

Faire vivre l'espace

Lucie Robert

Volume 25, Number 3 (75), Spring 2000

Normand Chaurette

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201508ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201508ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Robert, L. (2000). Faire vivre l'espace. *Voix et Images*, 25(3), 592–599.
<https://doi.org/10.7202/201508ar>

Dramaturgie

Faire vivre l'espace

Lucie Robert, Université du Québec à Montréal

«Si la première caractéristique du texte de théâtre est l'utilisation de personnages qui sont figurés par des êtres humains, la seconde, indissolublement liée à la première, est l'existence d'un espace où ces êtres vivants sont présents», écrivait Anne Ubersfeld¹. Il existe cependant des textes dramatiques où cette relation entre le personnage et l'espace est inversée, c'est-à-dire que les personnages n'y ont pour seule fonction que celle de faire vivre l'espace. Dès lors, celui-ci devient le propos principal, voire le sujet unique de l'action dramatique. Quand cette inversion se produit, c'est que l'espace lui-même a atteint une valeur métaphorique, en tant que mémoire morte d'une activité antérieure qui ne demeure au présent que par fragments : noms des rues, des parcs ou des quartiers, construction vide. En restituant des personnages et parfois une action

dans cet univers devenu statique, l'auteur dramatique donne la vie, reconstitue l'histoire dans ce qui n'est plus que la mémoire. L'opération ne se fait pas sans rappeler la figure du flâneur, décrite par Walter Benjamin, qui observe le monde d'un point de vue qu'il cherche à rendre extérieur à l'objet observé et dont il enregistre les oscillations tel un sismographe. De cette manière, plutôt qu'une mimésis, se crée une distance entre la salle et la scène et, du même coup, le texte instaure une instance supplémentaire qui superpose les plans de l'énonciation. Parfois, au-delà de la simple mémoire, l'auteur dramatique crée les conditions d'une transformation de l'espace, c'est-à-dire de l'avenir, voire de l'agir. Il atteint alors, mais cela est rare, la sphère du politique.

Prenons l'exemple de la plus récente pièce de Carole Fréchette, *La*

*peau d'Élisa*², conçue à l'intérieur du projet «Écrire la ville», organisé conjointement par le Centre des auteurs dramatiques à Montréal et l'Atelier Sainte-Anne à Bruxelles pendant l'automne de 1995. Invitée à collaborer au projet, Carole Fréchette a séjourné à Bruxelles pendant une semaine, écoutant des Bruxellois raconter un souvenir amoureux vécu dans l'un ou l'autre lieu de la ville. Ce sont ces récits qui forment le noyau de la pièce et qui convient le spectateur ou le lecteur à une promenade dans Bruxelles. À chaque lieu appartient ainsi un personnage et un souvenir : Saint-Gilles avec Sigfried, la place Saint-Géry avec Jan, la place Saint-Jean avec Ginette, les Marolles, Shaerbeek, la rue des Bouchers avec Anna, Ixelle et la rue des Éperonniers avec «la princesse du désert», un café rue Louis-Bertrand ou le parc Josaphat avec Marguerite, l'abbaye de la Cambre avec Edmond, un portique ou la Grand-Place avec Louise, la place du Jeu de Balles, l'église de l'Immaculée-Conception, ainsi de suite.

L'unité dramatique est créée par le personnage d'Élisa, une femme d'un certain âge, qui croit que le récit de souvenirs amoureux empêche sa peau de «pousser». Allégorie du vieillissement, la peau qui «pousse» est le drame de cette femme dont on sait qu'elle échouera à vaincre le temps et qui «emprunte» des souvenirs (parce qu'elle n'en a pas elle-même en nombre suffisant) qu'elle raconte ensuite à qui veut bien les entendre, quitte à les enjoliver si besoin est. La recette de cette «éternelle jeunesse», la mémoire comme antidote au temps, lui a été donnée par un second personnage, un jeune homme

qui lui a raconté ses propres souvenirs. À court de récits, la femme en appelle à ceux du public : elle attendra dans un parc sur un banc que d'autres souvenirs lui soient racontés pour qu'elle puisse les restituer, rajeunir encore un peu et défier la mort. Ainsi, le vide de l'espace, qu'il faut remplir de mémoire, devient-il la métaphore du temps qui se dirige inexorablement vers le silence de la fin.

*
**

Court texte dramatique en un acte et deux personnages, *Duel*³ est publié au centre d'un recueil qui contient deux autres pièces. Blanche est une allégorie de tous les personnages de mère créés antérieurement par le dramaturge franco-ontarien Michel Ouellette. Les personnages répètent une pièce de théâtre, mais cette fois-ci Blanche refuse de reprendre le texte : «Je me souviens de ce qui va venir plus loin dans le texte» (p. 74), dit-elle, et elle refuse d'assumer désormais le rôle d'une mère dégénérée, qui a élevé son fils comme la fille qu'elle aurait toujours voulu avoir et qu'elle appelle Heidi, du nom du personnage interprété par Shirley Temple dans le film éponyme. Normalement, dans cette pièce, le fils aurait dû se révolter et tuer sa mère. Comme Blanche refuse le scénario annoncé, cette fin ne peut se produire. Ayant imposé une autre logique à son fils Édouard, elle ne peut donc se surprendre que celui-ci agisse autrement, se révolte contre sa mère pour assumer son identité propre. En conséquence, Blanche se retrouve sans texte, dans une non-histoire où elle n'existe plus. Il est

trop tard pour revenir en arrière. Ayant disposé une fois pour toutes de ses personnages de mère, Michel Ouellette peut enfin partir à la recherche du père. Cette quête représente un changement important dans la dramaturgie de Michel Ouellette, connu surtout pour *French Town*, qui a obtenu le prix du Gouverneur général. De l'une à l'autre pièce se perçoit la situation désespérée des Franco-Ontariens, contraints de s'exiler sur la rive nord et québécoise de la rivière des Outaouais et, par là, de renoncer à leur identité collective. Comme Brigitte Haentjens et Jean-Marc Dalpé, Ouellette répond lentement, d'une pièce à l'autre, à la force d'attraction exercée par la Capitale nationale, dernière étape avant Montréal. L'exode des survivants de l'univers minier de Sudbury modifie du même coup la vision, généralement crépusculaire, que leurs auteurs en proposaient.

Ainsi, dans *La dernière fugue*, première pièce de la trilogie, le Nord ontarien, prison des mères, redvient-il, pour les pères, un espace de liberté. La pièce s'ouvre sur un décor beckettien : Charles est pris dans un trou du plancher. Autour de lui, gravitent deux personnages qui parlent sans intervenir. Le vieux Fred, bandeau et croix gammée sur le bras, ne demande qu'à être « shooté », alors que Mimi, installée dans son gâteau, lit à haute voix les pages du manuscrit qu'elle tient à la main. On apprendra peu à peu que Charles est revenu visiter l'ancienne maison familiale, quelque part dans le nord de l'Ontario, que Fred est son grand-père et Mimi sa maîtresse, deux personnages qui, au début, ne vivent que dans son esprit. La pièce com-

mence bien : nous sommes dans un univers proprement théâtral où l'espace agit comme métaphore puissante ; les récits sont embrouillés à souhait et ce n'est que graduellement que se tissent les réseaux de sens. Toutefois, comme il arrive souvent, la sauce se gâte à mi-parcours. Il y a toujours un moment où l'auteur perd confiance en son public et entreprend de lui expliquer ce qu'il cherche à dire : si Charles est coincé dans le plancher de la maison familiale, explique Fred, c'est parce que « le Passé est tout autour de nous autres, tout le temps » (p. 41). Charles sort de son trou, rentre chez lui, retrouve Mimi. La pièce prend alors un ton plus conventionnel pour raconter l'histoire de Mimi, sa rencontre avec Charles, sa venue à l'écriture et la manière dont elle est devenue dépositaire des souvenirs de Fred, obsédé par le souvenir de son frère Jules, mort en Espagne où il était allé combattre avec les Brigades internationales, alors que lui-même, Fred, avait adhéré au Parti National social-chrétien. Rongé par le remords, Fred, à l'instar de Charles, retourne sur les lieux de son enfance pour exorciser enfin le souvenir de Jules.

Divisée en deux parties, intitulées respectivement « Au sud de Rideau » et « Au nord de Rideau », *King Edward*, dernière pièce de la trilogie, est structurée selon les principes d'un guide touristique. La pièce entraîne le spectateur à déambuler d'une rue à l'autre, à s'arrêter devant une maison, un édifice qui, d'anecdote en anecdote, rappelle l'histoire de la communauté française d'Ottawa. À travers le récit de l'édification d'une municipalité qu'il a fallu gagner pied par pied sur un marécage, puis de son érec-

tion en capitale nationale sous le nom d'Ottawa, surgit, par bribes, celle de la dépossession des francophones de Bytown, constamment repoussés plus loin dans la basse-ville, puis refoulés à Hull, de l'autre côté de la rivière.

La rue King Edward est une grande artère municipale, dessinée comme une avenue de parade, répondant au projet de réunir symboliquement Rideau Hall, la résidence du vice-roi (gouverneur général), au Parlement. Pour construire cette avenue, il a fallu raser les quartiers populaires francophones. Mais King Edward est aussi le nom d'un personnage de clochard qui croise sans cesse le chemin de son homonyme Édouard Roy, personnage principal de la pièce, et qui lui révèle certains aspects de son passé. Entre le clochard et le roi, qui partagent le même nom écrit à l'anglaise, hésite cet Édouard au nom français dont la vie ballote. Comme le roi, il est amoureux de Wallis, une femme divorcée qu'il entend épouser et que la raison politique (il doit se présenter à l'assemblée d'investiture de son comté) lui interdit. Comme le roi, il refuse de renoncer à Wallis et quitte plutôt son parti. De sorte que, au moment où commence la pièce, Édouard est seul : à la demande de Jean-Baptiste, l'organisateur politique d'Édouard, Wallis l'a quitté. Édouard a tout de même renoncé à reprendre le flambeau de son père qui avait soutenu à lui seul la cause des francophones au détriment de sa vie personnelle. Il a plutôt quitté Ottawa et s'est installé à Gatineau, dans une maison qu'il fait repeindre en blanc et dans laquelle il se consacre à l'écriture. Rien n'est encore définitif. Avant toute chose, Édouard doit

éclaircir l'aventure de son père qu'il ne connaît que par fragments. Il apprendra que lui aussi avait songé à laisser la vie politique pour divorcer et épouser sa maîtresse, et qu'il avait été assassiné, pour vol croit-on, avant d'avoir pu réaliser ses projets. L'histoire de la pièce est celle d'un détachement. À la fin, Édouard aura renoncé à tout : à sa ville, à la maison familiale, à la cause des francophones d'Ottawa, à Wallis et même à sa maison de Gatineau où il n'est pas rentré depuis trois jours. Il a rompu avec Jean-Baptiste, responsable de la mort de Georges Roy, et il a renoué symboliquement avec la mémoire de son père.

**

Écrite pour le Théâtre du Carrousel, qui avait accueilli l'auteure en résidence et qui devait produire sa pièce en octobre 1999 à Narbonne, dans une mise en scène de Gervais Gaudreault, assisté par Robert Vézina, *L'autoroute*⁴, pièce à deux personnages, est l'œuvre d'une jeune auteure dramatique peu connue, qui hésite entre l'univers des enfants et celui des adultes. Dominique Parenteau-Leboeuf raconte que l'anecdote lui a été inspirée par une maison au toit plat, entrevue maintes fois depuis l'autoroute. Elle a voulu lui donner une vie et une histoire. Guidée par Suzanne Lebeau, qui a agi comme conseillère dramaturgique, l'auteure a fait de ce mince sujet une courte pièce dont l'écriture étonne par sa fraîcheur et que les éditions Lansman n'ont pas hésité à publier avant même sa création sur scène.

Mouche et P'pa habitent le rang Croche d'une municipalité appelée

Sainte-Léonie-des-Eaux-Clares. La pièce commence au moment où la mère quitte la maison pour s'installer à la ville. Elle quitte sa « prison de silence », que Mouche appelle « notre univers, notre galaxie, notre planète, notre bulle » (p. 10), pour le bruit et la liberté, laissant derrière elle sa fille de dix ans et son mari Jérôme, un vétérinaire qui jadis aurait souhaité une carrière de poète et qui, dans les moments de crise, cite des vers de Lamartine. La pièce se déroule pendant les vacances d'été, alors que les deux personnages tentent de refaire leur vie, dans la maison au toit plat sur lequel P'pa a jadis installé une piste d'atterrissage pour les extraterrestres et qui est devenue le refuge de Mouche. Pourtant, sans maman, le silence de la ferme devient insupportable. La vache Cléopâtre et son veau Antoine se morfondent également de la disparition du taureau César, heurté par un camion. Aussi, dans l'espoir de ramener Pénélope, Jérôme entreprend-il d'éliminer de leur vie tout ce qui l'avait fait fuir. Il démolit l'étable et confie les animaux à un voisin, élabore un projet d'autoroute qui rapprocherait Sainte-Léonie-des-Eaux-Clares de la ville, vend des parcelles de terre aux promoteurs immobiliers pour rapprocher les voisins. Pénélope ne revient pas. Il ne restera donc à Mouche et à son père qu'une solution : emprunter l'autoroute et partir refaire leur vie ailleurs.

*
**

L'espace, on le voit dans les pièces de Michel Ouellette et de Dominique Parenteau-Lebœuf, est le lieu du père. Aussi est-ce dans un non-espace, lieu métaphorique où se

croisent les souvenirs, que Michel Tremblay installe sans artifice le personnage de sa mère. Écrite à l'occasion du trentième anniversaire des *Belles-sœurs*, pour Rita Lafontaine et André Brassard, la pièce au titre comme une excuse, *Encore une fois, si vous permettez*⁵, a été créée au Théâtre du Rideau-Vert, le 4 août 1998. L'éditeur a fait une entorse à l'uniformité éditoriale de sa collection « Théâtre » : la page couverture est illustrée d'une photographie de Rhéauna Tremblay, mère réelle de Tremblay. Il y a donc rupture dans l'univers de la fiction, retour de la réalité, inscrite en préalable à ce qui est connu désormais sous le titre général du « Cycle des *Belles-sœurs* ». Après trois décennies d'anonymat et de « pseudonymat », la grosse femme (Nana) a enfin trouvé un nom et un visage en même temps qu'une vie. Du même coup, trente ans plus tard, on mesure désormais la distance qui sépare l'écrivain d'aujourd'hui du jeune auteur de la fin des années soixante. L'autobiographie a pris le dessus sur l'univers dramatique ; l'introspection domine le récit ; le personnage de la mère a peu à peu pris la préséance sur celui du père.

Deux personnages sont en scène, Nana et le Narrateur qui, parfois, agit comme second personnage, représentant l'enfant à divers âges de la vie. Comédie en un acte, divisée en huit scènes d'inégale longueur, la pièce est ponctuée par les entrées et les sorties de Nana, et par les commentaires du Narrateur. Chacune des scènes est un hommage particulier à la mère à travers un épisode raconté et commenté. Il en résulte un personnage doté d'une formidable capacité d'invention, revenant sans cesse sur

les mêmes récits pour les orner davantage, coïncé dans un quotidien difficile que l'humour lui permet de dominer, et qui trouve au théâtre et dans les livres l'évasion qu'il lui faut. On comprend que c'est pour elle, et pour ses semblables, que Tremblay a construit son univers dramatique : pour l'exprimer, ce qu'on savait déjà, mais aussi pour faire revivre, là où elle aurait rêvé d'être, celle qui a disparu trop tôt. La scène finale, sorte d'apothéose, qui est aussi la dernière sortie de la mère, la voit monter dans une nacelle portée par les ailes d'un ange et disparaître dans le Ciel, juste au-dessus d'un paysage rappelant les plaines et le lac de la Saskatchewan natale de celle dont le sang cri, explique l'auteur, aurait bien mérité d'être considéré comme du sang bleu. La mère silencieuse, qui avait fait entendre son rire une première fois dans la scène finale de *La maison suspendue*, a enfin trouvé la parole, la sienne propre, dont on comprend qu'elle est ce que Tremblay, depuis *Les belles-sœurs*, essaie de faire entendre à son public. Avec cette pièce, on a l'impression que Tremblay clôt la boucle de ses souvenirs et que son théâtre, à moins de trouver une nouvelle veine, s'éteindra avec cette mise en scène de la mère.

*
**

Bien qu'il prétende avoir produit un roman, c'est dans un récit fortement dialogué, avec unité de temps, de lieu et d'action, intitulé *La maîtresse de l'homme invisible*⁶, que le comédien André Montmorency choisit de faire revivre la mémoire de la comédienne Germaine Giroux. En

cette nuit du 17 octobre 1967, Montmorency raccompagne Germaine Giroux chez elle et, fait rarissime, est invité à pénétrer dans la «caverne d'Ali Baba». Germaine Giroux aurait une grande nouvelle à lui annoncer. Commence alors une longue nuit de confidences où la star (car il s'agit bien d'une star —, du moins est-ce ainsi que la présente l'auteur) se fait raconter les ragots que le milieu théâtral colporte à son sujet. Montmorency ne s'en cache pas, lui qui écrit dans son «Avertissement» : «Certains des personnages de ce roman sont réels, mais les événements sont fictifs. Cette histoire est basée sur ce qui m'a été raconté depuis mon arrivée dans le milieu théâtral. [...] Je n'ai pas voulu en vérifier l'authenticité de peur que la triste réalité ne soit par trop décevante [...]» (p. 8) Montmorency n'avait pourtant pas à s'en inquiéter. Les historiens ont depuis longtemps reconnu le caractère parfois rocambolesque de la vie théâtrale de la première moitié du xx^e siècle.

Les sœurs Giroux (Germaine et Antoinette) commencent leur carrière très tôt, à peine enfants, dès la première décennie du siècle, et elles ne la termineront qu'en même temps que leur vie, quelque soixante-dix ans plus tard. Elles sont du Conservatoire Lasalle, puis du Chanteclerc, du Stella et enfin du Rideau-Vert. Elles ont connu l'époque où la structure professionnelle procédait encore selon le système des emplois (à rôles fixes), où les théâtres montaient une pièce nouvelle chaque semaine en saison régulière, et partaient l'été en tournée avec les plus grands succès. Elles ont occupé la scène, la radio, la télévision et le cinéma. Déjà immortalisées dans les *Chroniques du*

Plateau Mont-Royal par Michel Tremblay, qui rappelle lui aussi les costumes extraordinaires et le style de vie clinquant des stars consacrées à leur public, elles donnaient toujours l'image d'une vie hors du commun. D'une beauté remarquable, Germaine se distingue pourtant de sa sœur, dont la carrière est plus classique, en ce qu'elle lorgne plutôt du côté de Broadway où, selon la rumeur, elle aurait connu un immense succès durant l'entre-deux-guerres. On lui prête des amants célèbres, dont Claude Rains, le premier homme invisible du cinéma, qui donne son titre au récit. Dialogue entre un jeune comédien et une diva vieillissante dont les caprices sont aussi célèbres que sa carrière, rédigé dans un style léger et sans recherche, *La maîtresse de l'homme invisible* se lit comme un hommage, mais aussi comme une fresque rapidement esquissée de la vie théâtrale avant *Les belles-sœurs*. Car là est la grande nouvelle que Germaine Giroux annonce à André Montmorency : on lui a proposé un rôle dans une curieuse pièce écrite par un parfait inconnu, pièce que le Théâtre du Rideau-Vert n'acceptera jamais de produire — elle en est certaine. N'arrivant pas à prononcer correctement sa fameuse réplique, «Maudit verrat de bâtards!», elle imagine triompher dans une production de la pièce qui en ferait une comédie musicale...

*
**

On se rappellera peut-être le pavé qu'avait jeté Raymond Cloutier dans la petite mare tranquille du milieu théâtral montréalais en mars 1998 en publiant dans *Le Devoir* un

article intitulé «Le théâtre montréalais est dans un cul-de-sac!» Le fondateur de feu le Grand Cirque ordinaire et ex-directeur du Conservatoire d'art dramatique y proposait de réduire le nombre de productions annuelles des théâtres institutionnels, d'allonger en conséquence le nombre de représentations par spectacle, espérant ainsi accroître le nombre de spectateurs afin de mieux faire vivre les artisans et les artistes du milieu théâtral. Proposition «innocente», dont le principal défaut est «de n'être pas allée assez loin», avait répondu le politologue Daniel Latouche. L'idée de Cloutier a soulevé un certain nombre de réactions vives et, une fois accomplie la tournée des médias, s'est éteinte comme un feu de paille. La voici ressuscitée dans un petit ouvrage intitulé, non sans un certain sarcasme, *Le beau milieu. Chronique d'une diatribe*⁷. Raymond Cloutier a choisi de réunir ici les seize textes qui forment l'ensemble de la polémique. Parus dans *Le Devoir*, *La Presse*, *Voir* et *L'Organe*, il sont signés par des journalistes et des critiques (Nathalie Petrowski, Raymond Bernatchez, Michel Bélair, Stéphane Baillargeon, Hervé Guay et Luc Boulanger), des comédiens et des gens de théâtre (Louise Turcot, Gilles Renaud, Jean-Pierre Ronfard, Gilbert Turp et Raymond Cloutier), un écrivain (Claude Jasmin) et un universitaire (Daniel Latouche). Et puisque la polémique avait été lancée avec la complicité de la direction du *Devoir*, l'ensemble est précédé d'une préface de Lise Bissonnette.

La liste des signataires révèle à elle seule le malaise soulevé par Cloutier : mis à part un Ronfard en colère, aucun directeur de théâtre,

producteur ou metteur en scène n'est intervenu. Bien peu d'acteurs chevronnés — outre le texte signé conjointement par Turcot et Renaud, on a l'avis de Gilles Pelletier cité par l'intermédiaire d'un article de Bernatchez — ont fait connaître leur point de vue. On ne trouve aucune signature en provenance du jeune théâtre. L'ouvrage se lit donc comme une anthologie, dont le discours d'escorte est formé par le récit que Cloutier fait de son aventure, depuis la publication d'un texte de Jasmin, qui s'insurge contre la piètre qualité du théâtre et dont la publication, antérieure de quelques jours à la proposition de Cloutier, interfère constamment dans la discussion. Car (contrairement à Jasmin), Cloutier ne remet pas en question la qualité générale du théâtre : il réclame une meilleure diffusion de ce qui se fait et de meilleures conditions de travail pour les acteurs et les artisans de la scène. La *Chronique d'une diatribe* est ainsi le récit des mésaventures d'un Cloutier incompris, mal cité, voire malmené par ses collègues. Pourtant, cette proposition méritait mieux. Daniel Latouche l'a bien compris, lui qui est intervenu auprès de Cloutier, chiffres à l'appui, pour l'encourager à pousser plus loin son analyse et sa proposition. Cloutier le cite à ses fins propres, mais il néglige toutefois de suivre son conseil. La *Chronique d'une diatribe* n'est pas sans intérêt, ne fût-ce que pour bien faire sentir l'inertie d'un milieu si fortement institutionnalisé qui ne se remet même plus en question. Mais on aurait souhaité que,

plutôt que raconter ses mésaventures, Cloutier étoffe, précise, développe sa proposition dans un véritable essai, voire un pamphlet sur ce qu'il croit que le théâtre devrait être ou devrait devenir au Québec. Ici, malheureusement, les gens de théâtre ne sont pas des écrivains et leurs idées disparaissent avec eux avant même d'avoir été clairement énoncées. Parce qu'il en a (des idées), Cloutier, entre tous (mais pourquoi pas aussi Ronfard ou Pol Pelletier), devrait prendre le temps de les coucher sur papier. Peut-être alors le théâtre redeviendrait-il un art vivant !

1. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, coll. «Classiques du peuple. Critique», n° 3, 1978, p. 152.
2. Carole Fréchette, *La peau d'Élisa*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. «Papiers», 1998, 31 p. La pièce a été créée le 27 mars 1998 au Théâtre d'Aujourd'hui dans une mise en scène de François Barbeau assisté de Suzanne Bouchard. Michelle Rossignol assumait le rôle-titre.
3. Michel Ouellette, *La dernière fugue* suivie de *Duel* et de *King Edward*. *Théâtre*, Ottawa, Le Nordir, 1999, 161 p. Des trois pièces, présentées en lecture publique ou en lecture-spectacle, seule *Duel* a été créée sur scène, par la Compagnie Vox Théâtre d'Ottawa, le 10 avril 1996, dans une mise en scène de Pier Rodier.
4. Dominique Parenteau-Lebœuf, *L'auto-route*, Carnières, Lansman, coll. «Nocturnes Théâtre», n° 71, 1999, 46 p.
5. Michel Tremblay, *Encore une fois, si vous permettez. Comédie en un acte*, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre», 1998, 67 p.
6. André Montmorency, *La maîtresse de l'homme invisible*, Montréal, Leméac, 1999, 146 p.
7. Raymond Cloutier, *Le beau milieu. Chronique d'une diatribe*, préface de Lise Bissonnette, Montréal, Lanctôt éditeur, 1999, 142 p.