, mais aussi des essais, des biographies et des journaux intimes (celui de Léon Tolstoï, bien sûr, mais dans une large part aussi celui de Sophie Bers, ainsi que, de manière très significative en regard des enjeux autobiographiques du texte, le propre journal de Beaulieu). La résultante de la transposition de ces éléments disparates est l'interprétation toute beaulieusienne de l'œuvre et de la vie de Tolstoï, plurielle, apparemment contradictoire, oscillant entre la fascination biographique et l'appropriation autobiographique. Il n'y a pas d'emprunt qui se fasse sans transformation, sans

+ + +

Léon dans Jacques Pelletier, *L'écriture mythologique : essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Terre américaine », 1996. Voir tout spécialement le chapitre 8 : « Le théâtre de tous les excès ». On consultera aussi avec profit le numéro 41 de *Tangence* (1993), paru sous la direction de Robert Dion et de Jean Morency, et consacré à l'interdiscursivité dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu.

gauchissement. Par exemple, un passage du journal intime de Sophie Bers tel que cité par Beaulieu :

J'ai lu ses premières œuvres, et partout où il est question d'amour, de femmes, je me sens dégoûtée, oppressée. Je brûlerais bien tout ça. Tout ! Que rien ne me rappelle plus jamais son passé. [...] Si je pouvais le tuer, et ensuite *le recréer exactement semblable*, je le ferais avec plaisir. (SE, 62 ; nous soulignons)

se retrouve sous forme de dialogue entre Sophie et Tolstoï dans la pièce :

Ça sera toujours plus fort que moi : quand je relis tes premières œuvres, toutes ces pages où tu parles d'amour et de femmes, je me sens dégoûtée, oppressée et je l'avoue, oui je brûlerais tout ça... tout ! Je voudrais que plus rien ne me rappelle ton passé. [...] Pourtant, comme ça serait bon si je pouvais te tuer et *te recréer exactement comme tu es pour moi*... (SL, 55 ; nous soulignons)

En le faisant passer du domaine de l'écriture intime à celui de la représentation théâtrale, Beaulieu transforme le passage en accentuant la distance entre Tolstoï et la représentation que s'en fait Sophie. Cette transformation montre que Sophie, comme les autres personnages, cherche à créer un Léon à la mesure de ses attentes. En ce sens, la pièce peut être lue comme autant de tentatives d'appropriation de l'homme Tolstoï et de son œuvre par des personnages ayant des intérêts divergents, voire opposés ; d'où la teneur monolithique des personnages, n'existant que pour être mis en rapport avec celui de Tolstoï. La présentation des personnages dans les didascalies en fait des archétypes axiologiquement opposés : Beaulieu fait du moine-pèlerin le « [s]ymbole de tous les starets qui [...] représente l'Église orthodoxe russe dans tout son conservatisme et son intransigeance. [...] [L]e monde, il ne le voit jamais que du haut de sa fonction » (SL, 11-12) ; Axinia « représentera toujours cette sensualité sauvage » qui obsède Tolstoï : « Axinia ne peut donc pas vieillir. On ne la voit jamais qu'écourtichée dans ses vêtements, et provocante » (SL, 12) ; Sacha, « [l]a plus jeune des filles de Léon Tolstoï », est présentée par le biais du rapport conflictuel qu'elle entretient avec l'œuvre de son père : « elle devint sa copiste attitrée, supplantant sa mère dans le cœur du prophète d'Iasnaïa Poliana » (SL, 12). La psychologie des personnages est reléguée au second plan, déterminée par les enjeux de leurs rapports à Tolstoï.

Les personnages de la pièce ne sont pas les seuls à s'approprier la figure de Tolstoï ; Beaulieu lui-même manifeste une empathie à son égard qui confine à l'identification, comme en témoignent ces deux extraits, le premier provenant du journal de Beaulieu, le second de la pièce, où le récit onirique de Beaulieu se voit attribué à Tolstoï :

En fin de soirée, la comédienne Louise T. vient se joindre à nous. De fugaces souvenirs me viennent, que je refoule rapidement. Ils réapparaîtront cette nuit, dans un rêve, devant la petite gare d'Astopovo alors que Léon Tolstoï se meurt. Vêtue comme le clown blanc de *Beauté baroque*, Louise T. s'avance vers la voie

fermée sur laquelle je me tiens. *Son sexe proéminent bat comme un cœur* sous le mince collant blanc. Toutes les fois que j'essaie de l'atteindre de ma main, ça se met à mordre, et du sang coule, sans que je puisse savoir s'il provient de ma main blessée ou bien de *ce sexe proéminent, et qui ne cesse pas de battre comme un cœur*. (SJ, 110-111; nous soulignons)

Il n'y a que les nuits qui ne devraient pas exister. Alors, il n'y aurait pas de femmes... pas de lèvres toutes pleines, pas de langue frétilante, pas de gros seins pareils à des mamelles, pas de ventres chauds et pas de ces *sexes tout bombés qui battent comme des cœurs!*... Comme moi Léon Tolstoï, je serais heureux s'il n'y avait pas de nuits!... (SL, 23; nous soulignons)

Entre les deux écrivains, une réciprocité s'établit, basée entre autres sur leur appétit sexuel. Cette double recreation de la figure de l'auteur à partir, d'une part, du matériel biographique voire hagiographique déjà existant et, d'autre part, des propres préoccupations autoriales de Beaulieu, est caractéristique de toute l'œuvre biographique de Beaulieu³¹. Pour lui, le recours à la biographie de l'autre n'est jamais qu'une recherche de sa propre singularité. Le Tolstoï de Beaulieu peut donc être lu, de même que le reste de son entreprise biographique, comme une tentative d'expliquer son propre rapport à l'écriture et à la vie.

Très loin de l'empathie fusionnelle de Beaulieu, *Tête-à-Tête*³² de Ralph Burdman met en scène les derniers jours de Jean-Paul Sartre. La pièce se déroule dans l'appartement de Simone de Beauvoir les 19 et 20 mars 1980, soit environ un mois avant la mort de Sartre³³. Divisée en deux actes de deux scènes chacun, la pièce propose une réflexion sur la liberté de choisir le moment de sa mort en prenant pour prétexte une interprétation rétrospective de la vie et de l'œuvre de Sartre et de Beauvoir. Au premier acte, Sartre malade, pratiquement aveugle, a cessé de prendre de la cortisone depuis quatre jours — ce qui le condamne à une mort certaine —, et il cherche à l'annoncer au Castor. Elle a invité ce soir-là quelques journalistes pour célébrer leur cinquantième anniversaire de vie commune. La scène se termine à leur arrivée, au moment où Sartre était sur le point d'annoncer sa décision à Simone. L'acte deux se déroule le lendemain matin. Sartre revient à

+ + +

31 Comme le montre bien Jacques Pelletier (*op. cit.*, p. 176), qui précise que « [chez Beaulieu,] le rapport à l'Autre, dans les fictions comme dans les ouvrages critiques, s'établit à travers deux modalités, à la fois opposées et complémentaires. L'attitude de Beaulieu repose, pour une part, sur la vénération, la célébration de la figure et de l'œuvre des auteurs dont il parle dans ses essais ou qu'il recrée dans ses textes de fiction. Elle prend parfois la forme d'un véritable culte voué aux écrivains fétiches devant lesquels il se prosterne en humble fidèle. [...] Cette attitude s'appuie, d'autre part, sur une appropriation, un accaparement, voire un détournement pour son propre compte de l'œuvre d'autrui. » **32** Ralph Burdman, *Tête-à-tête*, Montréal, Boréal, 1988. Traduite et mise en scène par Jean-Louis Roux, la pièce a été créée le 5 novembre 1986 au Café de la Place. Elle mettait en vedette Gabriel Gascon et Monique Mercure dans les rôles de Sartre et de Simone de Beauvoir. Désormais, les références à cette pièce seront indiquées par le sigle *TT*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. Pour une critique de cette pièce, voir Solange Lévesque, « La cérémonie du privé », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 43, 1987, p. 167-168. **33** Il est mort le 15 avril 1980. Burdman se garde bien de faire une reconstitution.

l'appartement après être sorti seul pour acheter du chewing-gum pour Simone. Il lui annonce qu'il a cessé de prendre ses médicaments. S'ensuit un assez long dialogue sur les excès et sur la liberté de l'individu à choisir le moment et le moyen par lesquels il mourra. Simone va à la clinique afin de «poser [ses] conditions». Elle rassure Sartre : «[V]ous ne souffrirez pas inutilement, si vous devez rentrer en clinique; [...] ils ne s'emploieront pas à prolonger vos douleurs; [...] ils ne vous feront subir aucune opération; [...] ils ne vous brancheront sur aucune machine, sauf le masque à oxygène... » (TT, 131) La pièce se termine lorsqu'ils partent ensemble, en taxi, pour la clinique. Burdman évite toutefois le registre pathétique. Souvent comique, traversée par une touchante série d'évocations de leur vie commune, la pièce présente les jeux et les feintes d'un vieux couple dont la séparation imminente n'a pas altéré la fraîcheur :

Simone: Ils insistent pour avoir un autre tome de mes mémoires. Moi, j'insiste pour poursuivre en fiction. Eux insistent, alléguant que le monde entier a besoin de savoir, à la lumière du récit de leur vie et de leur amour légendaires, comment s'accommodent de leur âge d'or l'homme et la femme de lettres les plus connus de France aujourd'hui. [...]

Sartre: On dirait nos confessions intimes. (TT, 18-19)

On se doute bien que la réflexion sur la valeur de l'œuvre se pose avec urgence, opposant en cela les personnages de Sartre et de Beauvoir à plusieurs titres. Elle veut qu'il soit jusqu'à la fin engagé à défendre ses valeurs, ses idées; elle pose en quelque sorte le combat comme condition *sine qua non* à la vie de Sartre : «Je veux vous voir combattre votre mal comme vous avez combattu le fascisme.» (TT, 110) Il dresse plutôt un constat amer des effets de cet engagement : «Il n'y a plus de scandale intellectuel possible.» (TT, 19) «C'est la seule illusion que je me permette encore. [...] Qu'en régime socialiste, il soit permis à l'intellectuel, comme à l'État, de dépérir... » (TT, 84) «Malgré toutes les pages noircies, la planète ne s'est pas allégée d'une once des douleurs qu'elle porte, Simone... pas d'une seule once... » (TT, 126) Ils sont aussi opposés sur les activités récentes de Sartre et cette division prend la forme du procès de ses années faibles contre celui de ses années fortes. Par exemple, lorsque Simone lui reproche de fausser, dans ses plus récentes entrevues, l'image d'intellectuel engagé qu'il a eue depuis la Seconde Guerre mondiale, Sartre se défend violemment :

Sartre: [...] Je suis pendu au téléphone, tous les matins, essayant de dénoncer et de saborder les droits acquis de la bureaucratie militaro-industrielle des Américains dans la guerre froide, ainsi que ceux de leurs compères soviétiques... et... et vous osez m'accuser de détruire l'œuvre de ma vie?...

Simone: C'est ce que vous faites, quand vous riez comme un possédé; que vous jonglez avec vos opinions; que vous marmottez des bouffonneries post-maoïstes. [...] Je veux qu'on se souvienne de vous pour les risques courus en période de crise! Et pour la fermeté de votre appui aux causes fondamentales. [...] Vous n'avez jamais permis la publication d'une de vos œuvres sans en ciseler jusqu'à la

dernière syllabe. Et voilà que, maintenant, vous ne tarissez pas de sottises³⁴.
(*TT*, 81-84)

Enfin, l'opinion des personnages de Sartre et de Beauvoir diverge aussi quant à l'attitude que devrait adopter ce dernier à l'égard de sa mort. Elle voudrait qu'il continue à travailler, niant ainsi qu'il puisse mourir. Serein devant sa décision d'arrêter le combat, Sartre s'inquiète plutôt des circonstances de son enterrement :

Sartre : Je ne veux pas... (*Elle lui caresse la joue.*) Je ne veux pas de funérailles nationales. (*Elle est quelque peu stupéfiée.*) Je ne veux pas, non plus, qu'ils payent les frais. [...] J'ai mis quelques sous de côté.

Simone : Vous ?...

Sartre : Oui. (*Elle met un certain temps à absorber le choc.*) Dans le tiroir du bas. Dans une chaussette... Une bonne... sans trous. (*TT*, 34-36)

Vecteur majeur de fictionnalité, l'illustration des derniers moments est fréquente dans la biographie imaginaire d'écrivain³⁵ : elle autorise souvent le survol des événements majeurs de la vie racontée et devient le support d'une interprétation. *Tête-à-tête* participe certes de cette tendance, mais il insiste davantage sur l'intimité fragile du couple. Loin de la fascination qu'exerce le biographé sur Beaulieu, Burdman prête un accent ironique à leurs travers. Ainsi, Sartre, interdit d'alcool, cache des bouteilles de cognac un peu partout dans l'appartement de Simone et boit lorsqu'il sait qu'elle n'est pas là. Il déploie une vive énergie à la distraire lorsqu'elle s'aperçoit qu'il a bu :

Simone se met à renifler de façon plus agressive. Sa mauvaise humeur finit par l'emporter : elle se lève d'un bond. [...]

Simone : Votre médecin dit que vous pouvez vivre encore des mois, à la condition d'arrêter de boire.

Sartre : Soyez sourde aux médecins. Ils ne comprennent rien que la médecine.

Simone : Où est la bouteille ?

Sartre : Quelle bouteille ?

Simone : Le cognac.

+ + +

34 Cette réplique fait allusion à « L'espoir maintenant », entretiens que Sartre a eus avec Benny Lévy, son dernier secrétaire. Publiés dans *Le Nouvel Observateur*, ils consternèrent à plus d'un titre l'entourage de l'écrivain : Sartre s'y montrait plus hésitant, avait une rhétorique plus molle ; il se faisait tutoyer par son interlocuteur, de trente ans son cadet et n'ayant rien publié. On a même parlé, à propos de ces entretiens, de « détournement de vieillard » (Voir Simone de Beauvoir, *La cérémonie des adieux*, suivi d'*Entretiens avec Jean-Paul Sartre*, Paris, Éditions Gallimard, 1981, p. 150). **35** Signalons ici, à titre d'exemples, *Les derniers jours de Charles Baudelaire* de Bernard-Henri Lévy (Paris, Grasset, 1988), *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa* d'Antonio Tabucchi (Paris, Éditions du Seuil, 1994), *La mort de Virgile* d'Hermann Broch (Paris, Éditions Gallimard, 1980 [1945]). Pour une étude de la biographie de Kant par Thomas De Quincey, on lira : Robert Dion et Frances Fortier, « Pécuniaire biographique et enchevêtrement générique : *Les derniers jours d'Emmanuel Kant* », *Protée*, vol. 31, n° 1, printemps 2003, p. 51-64.

Sartre: Vous avez vraiment un nez merveilleux...

Simone: Où est-il?

Sartre: ... au milieu de votre merveilleux visage. (*Il lui pince le nez.*) (TT, 42-44)

Il ira jusqu'à demander Simone en mariage pour faire diversion! Plus tard, croyant être seul, il retire péniblement une bouteille qu'il a cachée dans le piano pour en boire une grande lampée... sous le regard de Simone.

Burdman se garde bien de la reconstitution documentaire et voyeuriste des derniers jours de l'écrivain: son récit ne correspond pas à celui qu'en fait Beauvoir dans *La cérémonie des adieux*³⁶ et n'en retient pas le pathétique. On s'en soucie finalement assez peu: la mise à distance du tragique par l'humour et la caricature de l'intellectuel déclinant autorisent une lecture renouvelée du célèbre couple, montré dans une intimité toute fictionnelle qui, de manière oblique et loin de toute sensiblerie, en accuse la pérennité.

LE BIOGRAPHÉ PAR SES PERSONNAGES : L'ÉCRIVAIN DANS SON UNIVERS IMAGINAIRE

La biographie peut s'écarter de la reconstitution factuelle de la vie de son sujet en choisissant de le montrer dans son propre univers imaginaire, tel qu'il se donne à lire dans l'œuvre écrite du biographé. Anne Legault, dans *O'Neill*³⁷, recrée un Eugene O'Neill en train d'écrire une de ses pièces, *Le long voyage vers la nuit*, drame autobiographique rédigé en 1940 et 1941; Robert Lalonde, dans *Monsieur Bovary ou mourir au théâtre*³⁸, montre un Flaubert à l'agonie sur une scène de théâtre, qui dialogue avec les personnages de ses romans et de sa correspondance. Sur le mode tragique ou festif, ces deux textes proposent une vision personnelle et fantasmée de l'œuvre, tout en la sollicitant explicitement; détournée de ses propres enjeux, l'œuvre du biographé devient un dispositif fictionnel ouvertement affiché, où l'imaginaire côtoie le réel.

O'Neill s'ouvre sur cette didascalie: «*O'Neill dort d'un sommeil agité. Il se relisait quand le sommeil l'a pris*» (OT, 19). Nous sommes en 1940, la guerre fait rage

+ + +

36 Simone de Beauvoir, *op. cit.* Le récit des journées durant lesquelles se déroule la pièce se trouve aux pages 152-153. **37** Anne Legault, *O'Neill*, Montréal, VLB éditeur, 1990. Mise en scène par René Richard Cyr, la pièce a été créée à Montréal, le 7 mars 1990, au Théâtre du Rideau Vert en coproduction avec le Théâtre Français du Centre national des arts. Désormais, les références à cette pièce seront indiquées par le sigle OT, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. Pour des commentaires de cette pièce, on lira: Michel Biron, «"O'Neill", Le piège du spéculaire», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 55, 1990, p. 184; Jean-Marc Larrue, «"O'Neill". Un grand risque», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 59, 1991, p. 197-198; Lucie Robert, «Héros modernes», *Voix et Images*, n°46, 1990, p. 193-198. **38** Robert Lalonde, *Monsieur Bovary ou mourir au théâtre*, Montréal, Boréal, 2001. La pièce a été créée à Montréal, le 18 janvier 2001, au Théâtre du Nouveau Monde, en coproduction avec le Théâtre du Trident et le Théâtre Français du Centre national des arts, dans une mise en scène de Lorraine Pintal. Désormais, les références à cette pièce seront indiquées par le sigle MB, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

en Europe et Eugene O'Neill rédige, dans le bureau de sa résidence de Tao House, en Californie, une fiction autobiographique située en 1912 et mettant en scène quatre personnages : James O'Neill, sa femme Mary-Ellen Quinlan O'Neill et leurs fils, Jamie et Edmund, ce dernier étant désigné par la mention «le jeune homme³⁹». Ces quatre personnages «imaginaires» — qui correspondent à sa famille d'origine — hantent le dramaturge, déjà écartelé entre ses propres enfants, Oona et Shane O'Neill, issus d'un précédent mariage, et sa femme Carlotta. Tout au long des trois tableaux, Eugene O'Neill discutera avec ses personnages, qui refusent le rôle qu'il leur assigne, tout comme il discutera avec ses enfants, qui lui reprochent son indifférence à leur égard. Cette articulation en quelque sorte doublement spéculaire, où on voit en même temps un écrivain instruire par l'écriture le procès de ses parents et le subir, repose sur toute une série de transpositions du texte original.

Quelques reprises textuelles marquent d'emblée le rapport entre le texte de Legault et celui de son biographé. Signalés par la typographie — une note en début d'ouvrage précise que « [l]es extraits de *Long voyage vers la nuit* sont en petits caractères » (OT, 13) —, ces passages reprennent, en les adaptant peu ou prou, des indications scéniques précisant le décor, des didascalies décrivant les attitudes des personnages et certaines répliques⁴⁰. Le dialogue d'ouverture, par exemple, est constitué de répliques éparses qui accusent le caractère décousu des échanges entre les personnages (OT, 19-20) ; parfois, un collage rapproche deux moments du discours de Mary (OT, 90-91) ; ailleurs, le dialogue entre Edmund et sa mère est repris tel quel, en continu (OT, 32). Ces reprises correspondent aux moments clés de la pièce originale et sont abondamment développées dans les dialogues de Legault : « Tu juges ton père, le pauvre vieil avaricieux, et Dieu sait qu'il l'était ! Mais tu dis pas une chose, Eugene : c'est que la morphine, pendant des années, il l'a payée. Payée sans jamais dire un mot. Payée avec son argent durement gagné, et cher. Y a des fortunes qui sont passées là-dedans. (*Avec un sourire sardonique et triomphant*) J'en ai jamais manqué. » (OT, 92-93)

La transposition du texte original, qui demeure au cœur du propos, s'autorise d'autres licences. En laissant tomber tous les échanges littéraires entre les personnages masculins⁴¹, en ne retenant pas l'accusation de Mary qui rend Jamie enfant

+ + +

39 Notons une première liberté prise avec le texte réel de la pièce de O'Neill, intitulée *Long Day's Journey into Night*, et qui met en scène les mêmes quatre personnages, mais nommés plutôt James Tyrone, Mary Cavan Tyrone, sa femme, James Tyrone junior (Jamie), leur fils aîné, Edmund Tyrone, leur fils cadet et Cathleen, servante. La pièce originale compte quatre actes qui correspondent à quatre moments distincts d'une journée d'août 1912, et se déroule dans le living-room de la maison de campagne de James Tyrone. (Voir la traduction française de Jacqueline Autrusseau et Maurice Goldring, *Long voyage vers la nuit*, Paris, L'Arche, 1965. Une traduction plus récente, de Françoise Morvan, est parue en 1996, chez le même éditeur, sous le titre cette fois de *Long voyage du jour à la nuit*.) **40** Par exemple, les descriptions détaillées des traits physiques des personnages, en petits caractères, sont reprises de l'original (OT, 10-13), tout comme la mise en scène du père, James Tyrone, en train de jouer une partie de solitaire, est tirée de l'ouverture de l'Acte IV du *Long voyage vers la nuit* (OT, 141). **41** Les trois hommes, ivres, à l'Acte IV de l'original, vont à tour de rôle réciter du Dowson, du Baudelaire, du Kipling, convoquer Oscar Wilde, Rossetti, Swinburne, Shakespeare, etc. et amorcer une querelle littéraire (Eugene O'Neill, *Théâtre complet*, t. II, *Long voyage vers la nuit*, Paris, L'Arche, 1965, p. 102).

responsable de la mort de son jeune frère, le texte de Legault déporte quelque peu l'enjeu du texte original, en gommant la complexité des membres de la famille. Ces suppressions, conjuguées à l'ajout d'une «révélation», fictive il va sans dire, et qui ne sera pas consignée — celle des nombreuses «fausses-couches provoquées», neuf en tout (OT, 106-108; OT, 136-139) — diluent l'amertume du propos original : en acceptant, à la demande de sa mère, de ne pas révéler cet aspect de sa vie, le personnage dramaturge lui accorde son pardon. Ces jeux de création/recréation du drame d'O'Neill construisent un discours biographique singulier, où l'auteur du *Long voyage vers la nuit* apparaît moins sentencieux que son double Edmund.

Le rapport au texte autobiographique se signale encore par la reprise de deux motifs structurants, le caractère fantomatique des personnages et la fameuse robe de mariée. À l'Acte IV de *Long voyage vers la nuit*, Edmund décrit sa mère qui marche à l'étage comme un «fantôme hanté par le passé» et prononce cette phrase : «L'espace d'une seconde on voit l'invisible et, le voyant, on est soi-même l'invisible⁴².» Le texte de Legault illustre littéralement ce propos en faisant des personnages de la pièce en train de s'écrire de véritables fantômes, invisibles de tous, mais qui circulent d'un espace à l'autre, d'un temps à l'autre, la famille de 1912 côtoyant, sans qu'ils ne le sachent, les membres de la famille de 1940. Obsédé par ses personnages, déjà morts à l'époque de la rédaction et avec lesquels néanmoins il discute, le dramaturge de Legault devient lui-même un fantôme, privé de voix, laissant pour un temps toute la place à son double, «le jeune homme», seul personnage visible de tous les protagonistes, imaginaires ou réels (OT, 104, 117-127)⁴³. Le parallèle entre les deux textes sera encore plus net à la scène finale, alors que Oona, la fille d'O'Neill, apparaît en portant «une robe de mariée 1870» (OT, 153), celle démodée que sa mère Mary portait négligemment au bras à la toute fin de *Long voyage vers la nuit*⁴⁴. Une inflexion majeure apparaît toutefois dans *O'Neill*, lors du dialogue final de la pièce — alors qu'Oona annonce à son père qu'elle ne reviendra plus dans sa maison — qui permet à O'Neill de justifier sa rancune⁴⁵.

Mais le discours biographique ne se construit pas que dans le rapport spéculaire entre les deux textes : le dialogue final permet aussi de justifier les actes «ultérieurs» d'Eugene O'Neill, notamment sa rupture avec son fils Shane à la suite de sa condamnation pour «possession, usage et trafic d'héroïne» (OT, 153) en 1948, condamnation annoncée par «le jeune homme» : «J'en ai tellement voulu à mon

+ + +

42 *Ibid.*, p. 115-116. **43** L'effet spéculaire sera démultiplié, lorsque ledit «jeune homme» se fera passer pour Patrick O'Neill, soi-disant auteur d'un ouvrage portant sur le père, James O'Neill. **44** Le texte de O'Neill dit : «Mary apparaît à la porte. [...] Elle porte négligemment sur le bras une robe de mariée démodée, en satin garni de dentelle duchesse, qu'elle laisse traîner à terre, comme si elle avait oublié son existence.» (*Ibid.*, p. 129) **45** Le texte de Legault est très explicite à cet égard : «O'Neill : Moi non plus, j'étais pas heureux dans la maison de mon père. Et récemment, j'ai voulu y retourner. Oona : Mais ça fait mal d'aller dans la maison de son père. O'Neill : Pourtant, j'avais besoin de ça, et j'en serais sorti pour rien au monde. Ma rancune fait partie de moi, Oona, comme la couleur de mes yeux, ou mes empreintes digitales. Et maintenant que j'ai tout vérifié, je peux dire : "Voici la maison d'où je viens, qui m'a fait tel que je suis". Y paraît qu'y faut pas écrire pour régler ses comptes, que ça manque d'élégance, mais c'est sûrement la théorie d'un hypocrite qui a jamais écrit. Pour moi, le manque d'élégance est de laisser les comptes en suspens.» (OT, 156)

père parce que ma mère se droguait. Tellement ! Si quelqu'un d'autre dans ma vie me faisait le même coup, je serais incapable de l'accepter. Ni toi, ni ton frère, ni personne ! On peut supporter ça une fois dans sa vie. Pas deux. Je passerais pour un sans-cœur, mais je serais incapable de faire quoi que ce soit. » (OT, 157) C'est toujours ce « jeune homme », pivot temporel de la pièce dans la mesure où il appartient au passé, se matérialise dans le présent et entrevoit l'avenir, qui prédira à O'Neill la mort de son autre fils, en 1950⁴⁶. D'autres éléments de la vie de O'Neill sont évoqués au fil du texte : son désir de solitude, l'attitude de sa troisième femme Carlotta Monterey et le suicide de l'ex-mari de cette dernière, Ralph (OT, 29), la mort de son frère Jamie (OT, 49), les jours heureux de Provincetown avec Louise⁴⁷ (OT, 129), l'écriture de *Tous les enfants du bon Dieu ont des ailes* (OT, 83), l'obtention du prix Nobel en 1936 (OT, 46), etc. Le nom réel de sa mère, Ella Quinlan, sera transposé par Legault en Mary-Ellen Quinlan, en une sorte de fusion de la vie et du texte de O'Neill⁴⁸.

Même si l'autofiction d'O'Neill joue un rôle majeur dans la pièce de Legault, d'autres textes viennent s'y inscrire en filigrane. *Abortion (Avortement)*, pièce écrite en 1914, mettait en scène un père et son fils confrontés au problème de l'avortement : la scène de la révélation des « avortements » répétés de la mère (OT, 108), inexistante dans *Long voyage vers la nuit*, semble s'en inspirer. De même, le mutisme d'O'Neill n'est pas sans évoquer la présence muette du mari dans *Before Breakfast (Avant le petit déjeuner)*, pièce écrite en 1916. Enfin, *L'endroit marqué d'une croix*, mélodrame créé en 1918, qui exige que des fantômes qui n'existent que dans l'esprit malade du capitaine Bartlett apparaissent sur la scène, semble à l'origine du dispositif retenu pour *O'Neill*, qui redonne vie aux parents disparus de l'écrivain.

Si l'entreprise autobiographique d'O'Neill détermine en quelque sorte l'interpénétration de sa vie et de son œuvre, on peut néanmoins noter que le texte de Legault en propose, à la faveur de son organisation formelle, une lecture renouvelée, plus équivoque. La circulation des personnages entre les deux espaces scéniques, celui de 1912 et celui de 1940, traduit bien le va-et-vient constant entre la réalité et l'illusion, le présent et le passé et structure le *Long voyage vers la nuit* ; cependant, alors que chez O'Neill les protagonistes retournaient dans le passé qui devenait source inépuisable de frustrations, le mouvement s'inverse ici et les personnages, migrant du passé au présent, « corrigent » leur image et se réjouissent

+ + +

46 L'existence de ce fils, non nommé, est évoquée en ces termes : « Vous avez eu un fils en 1910. [...] Votre fils aîné en a encore pour dix ans à vivre. Je vous l'annonce à l'avance, mais vous le verrez. Vous enterrerez un fils, comme votre mère l'a souhaité. En 1950. » (OT, 126-127) Ce fils d'un premier mariage, Eugene O'Neill, s'est suicidé en 1950. **47** Cette Louise, qualifiée de « grand amour de ma vie », renvoie à Louise Bryant, compagne de John Reed — journaliste qui joua le rôle d'agent de presse de O'Neill dans les belles années des Provincetown-Players — et qui tomba amoureuse d'O'Neill. **48** Pour une meilleure connaissance de la vie de O'Neill, on lira : Doris Alexander, *The Tempering of E. O'Neill*, New York, Harcourt New York, 1962 ; Françoise de Chaxel, *O'Neill*, Paris, Seghers, 1971 ; Arthur et Barbara Gelb, *O'Neill*, New York, Harper and Row, 1989 [1962] ; Ghyslain Lévy, *Eugene O'Neill ou l'inconvenance de vivre*, Paris, Anthropos, 1994 ; Louis Shaeffer, *O'Neill : Son & Playwright*, Boston, Little Brown, 1968.

de se revoir. En outre, même après avoir tenté d'intervenir dans l'espace de 1940, «le jeune homme» sera définitivement enfermé par le dramaturge dans son univers de 1912 : «Oui, ça marche. Vous m'avez eu. [...] Je me retrouve tout à coup dans mes vieux vêtements, en 1912, dans l'acte 4. Évidemment, je vais y être du début à la fin. Enfermé.» (OT, 152-153) Paradoxalement, malgré le fort ancrage autobiographique de toute l'œuvre de O'Neill, le discours biographique de Legault, par l'entremise du discours théâtral, s'autonomise, renvoyant dos à dos, dans deux espaces distincts, à jamais séparés, l'homme et son œuvre.

Le ton sera tout autre dans *Monsieur Bovary ou mourir au théâtre* de Robert Lalonde⁴⁹. Revendiquant le caractère imaginaire de son entreprise, Lalonde, en avant-propos, affirme que «l'ermite de Croisset, bien sûr, est une légende» (MB, 8) et précise qu'il entend montrer un Flaubert plus vrai que nature, «tonitruant, bouillant, excessif, humble, enragé, tendre, fou, hilarant, oubliant de vivre à force de travail acharné et obéissant aux joyeux démons de la lucidité et du sarcasme» (MB, 9). Les romans de Flaubert et son «hénaurme» correspondance seront au cœur du propos, à titre de matière première qui assure l'ancrage référentiel; le discours biographique qui s'élabore ici montre, à l'inverse de celui de Legault, que *tout* l'homme est dans l'œuvre.

La convocation, sur une «réelle» scène de théâtre, de Flaubert et des êtres réels ou fictifs qui l'ont entouré, accuse le parti-pris fictif. Au gré des dix-neuf tableaux numérotés de la pièce en deux parties⁵⁰, apparaissent Bouvard et Pécuchet, Salammbô, Caroline, Louise Colet, Louis Bouilhet, Emma, Bouvard-Pécuchet-Le Ministère public, George Sand, Ivan Tourgueniev, Jules et Edmond Goncourt; Guy de Maupassant, omniprésent, mène le bal de cette fantasmagorie loufoque, où les personnages vont et viennent, boivent, écrivent, fument, s'invoquent, pleurent, dansent, lisent, rient et s'étreignent devant «*de nombreux mannequins bourgeois en costume d'apparat, montés sur des plateaux roulants*» (MB, 27). Nulle question de statufier le maître, qui demeure insaisissable au centre de ce kaléidoscope en une sorte de saint Antoine aimanté par ses visions.

Flaubert est à l'agonie : «Comment, je suis au théâtre? Mais j'ai horreur du théâtre, jeune impur, tu le sais bien! Dis-moi que c'est une plaisanterie! Je suis en train de mourir, c'est ça? Et l'enfer est commencé?» dit-il à Maupassant (MB, 27).

+ + +

⁴⁹ Pour un commentaire de cette pièce, on lira : Lucie Robert, «Mourir au théâtre», *Voix et Images*, n° 79, 2001, p. 151-158. ⁵⁰ Les intitulés des tableaux ont tous une valeur descriptive et une connotation ludique : la première partie regroupe «Avant tout, le maître, comme une momie dans sa longue éternité» (MB, 15), «Guinguette. Flaubert sort de sa cachette : il est au théâtre!» (MB, 17), «Chamailleries de potaches et Emma apparaît» (MB, 31), «Première persécution. Emma a un amant!» (MB, 41), «Emma vient à la rescousse de Gustave» (MB, 49), «Délire de nos compères et de l'auteur» (MB, 58), «L'ami Louis s'en va, sans partir, et Gustave vomit le théâtre» (MB, 64), «L'amour et la haine sur l'herbe et le spectre de Maupassant» (MB, 83), «Maupassant, l'ange de la mort» (MB, 91), «Carnet mondain, la vie est absurde et le mariage, une horreur» (MB, 95), «Gustave Requiescat in George Sand» (MB, 110) et «La tentation de saint Gustave» (MB, 131); la seconde partie est composée de «Délire de nos compères» (MB, 141), «Vision d'horreur, Maupassant a peur, Gustave aussi, mais il le nie» (MB, 155), «Salammbô excite le maître, Emma re-meurt et Louise fulmine» (MB, 168), «Tourgueniev à la barre» (MB, 192), «George a tout arrangé. Adieux et sentence» (MB, 197), «Fausse veillée au corps et délire de Lear» (MB, 208) et «L'envol» (MB, 216).

Comme on l'a vu, le *topos* de l'agonie est souvent prétexte à l'examen rétrospectif des événements passés et de l'œuvre. Rien de tel ici, dans la mesure où le défilé des personnages se moque de la chronologie et ne sous-tend ni ne révèle aucune logique narrative. Tous les tableaux renvoient au présent de l'action, sans sollicitation du passé, sans même que l'agonie ne soit investie d'une quelconque tension dramatique. Au surplus, cette agonie, pour le moins festive, se passe sur scène. Même si Lalonde affirme dans son avant-propos avoir en tête la mort de Molière d'Ariane Mnouchkine, et fait dire à Flaubert qu'il voudrait mourir debout, « comme cet imbécile de Molière qui s'est assuré l'éternité, et la gloire, en crevant sur la scène, le con! » (MB, 217)⁵¹, il faut bien voir que ce schème déclencheur opère cependant de manière singulière. L'approche de la mort n'est pas scénarisée : elle est le donné de la représentation et n'est pas autrement questionnée. L'enjeu est ailleurs, précisément dans la destruction de la représentation mise en évidence par le rappel systématique de la « machine dramatique » (MB, 15) — immense tambour au centre de la scène, marionnettes, chuchotements et exclamations en sourdine de toute la compagnie, trappe, décor déroulé, etc. — qui dénie constamment l'illusion théâtrale. La didascalie de la scène finale renforce encore, si besoin était, la théâtralité dérisoire de la mort au théâtre : « *On le monte sur un tréteau-cercueil à roulettes, qui valsera à gauche, à droite, en avant, en arrière. Tout le long de la scène, on tâchera de le suivre* » (MB, 217)⁵². Le spectacle se clôt sur un « *hénaurme coup de marteau-tambour* » et tous crient « *Nnonn!* » (MB, 226).

Atomisé en une série de scénettes, *Monsieur Bovary ou mourir au théâtre* s'apparente à un collage où il s'agit de rendre hommage à la complexité du personnage. La dimension admirative de la démarche, affichée d'entrée de jeu, l'apparente au tombeau, genre historique visant à mettre de l'avant les qualités du disparu, à une différence près : là où le tombeau figeait son modèle en un monument unidimensionnel, le texte de Lalonde montre les diverses facettes de Flaubert, sans proposer de synthèse réifiante. Le discours biographique fait apparaître un homme profus, tantôt suave, tantôt hargneux, volontiers libidineux, comme dans cette scène où Flaubert raconte à George Sand l'épisode du garçon de bain rencontré en Égypte : « C'est arrivé, c'est tout ! Je lui ai grimpé dessus. Il n'a pas cessé de chanter pendant que je lui bourrais le bourrichon. Je ruisselais de sueur. Lui aussi. Et nous avons ri⁵³. » (MB, 119) Répartis sur plusieurs tableaux ou condensés en un seul, les

+ + +

51 S'il fallait esquisser un rapprochement, on serait plutôt tenté d'aller voir du côté de l'œuvre vidéographique de Robert Wilson, *La mort de Molière*, sur la foi d'une pareille délinéarisation diégétique, en faisant cependant valoir toutes les nuances requises. On lira à ce propos le numéro de *Protée*, intitulé « La mort de Molière et des autres », vol. 27, n° 1, 1999. **52** Les tréteaux roulants sont un dispositif scénique récurrent, assortis de toiles peintes : « *Soudain, Louise s'avance, venant du fond, sur un tréteau roulant, en costume d'écolière. [...] On baisse une toile sur laquelle est peint un mur de fleurs* » (MB, 30) ; ou encore, « *Poussée par Maupassant et Bouilhet, Louise Colet s'avance sur un tréteau représentant un coin de verte prairie. Toile peinte : fleurs, oiseaux, fontaines, un divan d'herbe.* » (MB, 83) **53** L'appétit sexuel de Flaubert est constamment mis en scène, dans de multiples variantes : « Flaubert : Un crotale ! Et plus raide que nos deux instruments ! Les deux filles avaient le con rasé. Alors on a perdu nos moyens... » (MB, 127) ; « Flaubert : Les femmes, tu peux en changer, leurs culs sont légion ! Pour l'esprit des hommes, il n'y a rien à faire, tu dois t'en foutre. Quant aux

multiples aspects de la vie de Flaubert sont juxtaposés, en une délinéarisation systématique qui interdit toute vision unifiée. Plus encore, le caractère ambigu de chacune des relations « réelles » de Flaubert est constamment renforcé : il se fâche contre Bouilhet, l'ami de toujours (*MB*, 64-77) ; passion et indifférence alternent dans la défense de son écriture devant le Ministère public (*MB*, 41-57) ; il câline sa nièce Caroline en se disant jaloux de son futur époux, Ernest Comanville (*MB*, 95-109) ; il affirme son amour à Louise en la traitant d'idiote et de triple écervelée (*MB*, 83-87) et joue l'hermaphrodite et le vieux jeune homme avec George Sand (*MB*, 110-123). La tirade accusatrice de Maupassant, au quatorzième tableau, traduit de manière explicite la posture biographique de Lalonde, fasciné mais lucide devant ce personnage plus grand que nature : « Tu t'es enfermé dans ta personnalité, Gustave... Tu sais comment tu vis, mais tu ne sais pas comment vivent les autres... Tu as beau regarder autour de toi, tu ne vois que toi. Et dans toutes tes œuvres, tu n'as jamais fait que toi. [...] Il fallait te méfier de toi-même ! Mais, voilà, tu t'aimais trop⁵⁴. » (*MB*, 166)

De fait, dans *Monsieur Bovary ou mourir au théâtre*, Flaubert est présent dans chacun de ses personnages, comme le titre le laissait présager. On verra, par exemple, un « Charles-Flaubert » (*MB*, 184) ou un « Flaubert-Saint Antoine » (*MB*, 134). Le célèbre « Bovary, c'est moi », est décliné en leitmotiv tout au long du texte, repris tantôt par Pécuchet — « tu savais que la Bovary, c'était moi » (*MB*, 144) —, tantôt par Maupassant — « La vraie Bovary, c'est moi » (*MB*, 160) — ou encore par Louise Colet qui affirme à Gustave que jamais elle ne sera la Bovary (*MB*, 40). Décontextualisés, réinvestis dans des scènes souvent burlesques, ses personnages servent à illustrer le principe esthétique cher à Flaubert, qui se citera lui-même : « L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout et visible nulle part. » (*MB*, 43) À titre d'icônes qui lient irrémédiablement l'homme à

+ + +

vices, ils sont ce qu'ils sont, et bien plaisants quand on boit avant » (*MB*, 157) ; « Louise : [...] Je te déteste ! En ce moment, je te déteste, très fort ! Tu iras au bordel, en sortant d'ici. Il y en a un nouveau, impasse Tassigny. Je t'ai préparé pour l'autre. Comme hier, j'ai fait son lit à Emma. C'est elle qui t'ouvrira son corps, comme je t'ouvre mon cœur et ma tête. » (*MB*, 89) **54** Le « vrai » Maupassant reconnaît lui aussi, dans un texte paru en 1890 dans *L'Écho de Paris* (et repris dans Guy de Maupassant, *Gustave Flaubert*, Paris, L'Aventurine, 2001 [1876]), le caractère paradoxal du personnage : « Il montra dans toutes les circonstances de la vie un cœur d'enfant et des allures de croquemitaine » (p. 80), dit-il, après avoir affirmé que « [c]'était au contraire un homme doux, mais de parole violente, et très tendre, bien que son cœur, je crois, n'eût jamais été ému profondément par une femme » (p. 77). La conclusion qu'il propose semble différente de celle du Maupassant « du texte », mais sous-tend l'entreprise de Lalonde : « Mais dans sa tête, dans cette forte tête aux yeux bleus, l'univers entier passa depuis le commencement du monde jusqu'à nos jours. Il a tout vu, cet homme, il a tout compris, il a tout senti, il a tout souffert, d'une façon exagérée, déchirante et délicieuse. Il a été l'être rêveur de la Bible, le poète grec, le soldat barbare, l'artiste de la Renaissance, le manant et le prince, le mercenaire Matho et le médecin Bovary. Il a été même aussi la petite bourgeoise coquette des temps modernes, comme il fut la fille d'Hamilcar. » (p. 84) Pour des réinterprétations biographiques récentes, on lira, entre autres : Pierre-Marc de Biasi, *Gustave Flaubert. L'homme-plume*, Paris, Découvertes Gallimard, 2002 ; Yvan Leclerc, *Flaubert, Le Poitevin, Maupassant. Une affaire de famille littéraire*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2002 ; Michel Martinez, *Flaubert, le sphinx et la chimère. Flaubert lecteur, critique et romancier d'après sa Correspondance*, Paris, L'Harmattan, 2002.

son œuvre, ils prennent figure de biographèmes revisités, au même titre que le gueuloir ou le fameux perroquet, ici perché sur l'épaule d'une George Sand morte qui s'avance vers le cadavre de son ami.

Mais c'est sans doute dans le langage prêté à Flaubert que se découvre le mieux le travail de transposition de Lalonde. L'esprit gaulois du personnage, manifeste dans sa correspondance, affleure au gré d'expressions «à rallonges», calquées sur celles du maître: «Couilles-de-cardinal-qui-ne-bande-plus», «bougre-d'apôtre-archi-mal-circoncis» (MB, 222), «cul-de-saint-père-hémorroïdique» (MB, 221), «chiotte-de-cathédrale-de-zouave» (MB, 216), «Cimetière-de-Dieu-de-pissotière-à-roulettes» (MB, 205), «Satané-Dieu-qui-se-branle-dans-son-ciel» (MB, 203), «bordel-de-firmament-plein-de-démons» (MB, 201), comme autant d'imprécations sulfureuses, viennent souligner le caractère toujours «hindigné» et «phrénétique» de l'agonisant. Mises en regard des extraits textuellement repris de l'agonie d'Emma dans *Madame Bovary* (MB, 174-187), ces gouailleries flaubertiennes mettent en lumière la dualité du personnage, telle qu'il la décrivait lui-même dans une lettre datée du 16 janvier 1852 adressée à Louise Colet:

Il y a en moi littérairement parlant deux bonshommes distincts: un qui est épris de gueulades, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée; un autre qui fouille et creuse le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire sentir presque matériellement les choses qu'il reproduit; celui-là aime à rire et se plaît dans les animalités de l'homme⁵⁵.

La prépondérance de ces «animalités de l'homme» dans *Monsieur Bovary ou mourir au théâtre* créent un Flaubert sans doute «imaginaire», à l'image des personnages de ses textes qui tournoient en sarabande autour de lui. Cette re-création, inspirée d'une connaissance approfondie de l'œuvre, dépouille le monument de sa patine et lui redonne, en le faisant mourir sur scène, un élan vital qui n'est pas sans «éberlue[r] le bourgeois» (MB, 50). On croirait voir à l'œuvre Flaubert lui-même, qui écrivait à Ernest Feydeau: «Après mille réflexions, j'ai envie d'inventer une autobiographie chouette, afin de donner de moi une bonne opinion⁵⁶.»

+ + +

55 Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. II, texte établi sur les autographes, annoté et présenté par Giovanni Bonaccorso, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2001, p. 6. Cette lettre se termine par: «C'est dans cette niche que vous demeurez ma belle; il y a beaucoup de punaises grattez-vous. Encore un baiser sur ta bouche rose. À toi.»

56 On lira les détails de cette autobiographie fantaisiste en 12 points dans cette lettre à Feydeau, datée du 21 août 1859. Flaubert s'y montre encore plus «hénaurme» que dans toute recreation biographique: «5° Par défi, j'ai mangé un jour 15 aloyaux, et je peux encore, sans me gêner, boire 72 décalitres d'eau-de-vie; 6° J'ai tué en duel trente carabiniers. Un jour nous étions trois, ils étaient dix mille. Nous leur avons foutu une pile! 7° J'ai fatigué le harem du grand Turc. Toutes les sultanes, en m'apercevant disaient: "Ah! qu'il est beau! Taïeb! Zeb Ketir!"» (Gustave Flaubert, *Correspondance*, op. cit., p. 899)

CONCLUSION

S'agirait-il de trouver une dénomination qui puisse rendre compte des multiples tonalités et registres de la biographie dramatisée, sans doute faudrait-il élire le terme de *biomimèse*, mis de l'avant par Madelénat⁵⁷. Aux antipodes de toute volonté de synthèse, les textes étudiés semblent préférer aux grands gestes qui ont déjà tout dit, les aspérités qui donnent prise à l'imaginaire. Prenant appui sur le réel, mais refusant d'en dérouler le fil, le discours biographique qu'ils déploient transpose qui un détail ou une anecdote avérée, qui une pétition esthétique, qui encore les composantes de l'œuvre de la figure historique convoquée. Ce faisant, et par le jeu des contraintes théâtrales, ce discours se fait iconique, susceptible de fixer une image du biographé saisi dans l'élan qui le porte.

De telles relectures du monument, qu'elles empruntent une facture réaliste ou s'emploient à la dénier, qu'elles sollicitent l'œuvre de manière respectueuse ou plus décontractée, relèvent d'une entreprise critique qui couvre un large spectre, de la parodie irrévérencieuse à la fusion identitaire, de la recatégorisation de l'œuvre à sa réécriture. Points de rencontre d'écrivains, dont l'un réfléchit l'autre, elles entendent dépoussiérer les grands mythes et s'inscrire dans leur sillage pour redessiner les filiations littéraires, revoir les hiérarchies et ouvrir les frontières géographiques, temporelles ou génériques. Flaubert, Dickinson, Conan et ses sœurs, Tolstoï, Sartre, O'Neill ne sont pas tant les figures hiératiques d'un nouveau panthéon que des lieux de transit qui permettent de reconfigurer l'espace littéraire.

Quand la biographie se «dramatise», elle actualise le référent mieux que lorsqu'elle emprunte toute autre forme littéraire, narrative ou essayistique. S'affichant d'emblée comme une recreation codée d'une réalité révolue, elle dénoue la chronologie et permet de «voir», au présent, la réalité et son interprétation.

+ + +

⁵⁷ Daniel Madelénat, *La biographie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Littératures modernes», 1984, p. 31.