

Rupture et fragments dans le théâtre de René-Daniel Dubois

Nicolas Sarrasin

Numéro 33, printemps 2003

Théâtre / Roman : rencontres du livre et de la scène

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041530ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041530ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

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

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Sarrasin, N. (2003). Rupture et fragments dans le théâtre de René-Daniel Dubois. *L'Annuaire théâtral*, (33), 159–179. <https://doi.org/10.7202/041530ar>

Résumé de l'article

Depuis quelques années, le théâtre québécois tend à adopter certaines caractéristiques, telles que l'hybridation des genres et la fragmentation, une dynamique chaotique et morcelée que les oeuvres de René-Daniel Dubois partagent et, tout à la fois, contribuent à définir. Dans le présent article, l'auteur analyse deux de ses pièces — *Adieu, docteur Münch* et *Le troisième fils du professeur Youroulov* — afin de montrer, à partir du point de vue cognitif, de quelle manière s'élabore cette esthétique. La mémoire et la subjectivité des personnages soulignent autant l'incertitude de leur existence que leur quête d'identité, ce qui se manifeste par la confusion et la perte des points de repère spatio-temporels. En relation avec la réception théâtrale, cette diffraction du sens permet également de multiplier les modalités d'interprétation, conséquence particulière de cet éclatement de la signification.

Nicolas Sarrasin
Université de Montréal

Rupture et fragments dans le théâtre de René–Daniel Dubois¹

L'horizon théâtral québécois de la seconde moitié du xx^e siècle, après la Révolution tranquille, voit apparaître quantité d'œuvres d'une richesse inédite, ne serait-ce que par leur capacité à remettre en question une axiologie sociale trop institutionnalisée. C'est exactement dans cette voie que s'inscrit la dramaturgie de René–Daniel Dubois. L'intérêt de son théâtre réside surtout dans une effervescence du discours, d'une parole mise davantage à contribution que l'action, ce qui est souvent synonyme d'équivoque et de complexité. Néanmoins l'écheveau des thèmes qu'il tisse dans ses pièces, malgré le caractère apparemment réducteur de leur désorganisation, repose en fait sur une cohérence spécifique, sur une stratégie proprement subjective. Comme la critique l'a relevé depuis quelques années, la dramaturgie québécoise contemporaine s'est engagée dans un renouveau de sa poétique. À travers les variations textuelles de ce renouveau, entre autres avec Normand Chaurette et Daniel Danis, certaines caractéristiques se sont généralisées : fragmentation du discours, transformations dans l'identité des personnages, usage de la répétition, morcellement et mélange d'éléments d'un sens devenu lacunaire ou différé, entre autres. C'est cette fragmentation du sens qui autorise que l'on fasse appel à la notion de subjectivité pour analyser les pièces issues de cette nouvelle dramaturgie, en tenant compte des processus cognitifs : « Considérée dans son extension la plus large, la notion de subjectivité désigne la conscience intérieure de soi ; seul le sujet a accès à cette intériorité,

1. Ce travail est issu du groupe de recherche sur les nouvelles formes dramatiques dirigé par Marie-Christine Lesage dans le cadre d'une recherche subventionnée par le FCAR.

par opposition à l'*objectivité* du monde externe que nous pensons être accessible à tous (Auroux, 1996 : 221-222).

Il sera donc intéressant de relever certains points importants de cette articulation triadique de la subjectivité, plus exactement par rapport au langage (avec le texte théâtral), à la cognition² et au monde, dans deux pièces de René-Daniel Dubois, *Adieu, docteur Münch* et *Le troisième fils du professeur Yourolov*.

***Adieu, docteur Münch* : la quête d'une impossible identité**

Adieu, docteur Münch correspond particulièrement bien à cette dynamique composite du théâtre québécois contemporain. Sur la toile de fond que forment certains motifs³ se détachent des dispositifs cognitifs dont la complexité dessinera l'insanité de la destinée humaine. Des fragments épars de souvenirs et d'informations disparates construiront progressivement l'identité de Münch, une identité intimement liée à la subjectivité puisqu'il s'agit pour le personnage d'établir des connaissances au-delà d'une conscience des limites d'un ancien corps. Cette identité, qui est aussi une conscience de soi, peut être envisagée à la lumière de la définition qu'en propose Margaret A. Boden : « the reflexive activity in which one represents oneself as a person, to whom intentional predicates of belief and desire, and their many cognates, are applicable⁴ » (1998 : 11).

Tout commence dans l'*incipit*, à l'annonce que « Quelqu'un est mort ce soir » (Dubois, 1982 : 7). Cet acte de décès inscrit la « réalité » de la pièce dans une zone inexplorée. Des informations sur le personnage – qu'on apprendra être Münch – s'ajoutent ensuite avec la répétition de différentes questions concernant le nom, le sexe et l'état civil⁵. Sa position médiane entre le néant de la mort et l'ouverture vers l'inconnu lui permettra toutes les interrogations et abolira toute forme de censure. Quoi de plus objectif qu'un

2. L'utilisation par le cerveau de mécanismes lui permettant de former des connaissances sur le monde, connaissances qui se fondent d'abord sur la perception et qui peuvent être d'ordre rationnel ou émotionnel.

3. Par exemple, l'inanité émotionnelle, le morcellement du texte, etc.

4. « l'activité réflexive par laquelle on se représente soi-même comme une personne à qui s'appliquent les attributs intentionnels des croyances et des désirs » (traduction libre).

5. Cette définition graduelle, dès le début (pages 7-8), nous dévoile déjà l'individu. Sa visée heuristique est multiple : par exemple, elle cherche à poser le personnage en restreignant l'espace de son univers, d'où le lien à la hiérarchie sociale.

personnage partiellement anonyme et semblant tout aussi étranger au Québec (par son nom) qu'à lui-même (avec son amnésie partielle et ses propos décousus), et même au monde (il est mort) ?

Malgré cela, Münch tente de se définir une identité : le fait qu'il « boîte depuis des années de la jambe [...] [devient] comme un état, ou une qualité [...] d'être [...], voire [une] morale » (Dubois, 1982: 9). Au sujet de ce mode attributif, Michel Larouche fait remarquer que Münch est aussi « justicier », « dictateur », « chef » et « roi déchu » (1982 : XIII). Mais ce processus de réminiscence est difficile, car ce sont des souvenirs flous, presque absents, qui le définissent. Pour recouvrer ses souvenirs, Münch fait appel à de multiples bribes d'informations, autant factuelles qu'émotionnelles. Cet échantillonnage préliminaire permet de créer un « fond » à partir duquel s'effectuera la reconnaissance de représentations plus précises du contenu de souvenirs inextricablement liés les uns aux autres. C'est la définition du contexte précis où le contenu remémoré prend forme. Ainsi, Münch se dit athée et arrête sa position métaphysique, même s'il évolue en même temps dans le non-être et la conjecture de ce qui suit la mort, puisqu'il vient de décéder. Il reste désormais limité aux informations passées, coupé des trois étapes essentielles à l'acquisition de connaissances nouvelles : la perception, l'apprentissage et la mémorisation. Ce processus reste fondamental pour étudier l'utilisation des concepts dans des tâches complexes et abstraites, car il est impossible de décrire l'expérience subjective en des termes qui ne soient pas, eux aussi, subjectifs (Sturgeon, 1994).

L'autodéfinition du docteur Münch s'effectue, entre autres, à partir de références à la prime enfance (« J'ai été nourri au sein. [...] Et ça laisse des souvenirs » [p. 12]) et à l'amour (avec l'élégie de Civa-Lara [p. 14]). Cette démarche relève de l'*anamnèsis*, le « ressouvenir », au sens propre, puisque le personnage invoque volontairement les traces de son passé. La double modalité de la mémoire (entre passé et présent) et l'effet prospectif (ou prédictif) de l'imaginaire influencent ainsi la définition ambiguë des dimensions de l'espace et du temps. Toutefois, conscient du fonctionnement hasardeux de la mémoire, Münch en reproduit bien la dynamique potentiellement défailante : « les gens ont tendance à oublier ou à confondre la source d'un souvenir quand de longues périodes se sont déroulées depuis l'événement » (Schacter, 1999 : 238). Il mélange les informations, perd leur cohérence. Lors du processus de rappel, puisque nombre de souvenirs restent incomplets, les « espaces » laissés libres sont occupés par des informations inférées d'autres sources (souvenirs récents ou périphériques, perception du contexte physique,

etc.) pour en assurer la cohérence interne et l'adéquation avec la représentation du monde. Comme l'a mentionné Marie-Christine Lesage (2000), la mémoire ne fonctionne pas à la manière d'une bande magnétique qui se déroule selon un ordre préétabli, purement chronologique, mais plutôt à travers la sollicitation de diverses régions du cerveau⁶ où sont consignées les informations. C'est cette complémentarité des « modules » qui mélange les souvenirs, l'espace et le temps au gré des liens, des inférences et assure une organisation tout autre, celle de la discontinuité. Münch l'illustre bien lorsqu'il conclut l'histoire du « bébé littéral » par cet aveu : « C'était la seule histoire à peu près cohérente que je connaisse. Elle est fausse, bien sûr... [...] je ne sais pas la fin, ou s'il y en a une... » (p. 47).

L'espace où évolue le personnage, qui relève surtout de l'intelligible en dépassant par la mort le niveau du sensible, demeure parfaitement adapté à la finalité du sens. Mais l'ambivalence de Münch reste entière. S'il tente de s'unifier dans une identité, il fait aussi référence à un personnage-autre, à une étrangeté qui rendra possible l'adjonction des visages successifs d'autres personnages successifs. La désorganisation du discours explore ainsi différents paysages identitaires et illustre une crise représentationnelle. Si Münch opère une surimpression en disant : « Oui ! Évidemment, c'est moi !... Qui d'autre ? Ça c'est bien moi » (p. 10), il enchaîne aussitôt : « Faux ! Il n'y a pas que moi ! Il doit, il devra, il a dû en avoir d'autres. *Il doit*, quelque part... ailleurs... voire ici même... mais où ? » (p. 10). En cela, il confirme la future multiplication de sa personnalité, par le biais d'autres personnages comme Pietà, Conrad, Pacôme Parmentier. Ce sens mouvant l'empêchera de se déterminer, de confirmer ses balises de sens, c'est-à-dire la définition qui l'insérerait dans un espace et un temps précis.

En conséquence, que ce soit grâce à l'allégorie des États-Unis (avec la Statue de la Liberté) ou de l'Inde (avec Civa-Lara), Münch se détache de tout ancrage identitaire à une collectivité – même de son nom apparemment d'origine germanique. En outre, la question sociale de l'identité dans la pièce garde toujours sa totale transparence performative. Les métaphores « étrangères » de Dubois restent évidentes, le but n'étant pas de créer l'illusion d'une autre réalité mais plutôt de poser un métaregard critique. Du non-lieu où il se trouve, le personnage évoquera des souvenirs épars, sollicitera l'attention.

6. Nous savons aujourd'hui que le cerveau fonctionne à partir de l'interaction entre différents modules pouvant se spécialiser dans une tâche (langage, émotions, etc.), mais chacun fonctionnant aussi avec les autres, sans quoi le résultat serait moins efficace, ou même nul. À ce sujet, voir Jerry Fodor (2000).

L'interprétation du récepteur devient alors la condition essentielle d'une définition de l'identité qui se constituera peu à peu à partir des éléments fournis au fil de la pièce. C'est seulement à ce moment, lorsque s'effectuera à travers le récepteur l'idéation qui le représente, que le personnage commence à exister. Mais le discours décousu de Münch, la rupture des liens logiques et sémantiques sur lequel il repose, manifeste aussi une sorte de difficulté d'exister.

Le drame de la vacuité du monde

Le texte met d'abord à contribution de nombreux dispositifs permettant de créer un climat d'étrangeté quand, par exemple, le personnage reproduit, hors de leur contexte, des termes procéduriers (comme « nonobstant ») ou médicaux. La prolifération des personnalités du docteur Münch permet ce singulier spectacle : la voix du personnage devient orchestration, dans la mesure où toutes ses personnalités s'atomisent mais restent potentielles, car l'une peut être toutes les autres et toutes les autres sont lui-même. Mais traversant la vacuité existentielle dans sa solitude monologique (mais plurielle), Münch sonde sa mémoire pour retrouver ce qui semble consister pour lui en une ultime réminiscence, celle d'un moment parfait, sans même savoir s'il a réellement existé. Là peut-être résiderait son unité, l'identité véritable qui le fonderait dans l'existence, qui cesserait sa désagrégation en « êtres-autres ».

La quête de ce personnage qui tente désespérément d'*exister* passe également par la définition méliorative d'un statut social : « Je suis le docteur Carl Octavius Münch. Le *docteur*. Agrégé. *Honoris causa*. Méritant de la Patrie » (p. 22) ; puis, « Peu importe le lieu de ma naissance, et la date. Formalités. Je suis docteur » (p. 53-54). Ce positionnement semble marquant dans la pièce, car il illustre toute la difficulté de Münch à se définir par rapport aux autres tout en sauvegardant son identité. La profession seule, aussi prestigieuse soit-elle, ne détermine pas l'individu. Au mieux, elle assure la « subsistance... mais, hélas [n'assure] qu'elle ! » (p. 54).

Münch, à de multiples reprises, crée un rapport d'intersubjectivité avec ceux auxquels il s'adresse. C'est ce qui le rend « à la fois angoissé et [...] [ce qui le] tortur[e] par cette question : "Voyez-vous ?" » (p. 14). L'utilisation outrancière de cette locution devenue creuse entretiendra la fonction phatique entre l'*émetteur* et ses *récepteurs*, mais sa répétition obsessionnelle pourra également servir à rassurer le personnage qui consolide ainsi ses balises de sens. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si ce procédé de répétition reste présent tout au long de la pièce, bien que ses manifestations varient⁷. Véritable habitude linguistique

du personnage, la répétition devient un mode organisateur très efficace du fragment. Qu'il s'agisse de souvenirs factuels, affectifs, de locutions creuses ou de la surenchère des verbes copules, tout concourt à inférer, classifier, organiser la représentation que Münch se fait de lui-même à travers ses souvenirs. La pièce ne contient jamais de certitude et le personnage va jusqu'à nier la pertinence même de toucher à la vérité. D'où l'affirmation indirecte de la relativité des balises de sens qu'il pose : « Tu es bien de ceux à qui la vérité est essentielle. Frank, la vérité ? Pauvre fou ! Qu'avons-nous à faire de la Vvvvérité ? » (Dubois, 1982 : 28). Tout n'est qu'hésitations et troncatures, changements constants : « Je suis, d'autre part... ou serait-ce... en dépit... voire nonobstant..., né à Kaboul. Ou y serais-je plutôt mort ? Enfin, le 17 mars 186... À moins que ce ne soit le 21 avril ? » (p. 8-9). Cet antithétique empire du morcellement et de la multiplication, Münch le métaphorise même à travers le Palais de glaces : « Je vous renvoie votre image. Oui. Mais petits bouts par petits bouts ! » (p. 50).

À mesure que l'étrange docteur tentera de se définir, d'exhumer des informations de sa mémoire, il cherchera la caution d'interlocuteurs potentiels qui, en accordant une hypothétique réponse affirmative à la question « Voyez-vous ? », viendront confirmer la valeur de son identité. C'est une telle recherche de pertinence qui se manifeste lorsqu'une personne poursuit l'intention de décrire et de comprendre quelque chose : « When the pattern of inferences a person manifests deviates too drastically from the rational ideal, the person's mental states simply do not admit of an intentional description at all⁸ » (Stich, 1991 : 44). Les paroles de Münch deviennent désormais tout ce qui le lie aux autres, à ceux qui existent encore. Entretenir ce lien social reste peut-être le seul moyen d'amoindrir l'anxiété qui le tenaille : « je ne pourrais pas être seul ce soir... J'ai besoin de vous. [...] Je sais trop de choses, à présent, alors restez, ne serait-ce que pour le cacher à mes yeux... » (p. 47).

Certains personnages, comme Alex Parmentier, nous confirment aussi qu'il faut rester inconscient pour être heureux dans la société actuelle. La conscience mène à la fuite de l'abrutissement mais génère l'insatisfaction et l'absence de dialogue conduit invariablement à la difficulté de communiquer

7. La répétition se joint même à l'attribution. Dans la définition de lui-même, Münch répète certaines paroles (ici soulignées en italiques) tout en s'octroyant des caractéristiques : « [...] je vous démonte et remonte plus exactement qu'un horloger suisse ses coucous. Je suis le docteur Münch » (Dubois, 1982: 23).

8. « Lorsque le modèle inférentiel d'une personne dévie trop du modèle rationnel, l'état mental de la personne interdit toute tentative de description » (nous traduisons).

et à la solitude. Ne prenons à témoin que l'interminable soliloque du personnage (pour un seul acteur) tout au long de la pièce, bien qu'il soit divisé en plusieurs autres. Dans cette nouvelle variation de l'absurde, même la fuite éternelle dans des voyages, auxquels Münch fait souvent allusion, ne saurait être envisagée comme une solution puisque, malgré la vastitude du monde, la situation initiale de la pièce, son état achevé, non de mortel mais d'homme mort, se répéterait indéfiniment. Peu importe l'endroit du monde où l'on se sauve, on ne peut se fuir soi-même, quitter son mal de vivre. C'est par la reconfiguration progressive d'une vie morcelée, dans la déroute d'un « je » incertain, avec ses hantises et son apparente folie, que le personnage heurtera alternativement les deux pôles – vie et mort – de sa quête existentielle :

[Münch, s'adressant au rat Frank] Si vrai et entier de toutes les fibres de ton corps que seul le vrai est possible, mais que jamais tu ne perçus que le vrai est ennemi de la vie. Trop vrai pour être viable. Hélas, Frank, le monde ? Non, le monde n'est pas ce qu'il devrait être... (p. 29)

L'objectivation des informations identitaires progressivement reconstruites montre bien la relativité de leur utilité au sein de l'étrange néant dans lequel baigne Münch. La question de la solitude existentielle est explicitement mise en contexte. L'être humain, en plus de demeurer en partie étranger à lui-même, est né seul et mourra seul. Tous les événements de sa vie ne sont que de fugitives pauses qui lui permettent d'oublier cette *attente mortelle*... Ainsi, dans le spectacle de sa dispersion, le docteur Münch n'est plus que l'ultime guignol qui nous rappelle sans cesse qu'à moins de faire totalement abstraction de la conscience, la liberté elle-même devient la sombre parodie du jeu de la condition humaine, dont il est impossible de découvrir les règles comme de s'y soustraire :

Après avoir fait de la mort une affirmation de la vie, converti son gouffre en une fiction salutaire, épuisé nos arguments contre l'évidence, nous sommes guettés par le marasme : c'est la revanche de notre bile, de notre nature, de ce démon du bon sens qui, assoupi un temps, se réveille pour dénoncer l'ineptie et le ridicule de notre volonté d'aveuglement. [...] Le Rien était sans doute plus comode. Qu'il est malaisé de se *dissoudre* dans l'Être ! (Cioran, 1956 : 235)

Le troisième fils du professeur Yourolov : une distorsion en quatre dimensions

Le troisième fils du professeur Yourolov procède aussi à une fragmentation des événements à partir de laquelle l'espace et le temps, repères constituant la perception continue de la réalité, deviennent impossibles à saisir clairement pour le récepteur tandis que, de leur côté, les personnages tentent à leur manière de reconfigurer le sens de ce qu'ils croyaient être leur réalité. D'entrée de jeu, la construction textuelle particulière de la pièce réfère à quelque utilisation du chœur, dans la mesure où celui-ci fait participer plusieurs voix à l'élaboration d'un discours commun, plurivoque. Il y a là une variation de l'effet choral propre au dramaturge. Si les personnages n'unissent pas toujours leurs répliques, chacun d'eux participe néanmoins à l'unité de la composition en apportant successivement les fragments de celle-ci, selon un processus opérant tout au long de la pièce. Cependant, la pièce présente deux manifestations plus conventionnelles d'un chœur : au début, tel l'exorde d'un exposé rhétorique, les trois personnages prennent la parole simultanément (Dubois, 1990 : 15-16) ; à la fin, un épilogue de huit lignes vient, comme dans une péroraison, boucler la diégèse en introduisant Katarina qui clôt la suite de ce que Jean-Pierre avait commencé quatre lignes plus tôt (p. 109-110).

En outre, le texte de la pièce s'atomise à travers de multiples plans, de points focaux changeant sans cesse. Au tout début, il est dit de l'espace : « Notre histoire se passe / À trois places en même temps » (p. 16). Toutefois, rapidement à travers les répliques une certaine convergence se dessine dans cette spatialité multiple. Bien qu'il soit excentré dans son déroulement, l'ordre des paroles façonne une unité artificielle. Cette « abondance » de lieux permet d'introduire une structure qui, dans le discours des personnages, appartient davantage à la juxtaposition de soliloques qu'au dialogue suivi :

[JP] [...] tu m'fais mal par en-d'dans à en r'monter jusqu'à mon arrière grand-père. Tu m'fais mal jusqu'aux brontosaurus. Tu me fais mal à en rêver de brûler sur place, si au moins la p'tite flamme que j's'rais pouvait dire à un humain, rien qu'un, combien c'tait bon de t'aimer là, dret'icitte dans mes bras (p. 102).

À ce moment, Jean-Pierre reste face à lui-même, dans la relation qu'il entretient avec les souvenirs d'un Benoît qu'il tente de rendre cohérent : « Si chus pogné pour viv' a'c la mémoire de t'ça jusqu'à fin d'mes jours, too bad. Mais c'est correct » (p. 42). C'est ainsi que la subjectivité se déploie ; la mémoire

et la cognition font leur œuvre dans le texte en se reliant à divers éléments temporels et spatiaux : « higher brain inter-modular activities, phenomenological consciousness and organized behavioral movement can be conceived as spatiotemporal patterns of activity⁹ » (Díaz, 2000 : 400).

La construction du texte participe également de cette dynamique de l'enchaînement et de l'enchevêtrement des possibilités d'interprétation. L'organisation des répliques fait en sorte qu'une incise temporelle et spatiale peut venir compléter les informations du contexte d'énonciation grâce au mode consécutif qu'illustre la suite présent/incise au passé/présent. Voici un exemple qui s'inscrit dans l'interrogatoire mutuel que tiennent Jean-Pierre et Katarina à l'aéroport et où l'incise temporelle s'effectue à travers la réplique de Benoît :

[Katarina, en parlant de Benoît, s'adresse à Jean-Pierre.] [...] Il a crié à celui-là qu'il parlait de ce qu'il ne connaît pas. Qu'il n'a aucune curiosité de connaître. Il lui a dit qu'il est un imbécile. Et alors il vous a dit :

[Benoît] Tu crois n'importe quoi. J'te dirais : « Chus un martien », pis tu m'croirais pas. [...]

[Katarina] Et puis il est parti. *Vous vous souvenez* (p. 49).

Benoît, qui est évidemment absent, fait ici un saut dans l'espace et le temps pour actualiser le discours de Katarina, alors que l'événement qu'il constitue en lui-même, remémoré, ne se déroule qu'au sein des souvenirs qu'il partage avec elle.

De plus, ce processus de juxtaposition spatio-temporelle peut avoir des propriétés heuristiques. À la page trente-neuf par exemple, les dialogues s'inscrivent dans trois rapports de temps et d'espace différents : le chalet, l'aéroport et le tête-à-tête de Benoît et Jean-Pierre dont le lieu reste indéterminé. Cette association de fragments resterait insignifiante ou obscure si elle ne construisait la linéarité superficielle – mais essentielle – de la pièce. Il s'agit de ce qu'Umberto Eco appelle la « surface linéaire » du texte, composée de son contenu lexématique (1985 : 90). À la manière de la boucle de rétroaction, cette juxtaposition d'éléments précise progressivement un sens qui se dévoile au récepteur alors qu'il est obligé d'interpréter les fragments de sens dans cet

9. « les activités modulaires supérieures du cerveau, la conscience des phénomènes et le mouvement comportemental organisé peuvent être considérés comme des types d'activités spatio-temporelles » (traduction libre).

ordre. Cette caractéristique du texte de Dubois constitue une « manifestation linéaire » qui se concentre sur l'effet de réception.

La structure tronquée de la pièce se manifeste, comme dans *Adieu, docteur Münch*, par la répétition pour créer ici un effet de télescopage. La surimpression du leitmotiv ne s'effectue plus seulement au moyen d'une expression verbale statique, comme c'était le cas avec le fameux « Voyez-vous ? » du docteur Münch, mais plutôt à renfort d'incises qui, disséminées dans le texte, fournissent avec parcimonie les informations qui permettront au récepteur autant d'aiguiser sa curiosité que de mieux circonscrire le sens du texte. Il s'agit, par exemple, des brèves parenthèses dans lesquelles Katarina subit un interrogatoire à Moscou accompagnées de la mention « Croisé entre chalet et Moscou I » (p. 33).

Deux autres propriétés du texte complètent ce procédé de répétition. Il s'agit de la répétition complète ou partielle des répliques et de l'alternance saccadée des répliques. À la première, la dynamique répétitive, s'ajoute le qui-proquo, comme en témoigne l'extrait suivant:

[JP] Ben. J'm'disait des affaires avec toutes sortes d'accents, en imitant toutes sortes de langues, pour me dire. Que c'est ben facile, d'avoir l'air de. D'avoir l'air de savoir toutes sortes d'affaires qu'on sait pas.
 [Katarina] Non.
 [JP] Hen ?
 [Katarina] Non.
 [JP] Non, quoi ?
 [Katarina] Non : ce n'était pas cela qu'il tentait de vous dire. Non ?
 (p. 52)

Katarina boucle ici la rétroaction communicationnelle. Sa dernière réplique, sur le mode de l'explication, précise le sens final du « non » qui restait nébuleux et le serait resté pour Jean-Pierre.

La seconde propriété, les répliques saccadées et alternées, contribue à l'atomisation du sens. Il devient difficile pour le récepteur, criblé d'informations courtes et relativement peu importantes, d'en extraire un sens précis et de le garder en mémoire. Cet extrait fournit aussi un exemple du discours décousu et de l'utilisation erronée de la ponctuation de la part de Katarina :

[Katarina] Le 14 mai ? Quatorze ?, oui ? Il y a trois ans ? Non ?

[JP] Non.

[Katarina] Non ?

[JP] Non.

[Katarina] Il pleuvait.

[JP] Ah ?

[Katarina] Excusez-moi : Benoît. Benoît.

[JP] Oui ? [...] (p. 48).

Une dernière particularité corrobore d'une autre manière la structure répétitive et rompue du texte dramatique de Dubois. Le discours de Jean-Pierre, et parfois celui de Katarina, reste entièrement limité à une signification lacunaire à cause de sa syntaxe :

[Katarina] Il a parlé ?

[JP] *Je.*

[Katarina] Dans d'autres langues, non ? (p. 51)

[Puis, plus loin :]

[JP, à Katarina.] [...] À cause des pelules qu'i' i' ont données, à l'hôpital. *C'est.* Vous vous êtes rencontrés à Paris ? (p. 59)

Souvent incomplètes, incorrectement ponctuées ou carrément décousues, les répliques du personnage ajoutent aux difficultés de décodage du récepteur, et participent plus généralement, en l'amplifiant, à cette construction inusitée d'un texte théâtral encombré de références sémantiques qui lient singulièrement au monde autant l'auteur et ses personnages que le récepteur.

Subjectivité, identité, espace et temps

L'analyse de la subjectivité dans le texte de la pièce permet de réunir les questions entourant les rapports entre les personnages, la fragmentation du texte et de l'identité en tenant compte de ce qui les enclave : l'espace et le temps. Comme pour le docteur Münch, la définition progressive de l'identité du personnage de Benoît s'effectue graduellement à mesure que Jean-Pierre et Katarina la dévoilent. Mais cette question se pose avec plus d'acuité dans *Le troisième fils du professeur Yourolov* parce qu'elle fonde littéralement la fable et établit la relation fondamentale que chaque personnage entretient avec lui-même, plus exactement son auto-perception, ses valeurs, sa confiance en lui et dans les autres.

Avant d'aller plus loin, il semble important d'éclairer davantage la notion de subjectivité et d'en énoncer l'aporie fondamentale qui, sous l'apparence du truisme, détient une portée épistémologique non négligeable. Nous restons contingents par *notre* subjectivité puisque nous ne pourrons jamais connaître ni ressentir *de la même manière* ce que quelqu'un d'autre connaît ou ressent. Cela dépendra toujours de l'ensemble de ce qui permet à chaque individu d'interpréter : les connaissances factuelles (encyclopédie personnelle), les données de l'expérience (contexte), la prédominance de certains modes de raisonnements, les critères (moraux ou non) permettant à la fois la prise de décision et la construction d'un système de valeurs, etc. Cette aporie reste ce qui fournit au solipsisme le seul argument qui le rend, encore aujourd'hui, impossible à réfuter.

La relation du temps et de la subjectivité permet de saisir le déroulement des événements à partir de leur perception sensorielle et du traitement cognitif dont ils font l'objet. Ce « temps » est aussi celui qui se souvient des événements passés et articule les probabilités de situations futures. C'est ce qui se produit dans l'apparente simultanéité temporelle du sommeil entre le moment de l'endormissement et celui du réveil, ou bien dans l'impression, liée à l'ennui, de ralentissement dans l'écoulement du temps, ou encore dans le fait que la mesure sociale des subdivisions régulières du temps (chronométrie) n'est qu'une convention soutenue avec plus ou moins d'assiduité.

Dans les pièces étudiées, l'introspection aide à la reconnaissance des souvenirs qui se manifestent au sein du discours soliloqué, ces passages plus lyriques où les personnages semblent laisser vagabonder leur esprit et associer différemment le sens et les événements. Ce processus ne relève plus de l'assertion ou de la froide rationalité. Les souvenirs ne sont pas remémorés de manière informative mais de manière émotive, mélancolique, procédé qui emploie un ton plus sensible, tendre et généreux :

[Katarina, *parlant de Benoît à Jean-Pierre.*] Après tant de mots, qui avaient été lui. Son monde. Il n'y avait plus que la mer. Les nuages bas. Avant, quand il y avait les mots, je me souviens de pages et de pages entières au fil desquelles il parlait des mains vides qui caressent sans prendre [...]. Les mains conquérantes qui ne découvriront jamais que des terres désertes (p. 106).

Ce mode descriptif constitue aussi une reconfiguration du sens qui vise justement à poser les limites permettant de cerner l'identité de Benoît tout en

soulevant la question de la collectivité. Dans le cas de Benoît, et face aux deux autres personnages, son identité prend l'apparence d'une feinte. D'un côté, cela s'élabore à travers tous les individus : « [Benoît] [...] C'est jus' que ça m'fait mal que l'monde aye autant d'fun à s'faire accroire qu'i' sont épais à c'point-là : des vieux, des beubés, des parents, des jeunes qui [...] font exactement c'qu'i' faut pour avoir l'air de c'qu'i' pensent qu'i' sont [...] » (Dubois, 1990 : 35). D'un autre côté, ce simulacre se joue aussi d'un seul individu, lui-même : « Comment peut-on créer une personnalité ? » (p. 74). De ces deux pôles découlent aussi bien le désir de déterminer une identité propre qu'une conception malléable de celle-ci. Il s'agit pour les deux personnages d'une quête de sens et de validité. Comme cela se passe dans une description qui vise la compréhension du monde, Jean-Pierre et Katarina tentent de mieux saisir « Benoît » en tant que concept ; ils essaient de comprendre le plus fidèlement possible à quoi celui qu'ils *croient* avoir connu correspondait vraiment dans une réalité autre que la leur, maintenant qu'il est mort. Cette identité reste, cependant, extrêmement difficile à définir. Jean-Pierre veut croire encore à cette apparence bien qu'il se soit autrefois laissé prendre à la simulation d'un Benoît qui savait « ce qui fait croire aux gens que l'on pense ceci alors que l'on pense autre chose » (p. 74). De son côté, Katarina expose progressivement la duplicité – pour ne pas dire la multiplicité – de Benoît :

[Katarina] Elle lui disait : « Bolivar, tu as deux vies. [...] » (p. 75).

Et encore :

[Katarina] Le professeur décida. De pousser l'expérience. Jusqu'où peut-on vivre double ? (p. 82)

Mais Bolivar et Benoît n'étaient pas seuls dans ce corps, il y avait bien une troisième personnalité, celle qui fait écho au titre de la pièce :

[Katarina, s'adressant à Jean-Pierre.] [...] Mais, je crois, il y avait un troisième. Que ni vous, ni moi, n'avons connu. Que personne n'a connu. Je crois que c'est lui, le troisième. Qui a. Décidé de mourir (p. 100).

L'interrogatoire mutuel que s'imposent Jean-Pierre et Katarina vise donc à corriger les fausses croyances que Jean-Pierre entretenait à propos de Benoît, d'où la constante boucle de rétroaction que permettent les précisions de Katarina, comme à fournir à Katarina des informations qu'elle ne possédait pas sur Benoît par l'exhumation des souvenirs de Jean-Pierre. Ainsi constatons-nous le champ lexical du souvenir : « Vous vous souvenez [...] », « Essayez de vous concentrer, je vous prie », « Qu'est-ce qui est arrivé ? », etc.

(p. 58). Katarina opère donc un véritable dévoilement puisque Jean-Pierre ne connaissait qu'une infime partie de l'identité de Benoît, même si ce tissu de mensonges, ce simulacre, définissait *aussi* Benoît.

Cette profusion d'informations, pas toujours cohérentes, la pièce en explique plus précisément la portée lorsqu'une réplique élucide le rôle qu'a joué Katarina :

Coupable. Moi, Katarina Diossenkova, ai, sans en avoir reçu ordre ni permission, tiré profit des ressources mises à ma disposition par l'État dans le cadre de mes fonctions officielles et organisé un rendez-vous avec un citoyen d'une nation étrangère. Je lui ai transmis des informations pouvant porter préjudice à la sécurité et aux intérêts vitaux de la Patrie [...] (p. 69-70).

À partir de ce moment, à l'interrogatoire de Jean-Pierre, qui avait prévalu depuis le début de la pièce, se substituent les assertions de Katarina qui arrête de poser des questions et divulgue la véritable identité de Benoît. La reconfiguration finale offre le spectacle de la déstabilisation, de la surprise et de l'incompréhension de Jean-Pierre dont les balises de sens (la définition de Benoît) éclatent à mesure que Katarina apporte ses précisions. Quelques interrogations outrées illustrent bien cela :

Quoi ? De quoi vous parlez ? C'est quoi, là ? : « l'est pas mort »
« Le saviez-vous ? » « l'a rien qu'moi pour l'aider » ? [...] De quoi tu parles ? Qu'est-cé qu'tu veux ? (p. 60)

Le dévoilement total s'effectue, lentement, confirmant la validité des informations sur Benoît, ainsi que les états d'âme des autres personnages. Au début de la pièce, le chœur annonçait déjà :

[Les Trois] [...] Des fois c'est même ben dur jus' de rien
qu'découvrir
D'où est-ce qu'on vient soi-même pis quoi faire d'son av'nir.
Non : c'est même pas facile de l'savoir même pour soi.
Ben des fois c't'étonnant d'découvrir qui est « moi » (p. 16).

À mesure que le « véritable » Benoît se profile, les croyances de Jean-Pierre se stabilisent, deviennent enfin valides. La subjectivité des personnages, malgré son aporie fondamentale, fournit les derniers indices à partir desquels le récepteur aura, lui aussi, *en* comprendre la pièce.

La fragmentation du texte théâtral et la subjectivité

Ce qui constitue la base de la fragmentation du texte théâtral chez Dubois, c'est donc la rupture, ce passage obligatoire qui rend la totalité du sens ambiguë et qui opère l'heureux tour de force de rester intelligible pour le récepteur. Les deux pièces requièrent un constant « montage intérieur » de « prises » successives mais d'origine composite. Comme « notre civilisation a appris à lire la continuité fondamentalement elliptique » (Lazaridès, 1999 : 67), interpréter une suite de fragments équivaut à ne s'attendre à rien, à ne plus complètement limiter la compréhension à ce que Eco appelle les *fabulae prefabricquées*, un fond de règles qui définit un sens « conventionnel » à une histoire, comme le *happy ending* auquel on peut s'attendre dans un film hollywoodien (Eco, 1985 : 102). Les informations « irrégulières » des pièces s'interprètent à partir du bagage cognitif – connaissances encyclopédiques, éléments fournis par le contexte d'énonciation, langue, etc. – de la personne qui les reçoit. Ce croisement, produisant la multiplicité de la signification, permet d'induire le ravissement d'une expérience esthétique étonnante. Ce procédé d'« hybridation » n'est pas nouveau. Le fait de réunir des éléments étrangers les uns aux autres, hors des conventions, reste le propre de la création artistique. Toutefois, contrairement aux surréalistes qui visaient à créer un effet insolite, la fragmentation du sens que présentent les pièces de Dubois possède une cohérence complexe :

Car la dramaturgie de Dubois opère, parallèlement au multiplexage en code, un multiplexage temporel qui divise le temps de la représentation, comme le temps fictif, en intervalles réguliers successifs employés périodiquement pour transmettre des éléments de signaux appartenant à des signaux indépendants (Lafon, 1997 : 137).

Une structure réelle, mais singulière, s'impose bien à cette dramaturgie ; une diégèse aussi. Il faut cependant attendre la fin de chaque pièce pour en saisir plus complètement le sens. À l'opposé de l'accumulation linéaire et structurée d'informations dont la logique devient elle-même homogénéité, la discontinuité disperse les éléments de sens qui sont ensuite conceptualisés comme un tout ; la réalité des pièces devient cohérente dans l'éclatement de ses fragments. L'art de Dubois consiste donc à réunir des séquences, tout en supprimant l'ordre à partir duquel le récepteur pourrait dégager un sens univoque, logique et ordonné, lors de son interprétation. C'est l'exemple frappant du docteur Münch qui saccade son discours dans un apparent délire :

Il est vrai que... trop bien nourris... la bouche pleine ? Voyez-vous ? ... Je suis passé entre les rangs: une fausse maille ! Je regarde, j'entends. Tout cela se brouille. Et pourtant... Je sais que je vois trop ces nuques. Je suis trop plein d'elles (p. 72).

De cette manière, le théâtre québécois contemporain, notamment celui de Dubois, s'apparente à une forme d'abstraction dans le processus de création car, comme l'a si justement mentionné Dominique Lafon, il « substitue au *theatrum mundi* un *theatrum mentis* qui se caractérise par l'anamnèse, la parole pléthorique, la décomposition, “les associations subjectives” » (1997 : 141). Cette dramaturgie réalise donc la richesse de la multiplicité interprétative puisque plus aucun fil conducteur ne régit explicitement la réception.

Cette réception est aussi tributaire des capacités de la mémoire à long terme. La charge affective d'un événement passé joue un rôle important dans la longévité de sa réminiscence. À cet égard, les connaissances personnelles, les intérêts et les goûts propres à chacun conditionnent l'exploration mémorielle : les souvenirs peuvent s'imposer de diverses façons, à différents moments. Schacter précise d'ailleurs ce mécanisme : « les connaissances générales et les attentes peuvent parfois se glisser dans les souvenirs pour des événements spécifiques – pendant l'encodage et/ou le rappel – ce qui en retour peut produire des distorsions significatives » (Schacter, 1999 : 239). Ce constat s'applique aussi bien aux personnages étudiés qu'au cours de la réception des pièces, lorsque la mémoire du spectateur doit en recomposer les bribes d'informations.

Pour garder ouvert et organisé l'accès aux informations mémorisées, le spectateur doit procéder à un « adressage » qui suit les différentes catégories auxquelles répondent les groupes d'informations ainsi « entreposées ». Il est d'ailleurs intéressant de souligner certaines utilisations de la logique, dans la mesure où le contenu des pièces en brise le fonctionnement élémentaire à travers le discours décousu de Münch ou les répliques tronquées de Jean-Pierre. La richesse de la réception réside justement dans la portée métaphorique de ce désordre sémantique et dans l'impossibilité d'entrer aisément le sens dans des catégories :

In logical terms, the link between surface and deep meanings is not causal. It is essentially suggestive and allusive and able to generate multiform meanings; it has some similarities with analogic

reasoning but more with parabolic reasoning; and it uses practical thinking based on plausibility¹⁰ (Courtney, 1990 : 63).

Le fonctionnement interprétatif de l'attente devient ainsi, lors de la réception, génératrice de sens. Le récepteur, selon ses goûts, ses appréhensions, s'emploie à reconfigurer cette *fabula* construite à partir d'une esthétique de la rupture : « La *fabula*, c'est le schéma fondamental de la narration, la logique des actions et la syntaxe des personnages, le cours des événements ordonné temporellement [même lorsque celui-ci est fragmenté] » (Eco, 1985 : 133).

Dubois, à partir de la stratégie coopérative qui postule un lecteur-modèle, a pu écrire en fonction d'un récepteur capable de mettre en lumière de manière cohérente le contenu de ses pièces, aussi difficile qu'il soit à recomposer. Ce qui permet de considérer l'élaboration subjective des personnages à travers deux perspectives. D'une part, dans le cas de Münch, l'état conscient de ses souvenirs, de la tentative de se définir, ne s'appuie que sur des informations mémorisées :

Affamé de savoir et d'absolu et n'ayant d'autre ressource que lui-même, le docteur Münch aura recours à l'expérience à travers d'autres expériences. Pour s'affranchir du temps et de l'espace il jouera à la limite de la déraison. Il sera son propre champ d'investigation, son laboratoire (Larouche, 1982 : XIX).

Le docteur Münch est mort. Il n'a donc plus accès aux phénomènes du monde duquel il a été retiré. Par exemple, il ne peut plus vivre l'état subjectif de la douleur, mais seulement se souvenir de certains moments particuliers où il a souffert : « knowing what it is like is a matter of having certain abilities. [...] the ability to remember the experience in question. [...] Moreover, by remembering it, *you can imaginatively recreate it*¹¹ » (Tye, 1999 : 710-711 ; nous soulignons).

10. « En termes logiques, le lien entre le sens de surface et le sens profond n'est pas causal. Ce rapport est essentiellement suggestif, allusif, et capable de générer des sens multiformes ; il possède quelques similitudes avec le raisonnement analogique mais encore davantage avec le raisonnement parabolique ; et il utilise la pensée pratique fondée sur ce qui est plausible [...] » (traduction libre).

11. « savoir à quoi ressemble quelque chose nécessite certaines habiletés. [...] l'habileté de se souvenir d'une expérience [...]. En outre, au moment de la réminiscence, *nous pouvons la récréer à l'aide de l'imagination* » (traduction libre).

Dans *Le troisième fils du professeur Yourolov*, qu'il s'agisse de Katarina ou de Jean-Pierre, la recomposition de l'identité de Benoît ne quitte jamais la sensibilité du monde et de ses phénomènes (intimement liés à la perception). Pour ces personnages qui peuvent encore sentir, le sens de certains concepts ne peut néanmoins se déployer qu'à l'intérieur de la subjectivité de l'individu : « [Katarina] Tout au long, sur son visage, il y avait l'expression comme si lui-même venait à l'instant de découvrir le cadavre méconnaissable, écrasé dans les débris » (Dubois, 1990 : 43). Même si Jean-Pierre et Katarina ne sont pas morts, les souvenirs qu'ils gardent de Benoît, pour complémentaires qu'ils soient, ne découlent pas de la fréquentation présente du personnage, mais relèvent de la mémoire.

Dans les pièces, l'impossibilité des personnages à se constituer une identité présente l'image d'êtres dépossédés d'eux-mêmes dans la dispersion des références culturelles : les langues, les pays, les symboles se multiplient, se mélangent. À leur manière, les personnages de Dubois subissent une crise existentielle, se déterminent négativement par rapport à la vie. Dans cette dramaturgie, le néant semble s'unir à l'éternité qui est le lieu par excellence de la dissolution du temps. Mais il s'agit ici d'une éternité « parfaite », globale, qui nie le particulier, parce qu'elle ne s'élabore qu'à partir de moments ponctuels trop confus, insuffisants. De la même façon, l'identité des personnages passe par cette « sortie de soi », cette « désubstantiation » qui tente de rejoindre le monde qui les nie et leur échappe continuellement. Cette rupture avec l'existence morcelle ainsi le temps en l'emprisonnant dans un éternel présent. La mort confirme cette angoisse fondamentale que l'être humain développe devant l'inconnu. Les personnages poursuivent donc leur quête cognitive de sens par rapport à l'absence ou la perte de leurs références, devant l'impossibilité de construire une représentation valide et cohérente du monde. Peut-être pourrions-nous considérer l'aéroport comme le lieu neutre du souvenir, de la création d'une identité, un peu comme c'était le cas avec la mort du docteur Münch ? Qu'il s'agisse de la fragmentation ou de la saccade des informations, de la réminiscence ou de la définition de l'identité des personnages, de la répétition de certains mots, de la multiplication d'une simple personnalité ou même de solitude soliloquée, la revue de ces caractéristiques singulières montre à quel point cette dramaturgie joue sur une forme éclatée pour faire éclore son sens propre. Comme l'a déjà écrit Stéphane Lépine, « on retrouve une "texture" et une thématique propres à Dubois : accents, niveaux de langue, brisures de rythme, emboitements de récits » (1987-1988 : 42). Au poids du tragique se substitue la structure même des pièces qui signifie la présence du théâtre et amoindrit ainsi la possibilité d'un effet perlocutoire. Le récepteur

ne peut plus croire à une intrigue dont les contours restent de toute manière flous. C'est que l'essence de ce théâtre se joue dans l'ordre et la composition de ses éléments. Les deux pièces de René-Daniel Dubois offrent un exemple de cette multiplicité du sens qui allie la variété de la forme avec la non-linéarité de la structure. C'est peut-être pour cette raison que le théâtre québécois contemporain prend l'apparence d'un fantastique laboratoire qui, tout en s'éloignant du réalisme, ne s'est peut-être jamais rapproché avec autant d'ardeur de l'étonnante complexité du monde.

Depuis quelques années, le théâtre québécois tend à adopter certaines caractéristiques, telles que l'hybridation des genres et la fragmentation, une dynamique chaotique et morcelée que les œuvres de René-Daniel Dubois partagent et, tout à la fois, contribuent à définir. Dans le présent article, l'auteur analyse deux de ses pièces – *Adieu, docteur Münch* et *Le troisième fils du professeur Yourolov* – afin de montrer, à partir du point de vue cognitif, de quelle manière s'élabore cette esthétique. La mémoire et la subjectivité des personnages soulignent autant l'incertitude de leur existence que leur quête d'identité, ce qui se manifeste par la confusion et la perte des points de repère spatio-temporels. En relation avec la réception théâtrale, cette diffraction du sens permet également de multiplier les modalités d'interprétation, conséquence particulière de cet éclatement de la signification.

In the last few years, québécois theatre has tended to adopt certain characteristics, such as hybridization of genres and fragmentation, as well somewhat chaotic dynamics that the plays of Rene-Daniel Dubois contribute to define. This article analyzes two of his plays – *Adieu, docteur Münch* and *Le troisième fils du professeur Yourolov* – in order to show, from a cognitive point of view, how these esthetics appear. The characters' memory and subjectivity underline the uncertainty of their existence as much as their search for identity, which is reflected by their confusion and the loss of space-time reference points. In relation to theatrical reception, this diffraction of meaning also makes it possible to multiply the methods of interpretation.

Titulaire d'une maîtrise en Études françaises de l'Université de Montréal, Nicolas Sarrasin est l'auteur de deux essais, Archéologie de la médecine au Québec (Harmattan, 2001) et Albert Camus : un apostolat sanglant (Humanitas, 2002). Ses intérêts portent actuellement sur l'apport de sciences cognitives dans l'utilisation humaine du sens (conscience, interprétation, représentations mentales, langage, etc.).

Bibliographie

- AUROUX, Sylvain (1996), *La philosophie du langage*, Paris, Presses universitaires de France.
- BODEN, Margaret A. (1998), « Consciousness and human identity: an interdisciplinary perspective », dans John CORNWELL (dir.), *Consciousness and Human Identity*, Oxford, Oxford University Press, p. 1-20.
- CARNAP, Rudolf (1934), *La science et la métaphysique devant l'analyse logique du langage*, Paris, Hermann & Cie Éditeurs.
- CIORAN, Émile (1956), *La tentation d'exister*, Paris, Gallimard.
- COURTNEY, Richard (1990), *Drama and Intelligence*, Montréal, McGill-Queen's University Press.
- DIAZ, José-Luis (2000), « Mind-body unity, dual aspect, and the emergence of consciousness », *Philosophical Psychology*, vol. 13, n° 3, p. 393-403.
- DUBOIS, René-Daniel (1982), *Adieu, docteur Münch*, Montréal, Leméac.
- DUBOIS, René-Daniel (1990), *Le troisième fils du professeur Youroulov*, Montréal, Leméac.
- ECO, Umberto (1985), *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset.
- ECO, Umberto (1988), *Le signe. Histoire et analyse d'un concept*, Bruxelles, Éditions Labor.
- FODOR, Jerry (2000), *Modularity of Mind*, Cambridge (Mass.), MIT Press.
- GANASCIA, Jean-Gabriel (1996), *Les sciences cognitives*, Paris, Flammarion.
- GLEICK, James (1991), *La théorie du chaos. Vers une nouvelle science*, Paris, Flammarion.
- HUFFMAN, Shawn (1996), « Signe cartographique : l'interférence théâtrale chez René-Daniel Dubois », *Protée*, vol. 24, n° 2, p. 23-34.
- KRYSINSKI, Wladimir (1989), *Le paradigme inquiet. Pirandello et le champ de la modernité*, Longueuil, Le Préambule.
- LAFON, Dominique (1997), « La dramaturgie de René-Daniel Dubois : un dispositif multiple », dans Chantal HÉBERT et Irène PERELLI-CONTOS, *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 133-143.
- LAROCHE, Michel (1982), « Adieu docteur Münch... ou la conscience éclatée », dans René-Daniel DUBOIS, *Adieu, docteur Münch*, Montréal, Leméac, p. IX-XXIII.
- LAZARIDÈS, Alexandre (1999), « Le temps du fragment », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 91, p. 64-74.
- LÉPINE, Stéphane (1987-1988), « Le troisième fils du professeur Youroulov », dans *Lettres québécoises*, n° 48 (hiver), p. 42.
- LÉPINE, Stéphane (1988), « Adieu, docteur Münch : un festin de pierre », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 47, p. 161-163.
- LESAGE, Marie-Christine (2000), « La dynamique de la mémoire : fragmentation et pensée analogique », dans Guy POIRIER et Pierre-Louis VAILLANCOURT (dir.), *Le bref et l'instantané. À la rencontre de la littérature québécoise du XXI^e siècle*, Orléans, Les Éditions David, p. 180-186.

- MCBRIDE, Russ (1999), « Consciousness and the state/transitive/creature distinction », *Philosophical Psychology*, vol. 12, n° 2, p. 181-196.
- MOESCHLER, Jacques et Anne REBOUL (1998), *La pragmatique aujourd'hui. Une nouvelle science de la communication*, Paris, Seuil.
- SCHACTER, Daniel L. (1999), « Les souvenirs émotionnels », dans *À la recherche de la mémoire*, Paris, De Boeck, p. 231-256.
- SPIRO, Rand J. (1982), « Subjectivité et mémoire », *Bulletin de psychologie*, vol. 35, n° 356, p. 553-556.
- STICH, Stephen P. (1991), *The Fragmentation of Reason: Preface to a Pragmatic Theory of Cognitive Evaluation*, Cambridge (Mass.), MIT Press.
- STURGEON, Scott (1994), « The epistemic view of subjectivity », *Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*, vol. 91, n° 5, p. 221-235.
- TYE, Michael (1999), « Phenomenal consciousness: the explanatory gap as a cognitive illusion », *Mind*, vol. 108, n° 432, p. 705-725.