

# Portrait de l'auteur dramatique en mutant Portrait of the Playwright as Mutant Retrato del autor dramático como mutante

Yves Jubinville

Volume 34, numéro 3 (102), printemps-été 2009

Trajectoires de l'auteur dans le théâtre contemporain

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/037665ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/037665ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Jubinville, Y. (2009). Portrait de l'auteur dramatique en mutant. *Voix et Images*, 34(3), 67-78. <https://doi.org/10.7202/037665ar>

Résumé de l'article

La situation de l'auteur dramatique dans l'organisation de la pratique théâtrale au Québec apparaît pour certains préoccupante, pour d'autres le reflet d'une évolution naturelle qui prescrit les conditions d'une pratique renouvelée de la dramaturgie. Si l'on admet le principe d'un déplacement du pouvoir vers la personne du metteur en scène, il convient aussi de constater en effet combien l'environnement actuel contribue à la diversification des écritures et, par le fait même, à redéfinir le métier d'auteur de théâtre. Notre ambition dans cet article est d'apporter un éclairage historique sur ces questions et, plus précisément, de penser, à partir d'un certain nombre de cas, l'élaboration d'un modèle historiographique qui remplacerait celui, longtemps pratiqué au Québec, de la galerie de portraits qui va de pair avec la constitution d'un répertoire canonique. Posant d'emblée l'hypothèse que la nature même du travail de l'écrivain se voit transformée par le statut relatif du texte dans la représentation, nous cherchons à tracer la voie d'une histoire des pratiques dramaturgiques au Québec.

# PORTRAIT DE L'AUTEUR DRAMATIQUE EN MUTANT <sup>1</sup>

+ + +

YVES JUBINVILLE

Université du Québec à Montréal

Il fut un temps, pas si lointain, où l'on pouvait envisager la dramaturgie québécoise sous la forme d'un panorama ou d'un tableau-synthèse. Les choses ont bien changé depuis. Avec la diversité des écritures et l'abondance de la production, il devient périlleux aujourd'hui de dresser un portrait qui ne soit pas teinté par sa propre fréquentation de l'activité théâtrale ou encore par les feux scintillants de l'actualité. En l'absence de synthèse, la plupart des spécialistes s'entendent malgré tout sur certains constats généraux. L'un d'eux voudrait qu'à l'instar d'autres pays occidentaux, le Québec ait vu, ces dernières années, son théâtre se redéfinir davantage comme un art de la scène, ce qui aura eu pour conséquence de relativiser l'importance que l'on accordait jusque-là à la création dramatique. Un tel diagnostic ne doit pas être entendu comme un aveu d'échec. Au contraire, l'évolution récente démontre plutôt que ce changement a été une occasion pour les auteurs de compenser leur perte de prestige par un gain de liberté dont les signes sont partout manifestes<sup>2</sup>.

Pareil constat rejoint l'analyse de la situation européenne et américaine dont l'ouvrage bien connu de Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*<sup>3</sup>, trace les contours historiques et esthétiques en plus de proposer un examen des forces qui agitent la scène théâtrale depuis trente ans. Durant cette même période, le théâtre québécois a pris son véritable envol et participerait maintenant de cette « société des médias » (*media culture*), pour reprendre l'argument de Lehmann, propice à l'invention de formes et d'usages contemporains du théâtre. Il compterait même des *créateurs scéniques* occupant la position de tête de ce mouvement. On pense, en premier lieu, à Robert Lepage dont le nom figure au palmarès de l'ouvrage. Mais il faudrait ajouter celui du metteur en scène Denis Marleau dont les récentes

+ + +

1 Ces travaux s'inscrivent dans le cadre d'une recherche subventionnée par le CRSH. 2 Voir à ce propos, l'entrevue publiée dans ce dossier avec la présidente du Centre des auteurs dramatiques (CEAD), Lise Vaillancourt, qui souligne combien les auteurs, sans doute en raison des rigidités de certaines institutions, se font aujourd'hui les initiateurs de plusieurs projets novateurs: lectures publiques, festivals, structures d'édition, nouvelles troupes, etc. Ce qui ne doit pas servir pour autant à nier les difficultés inhérentes au métier d'auteur de théâtre aujourd'hui. 3 Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, 307 p.

«fantasmagories technologiques<sup>4</sup>» sont l'incarnation incontestable de ce théâtre d'un âge nouveau.

L'expression *créateurs scéniques* peut porter à confusion. Or des critiques parlent aussi d'*écrivains*<sup>5</sup> ou d'*auteurs scéniques*, deux termes également répandus qui recouvrent des réalités un peu différentes, mais qui ne sont pas moins significatives au regard des changements qui s'opèrent actuellement. Ces termes consacrent également le fait que la fonction auctoriale, sur laquelle repose le système de production théâtrale, appartient non plus à l'auteur du texte mais bien au metteur en scène. L'affaire est entendue aujourd'hui, mais en mesure-t-on véritablement toutes les conséquences ? Plus qu'un simple déplacement du pouvoir, ce changement se traduirait par une nouvelle répartition de la fonction dramaturgique elle-même. Comme on l'observe chez Lepage, elle semble intégrée de plus en plus au processus de création scénique ; mais, même à l'échelle de ceux qui s'identifient au modèle dramatique traditionnel, le métier d'auteur se conjugue de nos jours à plusieurs modes et s'exerce dans une diversité de contextes qu'il convient de signaler et d'interroger.

Suivant la piste de Lehmann, qui ne dessine pas toujours une ligne droite (c'est toute l'ambiguïté du préfixe *post*), nous partons donc de l'hypothèse que l'auteur dramatique n'est pas mort... bien qu'on ait maintes fois rédigé sa notice nécrologique. Deux images viennent immédiatement à l'esprit pour traduire cette idée : celle de l'Hydre à sept têtes de la mythologie ancienne évoquant les identités multiples de l'auteur et celle du mutant, qui a été réactualisée par le cinéma américain récent (*The Terminator*), et dont l'enveloppe charnelle se régénère aussitôt qu'elle subit l'assaut de l'ennemi... Aussi bien dire que l'auteur serait devenu un monstre. L'image fait sourire mais dit bien le défi que représentent ces mutations pour qui voudrait poser, sur les deux ou trois dernières décennies, un regard historique. En face des changements en cours, les modèles de la galerie de portraits et de la chronologie des œuvres, longtemps pratiqués au Québec, n'apparaissent plus du tout de mise<sup>6</sup>. C'est davantage une histoire des pratiques dramaturgiques qui s'impose désormais<sup>7</sup>, car elle seule semble en mesure de refléter le fait que les opérations

+ + +

4 Série de trois spectacles créés entre 2002 et 2004 : *Les aveugles*, *Comédie* et *Dors mon petit enfant*. 5 Voir Michel Vaïs, *L'écrivain scénique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1978, 278 p. 6 Sans réduire aucunement la valeur de l'entreprise, mentionnons que les deux tomes du *Théâtre québécois*, sous la plume de Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot (vol. I, *Introduction à dix dramaturges contemporains*, Montréal, Hurtubise HMH, 1970, 155p. ; vol. II, *Nouveaux auteurs, autres spectacles*, LaSalle, Hurtubise HMH, 1980, 247 p.), procédaient à la manière d'un catalogue d'auteurs. Le même modèle, à quelques ajustements près, définit la suite de cet ouvrage portant sur les années 1980 ; voir Jean-Cléo Godin et Dominique Lafon, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*. Michel Marc Bouchard, Normand Charette, René-Daniel Dubois, Marie Laberge, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre. Essai », 1999, 263 p. Les auteurs prennent bien soin toutefois de marquer un changement de paradigme en consacrant plusieurs pages introductives au phénomène des *écritures scéniques*. 7 Lucie Robert, dans un article programmatique daté de 1989, suggérait déjà de s'engager dans cette voie. Il s'agissait alors de combler le fossé qui nous sépare aujourd'hui de la production dramatique des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles où l'on compte peu de pièces d'auteur mais quantité d'adaptations de drames bibliques. La signification d'une telle production ne s'éclaire que par une approche centrée sur les pratiques discursives des acteurs sociaux de l'époque. Voir « Pour une histoire de la dramaturgie québécoise », *L'Annuaire théâtral*, n<sup>os</sup> 5-6, 1988-1989, p. 163-169.

assurées jadis par les auteurs relèvent maintenant de plusieurs instances distinctes (pas nécessairement des personnes distinctes) qui possèdent leur historicité propre, c'est-à-dire leur logique évolutive à l'intérieur de la relation complexe et nouvelle qui s'est développée entre le texte et la scène.

Le problème peut se formuler de plusieurs façons. Comment faire l'histoire de la dramaturgie québécoise depuis les années 1970 et 1980 sans parler, par exemple, de la traduction, de l'adaptation, de l'improvisation et de la création collective<sup>8</sup>? Comment ignorer que la mise en scène elle-même ne soit pas séparée du travail d'élaboration dramaturgique chez de nombreux créateurs du théâtre de l'image et du corps<sup>9</sup>? Enfin, comment comprendre le rôle des *ghost writers*<sup>10</sup>, ces écrivains de l'ombre, qui accomplissent un travail semblable à celui du scénariste ou du scripteur? Ce sont là, à différents titres, des pratiques dramaturgiques dont l'historien doit tenir compte. Le problème, là encore, consiste à mettre tout cela en récit, à historiciser des processus en l'absence d'une figure stable qui assure l'unité et la cohérence du discours.

Notre intention n'est pas de refaire l'histoire de la dramaturgie québécoise. Les pages qui suivent veulent tout au plus permettre de dégager quelques pistes servant à réévaluer le modèle historiographique en vigueur. À cette fin, il n'est pas inutile, aussi paradoxal que cela puisse paraître, de revenir à l'auteur et à son travail. Non pas à la personne elle-même mais à l'auteur conçu comme *valeur* au sein du système théâtral; non pas à la dramaturgie comme répertoire d'œuvres mais bien comme champ de pratiques différenciées qui entraînent des positions stratégiques concrétisées par des *figures* perceptibles à la fois dans les textes et en dehors des textes. Alors que les deux premiers volets de cette étude seront l'occasion d'effectuer un survol des pratiques dramaturgiques contemporaines, le dernier tentera d'en traduire les effets observés dans certains textes symptomatiques.

## COMMUNAUTÉ/SINGULARITÉ

Le concept de *fonction-auteur* appartient à Michel Foucault qui en usait en 1969<sup>11</sup> pour établir la valeur des discours dès lors que leur circulation doit s'adapter aux normes et aux règles définies par le régime moderne (XVIII<sup>e</sup> siècle) de la propriété. Cette valeur serait définie, en ce qui nous concerne, à l'intérieur du cadre de l'organisation théâtrale et des modes de socialité et d'action qu'elle prescrit. Au Québec, en particulier, un coup d'œil sur la situation permet de constater que le métier d'auteur a passablement évolué depuis quarante ans. Il suffit de se reporter au modèle

+ + +

**8** Dans le vol. II du *Théâtre québécois*, Godin et Mailhot abordent cette question de la création collective en soulevant, avec pertinence, la question de l'auteur. **9** On pense notamment aux créations de Gilles Maheu (*Carbone 14*), de Robert Lepage (*Repère* et *Ex Machina*), de Paula de Vasconcelos (*Pigeons International*). **10** Qu'il suffise de mentionner le nom de Pascal Brullemans associé, depuis plusieurs années, au metteur en scène Éric Jean, notamment dans la création du spectacle *Hippocampe*. Sur ce cas précis, on peut lire l'article d'Hervé Guay publié dans ce dossier. **11** Voir Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur? », *Dits et écrits*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994 [1969], p. 819-837.

fondateur du « théâtre québécois », personnifié par Michel Tremblay, pour comprendre cependant sur quelle dualité, voire sur quelle tension la fonction elle-même s'est élaborée. L'auteur des *Belles-sœurs*<sup>12</sup> incarne l'écrivain qui, pour reprendre l'expression de Nathalie Heinich, fonde son geste de création sur une revendication de singularité typique de l'art moderne<sup>13</sup>. Singularité qui, dans une société démocratique comme la nôtre (et c'est peut-être une façon d'éclairer le moment historique que représente cette pièce), ne doit jamais se faire totalement au détriment du lien social et qui pose la marginalité (solitude) assumée ou imposée du geste créateur comme instauratrice ou restauratrice d'une communauté imaginaire<sup>14</sup>. Dans le discours culturel des années 1960, cette contradiction s'est cristallisée dans la conception répandue de l'auteur dramatique comme « porte-parole ».

À la suite de Michel Tremblay, l'épisode de la création collective a été marqué également par ce même jeu de tension entre singularité et communauté. On devine de quel côté le balancier oscillera, du moins jusqu'à ce que le modèle en arrive à se défaire sous l'effet des individualités qui le constituaient. De ce point de vue, les collectifs de femmes (TEF, Théâtre des Cuisines, Les Folles Alliées) apparaissent d'emblée comme des laboratoires d'observation privilégiés en ce sens que, très tôt, leur expérience a généré des formes, notamment le monologue, et des récits emblématiques (la relation avec la mère) qui montraient combien la fonction-auteur devait, dans un tel contexte, traduire plus finement la dynamique complexe conjuguant l'intimité avec le destin collectif. Reste à comprendre ce que la création collective et le féminisme, à quoi il faut sans doute lier historiquement la pensée autogestionnaire, ont laissé comme héritage à l'auteur et comment les modes de création et les idéologies qu'ils présupposaient ont déterminé les orientations de la pratique dramaturgique. En remontant le fil du temps, force est de constater qu'une génération d'auteurs est directement issue de cette mouvance. On pense à tous ceux et celles entrés dans la profession par le chemin du jeu. Concrétisation logique, pourrait-on dire, du principe selon lequel chaque membre du collectif devait affirmer son pouvoir de création. Plusieurs appartiennent aujourd'hui au contingent des auteurs-acteurs : Larry Tremblay, Pol Pelletier, Marie Brassard, Marcel Pomerleau, Louise Bombardier, Évelyne de la Chenelière, Alexis Martin, Carole Fréchette. Le phénomène atteint des proportions considérables, ce qui n'infère pas pour autant une parenté de style, voire une conscience, de la part des auteurs-acteurs, de former une communauté distincte au sein de la confrérie dramatique québécoise. Il n'empêche que la conception de l'auteur qui se dégage de cette expérience en est une où

+ + +

12 Michel Tremblay, *Les belles-sœurs*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre canadien », 1972, 156 p. 13 Pour un aperçu des usages sociologiques de ces notions fondamentales, voir Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005, 370 p. Sur la question de l'auteur, on se référera à *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 2000, 367 p. 14 Cette communauté prendra forme dans les discours culturels produits immédiatement après l'événement inaugural des *Belles-sœurs*. Sur la construction du mythe du « Théâtre québécois », on lira par ailleurs avec intérêt, mais non sans un regard critique, l'ouvrage de Michel Bélaïr, *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal, Leméac, coll. « Dossiers », 1973, 205 p. Cet essai porte sur la constitution d'une norme québécoise en matière théâtrale fondée sur une exclusion du champ dominant (le « Grand Théâtre »). L'auteur y présente la vision et les visées de la génération que l'on a appelée « jeune théâtre ».

le sujet semble moduler son désir de singularité, propre à l'écriture, à partir d'une connaissance plus sûre et plus immédiate des interactions auxquelles préside la scène et du potentiel créatif qu'elle recèle<sup>15</sup>. Dans cette perspective, l'écriture théâtrale ne saurait être envisagée comme un espace séparé (autonome) de celui de son expression publique. On y verra l'une des causes, sinon un facteur déterminant, pouvant expliquer le fossé qui s'est creusé, au fil des ans, entre l'activité des auteurs de théâtre et la vie (l'institution) littéraire.

La même analyse pourrait s'appliquer aux auteurs-metteurs en scène, eux aussi fort nombreux, que l'on pense à Wajdi Mouawad, Pascal Contamine, Éric Jean, dignes héritiers de Robert Lepage. La conséquence est toutefois plus radicale encore si l'on considère que la pratique de ces créateurs, qui intègre (au moyen de l'improvisation) le travail dramaturgique au processus de création scénique jusqu'à le confondre avec la conception scénographique et la direction d'acteurs, modifie profondément le sens et le statut accordés jusque-là au texte. Pour emprunter à Michel Foucault une opposition célèbre<sup>16</sup>, disons que du *monument* qu'il était<sup>17</sup> le texte de théâtre bascule ainsi dans la catégorie des *documents*. D'où ces rites du scénario, de la partition, du canevas, du *work in progress*, qui président souvent à un processus d'écriture résolument ouvert. Le *document*, dans l'optique foucauldienne, n'a pas de valeur en soi ; anonyme, sans signature, il est « pris », recueilli dans la masse des discours en circulation, ce qui brouille toute trace d'énonciation autonome. On se risquera à employer le terme de *rédaction* pour désigner ce travail d'assemblage et de médiation qui caractérise l'opération d'écriture dans les productions de certains des créateurs cités, tant celle-ci apparaît souvent circonstancielle et marquée au sceau de l'*accompagnement*. Ce dernier terme est employé dans le sens classique de « discours d'accompagnement » renvoyant à ce que l'on appelle communément le paratexte. À l'étape de l'édition, chose rarissime il est vrai, certains de ces textes ne revendiquent d'ailleurs pas une valeur littéraire (esthétique) mais se présentent comme simple « trace » d'un événement. C'est le cas des publications récentes faites à partir des partitions de spectacles de Robert Lepage. Cette façon d'activer la fonction dramaturgique, réactualisée par le texte-spectacle actuel, en fait une sorte de dépôt d'archives ou d'artefacts vivants, conférant ainsi une vocation mémorielle et collective à l'acte même d'écriture.

+ + +

15 Il est probable que la formation des auteurs, jointe à celle des autres artisans de la scène, a pu influencer cette tendance. Sur la dramaturgie de l'acteur, aucune étude savante n'existe à ce jour, à l'exception du mémoire de maîtrise de Mylène Latour : *Corps fictif et vectorisation de la signification dans les monodrames de Larry Tremblay, Robert Lepage et Pol Pelletier. Vers une poétique de la dramaturgie de l'acteur au Québec* (Montréal, Université de Montréal, Département d'études françaises, décembre 2005, 149 f.). Le directeur de ce mémoire, Gilbert David, poursuit actuellement une étude du phénomène dans le cadre d'une recherche subventionnée : *Formes et discours des spectacles en solo au Québec (1980-2005)*. 16 Foucault présente cette opposition dans l'introduction de *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969, 275 p. 17 Dans le contexte du théâtre québécois, cette prétention à la *monumentalité* du texte ne va pas sans poser problème. Il se pourrait bien qu'après avoir rompu avec la référence française du grand répertoire, la dramaturgie québécoise n'a pu accéder à ce statut sans mauvaise conscience. Le « retour du texte » observé dans les années 1980 ne serait en ce sens qu'une parenthèse placée, qui plus est, sous le signe de la postmodernité dont on connaît la critique formulée à l'égard du canon.

## PRATIQUES D'AUTEURS : EN QUÊTE DE LA SCÈNE

La notion de *pratiques* recouvre par ailleurs les différentes opérations ainsi que les procédures auxquelles se livrent d'ordinaire les auteurs dramatiques. Il en a été fait mention à propos du rôle de médiation dévolu aux auteurs dans le processus de création théâtrale. Or cela appelle aussi des considérations sur la genèse du texte dramatique, qui permet précisément de comprendre l'évolution des techniques d'écriture, au Québec comme ailleurs, qui ont été largement influencées, au cours des dernières décennies, par les arts plastiques (collage) et le cinéma (montage) et, plus récemment, par les arts médiatiques<sup>18</sup>. Jusqu'à présent, la critique s'est toutefois limitée à en parler dans la perspective d'une esthétique du drame contemporain<sup>19</sup>. Notre approche du phénomène vise davantage les rites d'écriture induits par ces techniques, car au-delà de l'image que présente la forme dramatique elle-même, derrière son éclatement et son hybridité, il faut voir que la manière d'écrire, la fabrique du texte, a subi des transformations qui prescrivent à l'écrivain une posture et des stratégies différentes. Dans nombre de cas, celles-ci témoignent, à la différence du modèle précédent incarné par les auteurs-acteurs, d'un rapport de plus en plus incertain entre la page et le plateau.

La pièce *Le ventriloque*<sup>20</sup> de Larry Tremblay constitue un objet unique pour qui veut tenter une étude de genèse, à cause surtout de l'abondance et de la diversité de ses avant-textes. Au-delà de l'intrigue qui se dissimule sous ce titre programmatique, il faut voir en effet ce que révèlent les premières étapes d'un *projet* qui s'est échelonné sur une très longue durée (environ huit ans) et qui comportait plusieurs phases<sup>21</sup>. L'ensemble des pièces du dossier montre bien que la matière dramaturgique, autrement dit la pâte à partir de laquelle s'élabore le texte, n'est plus ici, obligatoirement, le matériau langagier. Le caractère exceptionnel de l'entreprise ne saurait être une raison pour minimiser l'importance du phénomène. Pas plus, du reste, que le fait pour l'auteur de porter plusieurs chapeaux, dont ceux du metteur en scène et du comédien. *Le ventriloque* apparaît significatif à tous égards quand on considère l'évolution de la dramaturgie québécoise. Écrire à partir d'autre chose que la langue tient d'un acte d'insoumission, si ce n'est pas ouvertement de transgression, qui marque bien la place singulière de cet auteur dans le champ de la dramaturgie québécoise actuelle<sup>22</sup>.

+ + +

**18** On pense à l'ouvrage de Lehmann déjà cité, qui recense plusieurs expériences de pratiques scéniques et dramaturgiques influencées par l'art contemporain, y compris le cinéma. Pour un aperçu des questions liées à l'écriture dramatique, voir Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), *Écrire pour le théâtre. Les enjeux de l'écriture dramatique*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Arts du spectacle. Spectacles, histoire, société », 1995, 199 p.

**19** C'est l'approche privilégiée notamment par Jean-Pierre Sarrazac et Jean-Pierre Ryngaert, initiateurs et responsables du groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain à l'Institut d'études théâtrales (Paris 3-Sorbonne Nouvelle). **20** Larry Tremblay, *Le ventriloque*, Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman éditeur, coll. « Nocturnes théâtre », 2001, 45 p. **21** L'accès au dossier de cette pièce a été rendu possible grâce à la générosité de son auteur. Celui-ci comporte huit documents dont un journal d'écriture (1995 et 1998) et cinq versions tapuscrites du texte, à quoi s'ajoutent un document visuel et la transcription d'une conférence-démonstration.

**22** Voir Yves Jubinville, « Le partage des voix : approche génétique de la langue dans les dramaturgies québécoises contemporaines », *Études françaises*, vol. XLIII, n° 1, 2007, p. 101-119. Outre Larry Tremblay, notre corpus s'étend au texte de Michel Tremblay déjà mentionné et à un texte du jeune auteur François Godin, *Louisiane Nord* (Montréal, Leméac, coll. « Théâtre/Leméac », 2004, 59 p.).

Quel est donc ce matériau dramaturgique nouveau ? Un choix s'impose ici entre deux notions : celle de corps et celle d'action. La première a l'avantage d'apparaître plus concrète ; nombreux sont d'ailleurs les auteurs qui s'y réfèrent pour désigner l'orientation de leur démarche en rupture ou simplement en opposition à une dramaturgie du *logos* (de la pensée<sup>23</sup>). Dans les faits, le travail sur les « actions », terme associé à une approche plus « classique » de la dramaturgie<sup>24</sup>, définit plus clairement l'opération scripturale qui consiste, chez Larry Tremblay, à organiser sur la page les mouvements que tracent en surface les mots et les phrases, et à la source desquels se trouve le potentiel *énergétique*<sup>25</sup> de la situation dramatique. Dans les brouillons du *Ventriloque*, on voit ainsi comment la théâtralité reprend en définitive ses droits sur le langage partout où le texte en train de se faire retarde le moment de la parole et du dialogue, où l'auteur ébauche des plans et des scénarios en les narrant et en les spatialisant au lieu de les modéliser sous la forme de l'échange verbal.

Il faudrait pousser plus loin l'analyse et montrer que les arabesques que décrit cette écriture, à l'étape dite « pré-rédactionnelle<sup>26</sup> » de son élaboration, se rapprochent davantage de l'art chorégraphique que de la littérature ou du théâtre. Retenons, pour l'essentiel, que cette manière de procéder n'est pas le signe d'une soumission de l'écrivain aux volontés du metteur en scène ; elle est plutôt la preuve que le travail dramaturgique, qu'il soit accompli par l'un ou par l'autre, devient alors la conquête d'une scène qui n'existe pas (encore) et qu'en ce sens l'horizon de création de l'auteur demeure celui des virtualités de la représentation. À l'encontre d'une certaine vision scéno-centriste en vogue dans les années 1980 et 1990, le texte de Tremblay se donne non pas comme une matière trouée<sup>27</sup>, lacunaire, que viendrait parachever ou accomplir la mise en scène, mais bien comme le lieu où celle-ci est constamment mise en crise, où le travail d'interprétation ne va jamais de soi.

La comparaison avec Michel Tremblay donnera sans doute la mesure du changement. Dès la première version des *Belles-sœurs*, datée de 1965, l'auteur procède à la composition du dialogue<sup>28</sup>. Tout se passe comme si, dès la première page, le

+ + +

23 À ce propos, le lecteur pourra consulter l'entretien, mené par Gilbert Turp et publié dans *L'Annuaire théâtral* (n° 21, printemps 1997, p. 161-171), avec cinq auteurs québécois : « Écrire pour le corps : entretien avec Larry Tremblay, Carole Fréchette, Serge Boucher, Wajdi Mouawad et Elizabeth Bourget ». 24 Sur une note plus polémique, voir à ce propos l'article de Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Un dramatique postthéâtral ? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action », *L'Annuaire théâtral*, n° 36, automne 2004, p. 13-26. 25 Cette notion s'entend par opposition à celle d'émotion qui fonde l'unité psychologique du personnage réaliste. L'auteur du *Ventriloque* explore, pour sa part, la capacité transformatrice d'un corps en (inter)action qui amène la dislocation du sujet avec son discours. 26 L'expression est de Pierre-Marc de Biasi qui désigne ainsi, dans *La génétique des textes* (Paris, Nathan, coll. « 128. Littérature », 2000, 127p.), la phase préparatoire à la composition du texte lui-même. Notons que la théorie génétique, parfaitement adaptée aux textes en prose et à la poésie, ne semble pas toujours très bien ajustée à l'étude des processus scripturaux pour le théâtre. 27 Le concept de « texte troué » revient à Anne Ubersfeld qui le développe dans son ouvrage *L'école du spectateur* (Paris, Éditions sociales, 1981, 318 p.) pour caractériser la relation de complémentarité entre le texte et la scène et qui présuppose une incomplétude de celui-ci à combler par celle-là. 28 Le manuscrit des *Belles-sœurs* est déposé au Centre de conservation de Bibliothèque et Archives nationales du Québec. Il compte trente-sept pages rassemblées dans un cahier à œillères sans mention de date. L'année d'écriture (1965), établie par l'auteur dans de nombreux témoignages, a été confirmée dans *Théâtre 1*, Actes Sud, coll. « Papiers », 1992, 436 p.

programme était fixé, le cadre (rhétorique) imposé, la scène à faire parfaitement balisée par des conventions claires — en l’occurrence, celles de la comédie et de la tragédie. Ce n’est qu’en 1968, soit trois ans plus tard, que le texte incorpore l’élément scénique, conséquence probable de la lecture publique orchestrée par le Centre d’essai des auteurs dramatiques et dirigée par le metteur en scène André Brassard. À l’opposé, dans *Le ventriloque* l’horizon scénique de l’écriture apparaît dès le départ, mais il est constamment changeant ; d’où ce va-et-vient entre les numéros de cirque, la pantomime et le théâtre de marionnettes qui, dans les premières ébauches, dessinent le périmètre du chantier de l’écriture. L’analyse de la genèse permet ainsi de retracer le long chemin emprunté pour imprimer une parole sur un corps préexistant. Le processus est donc totalement inversé et il engage l’auteur dans un travail proche de celui de la recherche « théorique », laquelle contribue à générer une masse de documents préparatoires désignant l’origine pré-linguistique de la création.

Certes il s’agit ici d’un cas unique que vient éclairer sous un jour particulier l’approche génétique, attentive au procès de fabrication de l’œuvre plus qu’à son résultat final. Il n’empêche que cette « expérience » concrète d’écriture, révélée par les brouillons, fait écho à la manière dont les auteurs eux-mêmes insistent sur l’importance que revêt de plus en plus pour eux le processus créateur. Inutile d’insister sur le fait que, dans l’espace public, le discours de l’auteur de théâtre se définit fréquemment autour de cet axe<sup>29</sup>, sans doute induit par une logique de spécialisation des fonctions qui exige de chacun qu’il s’en tienne à son champ de « compétence », mais qui s’expliquerait aussi (l’un ne contredisant pas l’autre) par une sorte d’exigence personnelle de l’auteur percevant, dans le récit de la création, l’occasion de sceller un pacte de vérité avec lui-même et ses interlocuteurs. Cette posture éthique se concrétise, comme on le verra plus loin, dans différentes figures présentes dans les textes eux-mêmes. Retenons, pour l’instant, celle de l’enquêteur ou du chercheur qui permet peut-être de mieux comprendre l’hybridité des formes dramatiques actuelles et leur relative résistance aux modèles dominants de la représentation théâtrale (réaliste, naturaliste). Se jouant de la formule célèbre d’Antoine Vitez, pour qui l’on pouvait faire un théâtre de tout, certains auteurs contemporains s’appliqueraient, pour leur part, à « faire un texte de tout », au risque parfois de brouiller les pistes, de creuser l’écart entre eux et la scène. Dans cette recherche et le risque d’échec qu’elle comporte, se trouverait le sens propre de l’entreprise dramatique.

+ + +

29 Par opposition à un discours qui serait cette fois modulé par la référence à un contenu socioculturel. De fait, il existe dans les propos des auteurs recueillis par les médias une tension permanente entre ces deux horizons discursifs. Cela appelle à une véritable enquête à la manière de celle que Lucie Robert propose dans un article récent à partir de l’analyse d’une quarantaine d’entrevues publiées dans des revues et périodiques culturels québécois. Voir « Le chanfre et le poète. Écrire pour le théâtre aujourd’hui », *Théâtre/Public*, n° 188, 2008, p. 12-16.

## FIGURES D'AUTEURS : LE TÉMOIN ET L'ETHNOGRAPHE

Le thème de l'enquête ouvre sur une réflexion consacrée à l'identité de l'auteur telle qu'elle prend forme à l'intersection des textes et de l'espace public. Des considérations méthodologiques apparaissent toutefois nécessaires à ce stade. Au-delà des personnages de l'écrivain et de l'artiste, qui figurent dans plusieurs pièces du corpus québécois<sup>30</sup>, notre propos porte sur l'image de l'instance auctoriale construite dans/par les textes en ce qu'elle préfigure la manière d'être et d'agir des auteurs dans le monde social et ce que la pragmatique littéraire désigne communément par le concept d'*ethos*<sup>31</sup>. Se trouvent comprises, dans ce tableau, les entités narratrices, qui sont nombreuses dans la dramaturgie québécoise récente. Mais on ne saurait oublier que la présence de l'auteur se cache aussi dans les replis d'une intrigue ou dans l'orchestration de la forme dramatique elle-même.

Deux figures retiennent l'attention : celle du témoin et celle de l'archéologue/ethnographe. La première n'est pas étrangère à l'envahissement des écritures contemporaines par la forme narrative. Le Québec n'y a pas échappé et présente aujourd'hui un répertoire abondant de textes où l'action dialoguée cède le pas au récit<sup>32</sup>. Plus que le monologue ou le soliloque, qui sont des formes récurrentes, on constate dans ce corpus que la prise de parole fonctionne souvent, au plan dramatique, sur le mode de l'aveu, de la confession, de la comparution, autant d'actes d'énonciation qu'il est possible d'inscrire à l'enseigne générique du témoignage.

Des témoins, la dramaturgie québécoise en compte en grand nombre. Que l'on pense aux géologues de Normand Charette dans ses *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* (1986), aux frères Durant dans *Le chant du dire-dire* (2000) de Daniel Danis ou à Gaston Talbot dans le *Dragonfly of Chicoutimi* (1995) de Larry Tremblay. Au-delà de l'analyse des modalités particulières de « l'action témoignante<sup>33</sup> » s'impose ici la question de la signification du personnage-témoin en regard de la référence à l'auteur. Une partie de la réponse se trouve, là encore, dans la dimension éthique de cette figure, au sens où le fait de témoigner suppose la responsabilité du sujet face à lui-même et à l'assemblée réunie pour l'entendre. Dans ce jeu de miroirs, où se croisent les témoins fictifs et les auteurs réels, se mesure la valeur accordée à l'individu artiste perçu comme étant celui qui, dans la société actuelle, se livre à l'interprétation de soi et travaille à construire, à même la matière

+ + +

30 Sur ce sujet, la littérature savante est abondante. Nous renvoyons le lecteur à l'article de Jane Moss, « Staging the Act of Writing. Postmodern Theater in Quebec », *The French Review*, vol. LXXI, n° 6, mai 1998, p. 940-948. Parmi les œuvres qui y sont citées, on trouvera, produites la même année (1990) : Jean-François Caron, *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres*, Lise Vaillancourt, *Billy Strauss*, René Gingras, *La compagnie des animaux*. 31 Dominique Maingueneau a défini l'*ethos*, largement inspiré de la rhétorique ancienne, dans divers ouvrages. Pour un aperçu du concept et de ses usages critiques, voir la notice consacrée à ce terme dans Dominique Maingueneau et Patrick Charaudeau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 238-241. 32 Pour un aperçu de cette question, voir Irène Roy (dir.), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*, Québec, Nota bene, Coll. « Convergence », 2007, 369 p. 33 Voir Yves Jubinville, « La vie en reste. Sur quelques cas de témoignage dans la dramaturgie québécoise actuelle (Danis, Charette, Tremblay) », Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives. La narrativité contemporaine au Québec*, vol. 2, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 43-60.

de son existence et de son imaginaire, l'œuvre de sa personne. Prolongeant les conclusions de la section précédente, mentionnons que la lecture d'entrevues dans les journaux confirme largement cette hypothèse par rapport à « l'idéologie » du processus. Nombreux sont les auteurs en effet qui répondent à cette image de l'artiste en accompagnant leur texte du récit intime de sa fabrication et en désignant là — plutôt que dans sa réception — son principal enjeu. C'est l'expérience de la création qui, en définitive, fait de l'artiste/auteur un témoin, en donnant forme à une interrogation essentielle sur le sens de l'action et de l'expérience vécue.

La figure de l'archéologue/ethnographe se profile sur un tout autre plan. Historiquement, elle remonte au début des années 1980 avec la création de *Vie et mort du roi boiteux* de Jean-Pierre Ronfard. Dans cette vaste entreprise qui assigne à l'auteur la tâche de redessiner la carte du territoire imaginaire de la culture québécoise, enfermée jusque-là dans une représentation univoque d'elle-même, Ronfard adopte la posture de l'ethnographe confronté à la différence entre le Soi et l'Autre et appelé à jouer entre les deux un rôle de médiation. On a parlé d'adaptation et de traduction à propos de ce travail dramaturgique qui consistait à faire migrer la tragédie shakespearienne vers la comédie et le drame québécois. À cet égard, parler d'opération ethnographique revient à conférer à l'auteur le soin de rendre « lisible » une expérience par-delà les frontières qui séparent les différentes identités.

On retrouve le même esprit, quoique sur un mode différent, dans les œuvres de Normand Chaurette qui inaugure cette même décennie avec *Rêve d'une nuit d'hôpital* (1980) autour du mythe bien connu d'Émile Nelligan. Plus encore que Ronfard, Chaurette opère, dans ce premier texte, un déplacement de perspective afin de faire mieux voir l'altérité cachée sous les dehors du même, confrontant cette fois le lecteur/spectateur à l'illisibilité de sa propre langue, de sa propre identité culturelle. Mais c'est sans doute avec *Provincetown playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* (1982) que l'on voit le projet de l'auteur déployer pleinement son programme. Projet qui met en cause, sous la forme du procès intenté à l'auteur et comédien Charles Charles, accusé d'avoir commandé le meurtre d'un enfant en pleine représentation, les conventions et les usages de la cérémonie théâtrale. Au terme d'une décennie qui a vu le théâtre québécois faire de la scène un lieu privilégié de communication sociale qui a vu prospérer une dramaturgie de l'oralité qui commandait au spectateur une certaine écoute, la pièce énigmatique de Chaurette peut se lire comme l'analyse par l'absurde de la situation dramatique proposée par la pièce et de cette mécanique réaliste qui arrive alors à son point d'épuisement. La figure de l'ethnologue se conjugue ici avec celle de l'auteur fou qui, en entourant le théâtre d'une aura de mystère, semble signifier que le sens (et l'efficacité) de cette activité n'est plus ce qu'il était, que derrière l'apparente familiarité du rite se trouve un art dont nous aurions perdu les clefs. L'histoire du théâtre a retenu que le tournant des années 1980 a été marqué, au Québec, par la dissolution des repères esthétiques qui avaient régné jusque-là et, conséquemment, par une certaine désaffection du public. Pour les auteurs qui ont négocié cette transition, on conçoit que la thématique du théâtre se soit naturellement imposée. Dans le cas précis de Chaurette, c'est toutefois dans le principe de déplacement (géographique et temporel), qui règle ses fictions, que l'esprit ethnographique s'est fait le plus manifeste en ce qu'il postule que le travail

d'auteur consiste à *traverser* le réel et, ainsi, à le relativiser plutôt qu'à le fixer dans une image consensuelle.

Derrière l'ethnologue se dissimule parfois un archéologue. La distinction à faire entre les deux relève du rapport que le sujet entretient avec la culture source. Contrairement à l'ethnographe, l'archéologue travaille à recueillir les restes de sa propre culture. Pour lui, l'altérité se mesure dans la distance historique qui le sépare de lui-même. Robert Lepage incarne cette figure dans son travail de metteur en scène comme dans celui qu'il effectue en tant qu'auteur<sup>34</sup>. Depuis *La trilogie des dragons* (1987), spectacle phare où il mettait à l'épreuve sa méthode particulière de création fondée sur l'improvisation autour d'« objets sensibles<sup>35</sup> », son œuvre s'est élaborée sur le mode de la fouille, de l'exploration. Une scène, la toute première de la *Trilogie*, résume bien le projet derrière cette démarche. Elle possède même toutes les apparences d'une *scène primitive* sur laquelle se serait édifié tout le travail subséquent. Au milieu de l'espace scénique, éclairé d'une seule lanterne que balade le gardien d'un *parking*, trois personnages creusent le sol et trouvent un morceau de porcelaine. C'est à partir de ce fragment du monde que la fiction théâtrale va prendre forme ; c'est par ce moyen que Lepage va reconstituer, à la manière de l'archéologue, cette scène dont les dimensions correspondent à la fois au passé (le réel) et à l'avenir (l'imaginaire) entre lesquels le Québec cherche depuis ce temps à se repenser, à se réinventer.

## QUESTIONS D'IDENTITÉ

Il convient, en terminant, de revenir au défi que représente la tâche de repenser l'histoire de la dramaturgie québécoise. Comme les développements de celle-ci le montrent bien, le modèle historiographique jusqu'ici dominant, qui conférait à l'auteur dramatique une position centrale dans le mouvement évolutif du théâtre, apparaît mal ajusté pour rendre compte des enjeux contemporains de l'écriture dramatique. Ajoutons à cela le récit implicite de cette histoire canonique qui, dans la succession des figures d'écrivain et des œuvres majeures, racontait l'accomplissement de l'être dramatique québécois dans une perspective largement tributaire des soubresauts politiques et conditionnée par l'analyse de la psyché nationale. L'horizon d'interprétation que dessine ce modèle semble avoir trouvé également sa limite dès lors que la « scène commune », qui constituait la trame des écritures, a cessé

+ + +

<sup>34</sup> Cette appellation n'a rien d'étrange s'agissant de Lepage à condition de rappeler qu'il n'est pas seul à porter le chapeau d'auteur. La publication récente de *La trilogie des dragons* (Marie Brassard et al., Québec, L'instant même, coll. « Instant scène », 2005, 171 p.) le confirme alors que l'on compte six personnes au nombre des auteurs désignés de la pièce. <sup>35</sup> Lepage s'inspire de la méthode Repère, popularisée dans les années 1980 par Jacques Lessard, alors professeur au Conservatoire d'art dramatique de Québec. Dans un article paru en 1990 pour souligner les dix ans du Théâtre Repère, Jean-Marc Larrue retrace l'évolution de la troupe et de ladite méthode adaptée des *RSVP Cycles* de l'architecte environnemental américain Lawrence Halpin (« De l'expérience collective à la découverte des cycles », *L'Annuaire théâtral*, Société d'histoire du théâtre du Québec, n° 8, 1990, p. 9-29).

d'exister, mais aussi parce que celles-ci se développent de plus en plus suivant des temporalités multiples, divergentes, voire conflictuelles.

Entre une histoire spécifique de la dramaturgie et l'histoire générale, les raccords ne sont toutefois pas impossibles si l'on accepte de recentrer l'enquête historique sur la singularité des expériences. Une approche des textes définis en termes de pratiques d'écriture, qui impliquent de la part des auteurs un corps à corps avec les potentialités communicatives du théâtre — ce que permet d'exposer, par exemple, une étude de genèse —, constitue une première initiative en ce sens. Ce que cette démarche propose, au-delà d'une plongée au cœur de la fabrique des textes, c'est de comprendre comment le travail dramaturgique inscrit concrètement le sujet dans l'histoire en l'obligeant à faire des choix et à les expliciter dans un récit de pratique.

Aux côtés des textes, le discours des auteurs acquiert de ce fait une dimension nouvelle qui justifie, à notre avis, que soit reformulé le questionnement à la base de l'analyse historique. Il ne s'agit pas d'éliminer les recherches thématiques, de cesser d'interroger le rapport à la langue ou de retracer le réseau intertextuel qui inscrit les œuvres dans une logique de filiation. L'étude d'un corpus de textes québécois à la lumière de ces problématiques demeure pertinente et parfaitement légitime. Nos observations appellent toutefois à conclure que cela n'est pas vraiment l'affaire de l'histoire dont la tâche, face à l'éclatement des formes dramaturgiques, consiste à interroger non pas comment l'auteur et son texte appartiennent à une tradition mais plutôt comment, dans la dynamique sociale, intellectuelle et esthétique actuelle (au Québec, mais ailleurs aussi), le fait d'écrire pour la scène revêt (encore) une signification.