

Avatars dramaturgiques ou idéologiques

Confession, contrition et comparution dans le théâtre québécois contemporain

Nadine Desrochers

Numéro 31, printemps 2002

Couleurs de la scène africaine

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041491ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041491ar>

[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

Desrochers, N. (2002). Avatars dramaturgiques ou idéologiques : confession, contrition et comparution dans le théâtre québécois contemporain. *L'Annuaire théâtral*, (31), 119–133. <https://doi.org/10.7202/041491ar>

Résumé de l'article

Le retour en arrière est un élément majeur du théâtre québécois des vingt dernières années. De nombreuses pièces québécoises contemporaines sont en effet construites autour d'intrigues plutôt minces, mais qui autorisent de formidables remises en question du passé. Les thématiques récurrentes sont explorées dans des structures qui s'articulent moins autour du suspense — et donc, par extension, de l'action — que du dévoilement de l'intériorité des personnages. Les nombreux récits qui découlent de ces structures renvoient aux modèles référentiels policiers et religieux, en évoquant ou en imitant l'acte de confession; toutefois, l'influence des croyances et rituels païens, qui s'infiltrer par moments, semble témoigner d'une volonté de renouvellement à la fois des références et des formes qu'elles adoptent au théâtre.

Nadine Desrochers
Centre des auteurs dramatiques

Avatars dramaturgiques ou idéologiques : confession, contrition et comparution dans le théâtre québécois contemporain

S' il ne fallait retenir qu'une seule tendance du théâtre contemporain, il faudrait que ce soit celle du retour en arrière. De fait, les notions d'« affaiblissement de l'intrigue », de « théâtre de parole », de « théâtre de la mémoire » témoignent toutes de la prépondérance du retour vers le passé, vers ce qui a échappé à la compréhension, au contrôle... à la fuite du temps. Les instances de reconstruction du passé foisonnent, entraînant avec elles un formidable déploiement de souvenirs et d'absence de souvenirs. C'est sans doute là une différence fondamentale entre le théâtre contemporain et les mouvements qui l'ont précédé : le présent, celui de l'intrigue, n'est plus aussi important que le passé. « Hier » a détrôné « aujourd'hui » puisqu'il lui donne sa raison d'être. « Aujourd'hui » n'est plus le moment crucial où, les circonstances ayant été soigneusement préparées, un incident majeur va se produire, comme c'était encore le cas chez Strindberg ou Ibsen ; dans le théâtre contemporain, l'incident s'est produit dans un « hier » plus ou moins lointain, et le présent n'est souvent que le moment de son témoignage. Ce renversement des canons aristotéliens, où l'action se déroulant devant les spectateurs est réduite au profit de la narration du passé, s'explique en partie, au Québec, par l'échec du référendum de 1980 ; en effet, à partir de cette

date, la dramaturgie s'est en quelque sorte détournée du collectif qui avait si fortement marqué les années 1970 pour se centrer davantage sur l'individu. La désillusion causée par la chute des grandes idéologies collectives a appuyé le retour vers l'intériorité et la remise en question des formes traditionnelles.

Pourtant, ces transformations formelles s'annonçaient déjà depuis quelque temps ; le xx^e siècle, siècle de bouleversements, avait déjà connu maintes interrogations sur la temporalité au théâtre, et les réflexions d'auteurs tels Claudel, Beckett, puis Marguerite Duras avaient nourri une réflexion qui allait semer des pistes pour les générations des années 1980 et 1990. Bernard Dort l'a dit : « L'imbrication du passé et du présent peut encore fonder plus explicitement l'action dramatique. Une des figures dramaturgiques majeures du théâtre occidental n'est-elle pas celle du procès et du jugement ? » (1988 : 46). Si Dort voyait juste, il n'avait probablement pas prévu le succès foudroyant qu'allaient connaître au Québec les structures inspirées des procédures policières et légales. La cause en est pourtant simple, et va au-delà du modèle célèbre proposé par Gratien Gélinas dans *Bousille et les justes* : une dramaturgie fortement psychologique et axée de façon catégorique vers le passé se cherche presque inévitablement des modèles inscrits dans la vie quotidienne. L'intrigue policière, avec ses enquêtes, ses interrogatoires et son éventuel procès, offre des *topoi* référentiels qui mènent, du moins l'espère-t-on, à l'expiation des fautes passées, expiation si chère aux dramaturges québécois. Cependant, ces formes référentielles sont presque toujours liées au récit ; il s'agit donc de voir comment elles ont été adaptées au théâtre, et comment elles ont contribué au remplacement de l'action par la narration.

L'enquête, étape préliminaire de toute intrigue policière, est la forme de prédilection du retour en arrière. Comme l'explique Stéphanie Nutting,

Sans doute le tribunal (et corollairement, la commission d'enquête) représente-t-il, de la façon la plus radicale, ce projet qui consiste à vouloir donner forme au désordre en opposant des témoignages incertains, déroutants, à la volonté juridique d'une reconstitution lucide et fondamentalement « vectorielle ». C'est la forme par excellence de la maîtrise des révélations successives.

Par ailleurs, il est aisé de voir, dans le modèle de l'enquête, un leitmotiv privilégié qui traverse la dramaturgie québécoise contemporaine (1998 : 950).

L'enquête trouve son expression la plus simple, dans la forme fixe, parfois statique mais certainement efficace, qu'est l'interrogatoire, une forme intrinsèquement liée au récit. Non pas que la lumière soit forcément faite sur les événements dont il est question, comme le remarque Jean-Pierre Ryngaert : « Dans une toute autre veine, les œuvres fondées sur une enquête menée par un ou plusieurs personnages, fouillent le passé et les incertitudes de la mémoire pour qu'advienne une vérité provisoire et tremblotante » (1993 : 95). Néanmoins, la forme a fait ses preuves : toute la popularité de la littérature policière est basée sur les revirements – ou « coups de théâtre » – qui doivent surprendre le lecteur bien que celui-ci les anticipe et les espère. Par ailleurs, la multiplication, aux États-Unis, des séries télévisées mi-policières, mi-légales communément appelées « court-room dramas » montre bien que la forme de l'enquête est loin d'être en péril.

La structure inspirée de l'interrogatoire est récurrente dans le théâtre québécois des vingt dernières années. L'exemple le plus célèbre est sans doute *Being at home with Claude* de René-Daniel Dubois. Cette pièce présente une intrigue qui n'est que pseudo-policière, car bien qu'il s'agisse de l'interrogatoire préliminaire, les faits sont déjà connus. L'Inspecteur, puisque inspecteur il y a, bombarde le jeune Yves de questions qui établissent la situation pour le spectateur. Les faits sont clairs dès le début de la pièce, et c'est donc le motif psychologique, les rouages du cerveau qui en sont le sujet véritable. L'Inspecteur est un personnage typé, peu caractérisé ; il est un « accoucheur », au sens où l'entend Jean-Pierre Sarrazac lorsqu'il décrit le rôle de l'Interrogateur dans la pièce *Le théâtre de l'amante anglaise* de Marguerite Duras : « Le public de *L'amante anglaise* n'est pas convoqué pour juger une affaire criminelle instruite par l'Interrogateur, mais invité à être le spectateur attentif de l'intimité de Claire Lannes, la ci-devant criminelle, intimité dont l'Interrogateur serait l'accoucheur » (Sarrazac, 1989 : 158). L'Inspecteur de Dubois agit au même titre, et le travail est pénible ; mais lorsque Yves « accouche », il le fait dans une tirade de seize pages, interrompue par une seule réplique de l'Inspecteur, et il se confesse en avouant la raison de son geste : il a tué par amour. Mais cette confession est flouée puisque le crime avait déjà été avoué. Le récit dramaturgique dépasse ici son modèle référentiel et l'action est sacrifiée au profit d'une étude humaine, celle d'une vie de misère qui, quelques instants, a cru avoir trouvé son « home » – ce mot anglais qui englobe foyer et famille à la fois – et qui n'a pas voulu lâcher prise. Cette étude atteint donc son apogée non pas dans le dialogue, ce qui la relierait à l'action, mais bien dans la narration, qui concentre l'attention du spectateur vers l'intériorité.

Même formule dans *La déposition* d'Hélène Pednault, parue deux ans après *Being at home with Claude*. Une femme est accusée du meurtre de sa mère. L'Inspecteur vient interroger Léna Fulvi dans la cellule où elle est retenue jusqu'à ce que des accusations claires soient portées contre elle. D'emblée, Léna déclare qu'il s'agit d'un accident ; mais encore une fois, le passé immédiat s'enfle du passé tout entier : « Écoutez. Je suis devant vous pour vous raconter, du mieux que je peux, les circonstances d'un accident qui a commencé dans mon enfance pour arriver 30 ans plus tard. C'est un accident en différé » (Pednault, 1997 : 26-27). Bien entendu, l'inspecteur de Pednault est lui aussi un « accoucheur ». Après 70 pages de huis clos que viennent interrompre quelques témoignages sur bande vidéo, il parvient à faire avouer à Léna que son geste était, sinon prémédité, du moins conscient : elle a agi, elle aussi, par amour, puisque sa mère lui a demandé de mettre un terme à ses jours et à sa souffrance. Par cet aveu, le meurtre devient le geste sacrificiel de la mal-aimée, une exonération de l'incomprise qui se révèle enfin. En ce sens, *La déposition* est moins une pièce sur l'euthanasie qu'une pièce sur l'acceptation de l'amour comme aboutissement ultime d'une relation malsaine entre une mère et sa fille.

Après la thématique homosexuelle de l'amour interdit et celle, féminine, de la relation mère-fille, il fallait bien que l'enquête mène à l'exploration de la relation père-fils, tout aussi impossible, bien que fréquemment exploitée, dans le théâtre québécois. C'est le thème de la pièce *Le faucon* de Marie Laberge. L'interrogatrice, puisqu'il s'agit, pour la première fois, d'une femme, est chargée « du dossier du dénommé Steve Mercier, 17 ans, accusé encore de rien, mais placé sous observation à la demande expresse du juge du Tribunal de la jeunesse » (Laberge, 1991 : 35). Comme le dit Laberge en didascalie : « Elle ne trimbale avec elle ni stylo, ni dossier, ni papier, ni sac à mains. En fait, elle est à armes égales avec Steve » (p. 20-21). Bien entendu, et même si Laberge cherche à montrer qu'une relation de confiance pourrait s'établir, l'interrogatrice est à « armes égales » mais représente l'autorité, et donc le pouvoir. Son arme à lui est le silence. Malgré les efforts d'Aline et de son propre père, qui ne vient que pour s'affranchir de son sentiment de culpabilité, Steve ne révélera jamais les circonstances du meurtre de son beau-père. Il faudra que son demi-frère avoue l'avoir lui-même tué pour que la vérité se fasse, pour que le spectateur comprenne que Steve ne s'accusait, comme Yves chez Dubois et Léna chez Pednault, que par amour, cherchant à protéger celui qu'il perçoit comme son propre petit. Cependant, il reste encore 25 pages à la pièce, ce qui prouve que la procédure judiciaire n'est pas le véritable sujet de l'œuvre. Encore

une fois, le côté policier de l'intrigue n'est qu'un prétexte au récit de l'intériorité : le passé immédiat est une porte d'accès vers le passé tout entier, celui qu'il faudra sonder afin de comprendre les positions du protagoniste, son rapport à la vie, à la famille et, surtout, à l'amour.

Il faut cependant noter que l'interrogatrice n'est pas, ici, policière : il s'agit non seulement d'une femme, mais d'une ancienne religieuse. Marie Laberge a donc complètement renversé les paramètres du personnage confesseur. Rôle typiquement masculin, le confesseur existe dans deux registres spécifiques : la loi des hommes et la religion. En faisant de sa représentante du pouvoir non seulement une femme mais une religieuse défroquée, Laberge semble affirmer que les procédés légaux et spirituels, tels qu'établis dans la société québécoise, sont arrivés à une impasse.

La forme de l'interrogatoire, avec sa lourde part de narration, semble s'être popularisée autour du modèle d'un seul interrogé (les témoignages sur bande vidéo de *La déposition* mis à part). Pourtant, si l'on revient au modèle durassien, on constate que l'interrogatoire de plusieurs personnages est lui aussi possible. Au Québec, on trouve quelques exemples de multiplication des points de vue, mais plutôt dans des pièces construites autour d'une structure à répétition, voire à versions multiples d'un même événement. Parmi les pièces qui mettent en relief les différentes visions de témoins ou de participants, il y a *Le Night Cap Bar* de Marie Laberge. Ici, l'interrogatoire n'est que le niveau premier ou primaire, comme le dirait Gérard Genette¹. Ce qui est présenté au public, c'est la reconstitution des événements selon la version donnée par chaque personnage lors de l'enquête précédant les accusations officielles. Le spectateur assiste donc à trois versions de la même intrigue, chacune basée sur un point de vue différent. Dans cette pièce, le « montrer » l'emporte donc sur le « raconter », mais il lui est soumis, puisque les versions présentées dépendent des témoignages recueillis. Laberge conserve dès lors une grande part d'action à sa pièce et évite de passer par la forme fixe du huis clos ou du confessionnal. Toutefois, il n'est pas dit que cela soit plus efficace : puisque les personnages n'ont que les actions pour faire valoir leur point de vue, la pièce devient rapidement une simple intrigue policière de série noire, cousue de fil blanc, et dépourvue de l'intériorité qui caractérisait les pièces précédentes.

1. Gérard Genette avait d'abord choisi le terme « premier » pour désigner le niveau cadre dans lequel s'enchaînent les autres (1972 : 90) ; il a ensuite remplacé « premier » par « primaire » (1983 : 20).

La pièce *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* de Normand Chaurette offre également une structure à plusieurs versions, et si sa conclusion demeure ambiguë, six résumés de l'événement auront été présentés devant le public. De fait, comme l'explique Jean Cléo Godin, la conclusion n'a d'intérêt que dans sa teneur symbolique : « Bref, au-delà de la figure même du destin et lui donnant son sens le plus profond, on trouve le cycle de la mort-vie (lequel enlève toute pertinence à l'enquête judiciaire) et, par-delà la mort, une forme de réincarnation » (1999 : 132). En effet, le contenu peut sembler, dans la première partie de la pièce, sacrifié au profit d'un exercice formel, qui est très intéressant pour ses aspects polyphoniques, mais dans lequel l'intériorité et la culpabilité sont rejetées en bloc. Ce n'est que dans les deux monologues – et récits – de la fin que le spectateur entre véritablement en contact avec le géologue disparu, par le biais de l'intériorité des personnages de son épouse et de l'ingénieur ayant été appelé à la rescousse ; personnages qui, il faut le souligner, ne participent pas à la mascarade des géologues qui viennent soit-disant « témoigner » devant la commission d'enquête.

De la forme de l'enquête à celle du procès, il n'y a qu'un pas. Déjà, la première partie de *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* fait l'effet d'une scène de tribunal, comme le souligne l'un des géologues (Chaurette, 1986 : 83) ; d'ailleurs, dans la réédition chez Actes Sud, cette première partie, toujours intitulée « Le Nil bleu, le Mékong », a été remaniée par l'auteur et subdivisée en sous-parties, qui portent chacune le nom d'un des membres de l'expédition appelés à comparaître, avant de se terminer sur un interrogatoire plus large de tous les membres à la fois. Cependant, la forme du procès officiel est nettement moins flexible que celle de l'enquête, puisqu'elle suppose la mise en œuvre, et donc la représentation, de toute une machine juridique, accompagnée d'un protocole qui risque d'alourdir les choses. De fait, la forme du procès comme macro-structure de l'œuvre ne connaît pas au théâtre l'essor qu'elle connaît au cinéma, et surtout au cinéma américain. On trouve néanmoins dans le théâtre contemporain quelques instances de représentation de scènes de procès. Prenons un exemple : dans *La cité interdite* de Dominic Champagne, la scène qui suit le prologue est une scène de tribunal. Après la lecture des chefs d'accusation portant sur les événements d'octobre 1970, le personnage d'Hubert s'accuse de « plus de cent vingt-neuf méfaits revendiqués par le Front de libération [du Québec] » (Champagne, 1992 : 23). On devine que cet homme profondément religieux, presque illuminé, ment pour sauver son frère. Il se reprend au moment où il comprend que ce dernier est sur le point de commettre un meurtre et le livre aux policiers, puis prend sa

défense lors du procès – le second – qui s’ensuit. Mais la scène du procès est loin d’avoir dans cette pièce la même portée que le récit final du frère d’Hubert qui, libéré de prison, effectue un retour sur sa vie. Elle contribue à maintenir l’action, soit ; mais elle est moins révélatrice des motifs des personnages et de leur désillusion sociale que la mise à nue finale en forme de récit.

Autre exemple : *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j’avais 19 ans* de Normand Chaurette. Outre l’immense ingéniosité de l’auteur quant à la structure et au contenu de la pièce, cette œuvre présente la reconstitution des scènes qui ont mené à l’internement du protagoniste et à la mise à mort de ses complices, selon la loi. Les scènes de procès, présentant les versions floues de chacun des participants, sont recréées par Charles Charles, déclaré fou. Elles sont donc en elles-mêmes un retour en arrière, un effort de mémoire de la part de celui qui ne vit plus que par un passé nébuleux, allant jusqu’à se confondre en lui. Si l’action peut être maintenue, c’est que le procès, tel que représenté, devient une exploration de l’intériorité de Charles Charles : à la fois maître d’œuvre (littéralement au tableau 9) et victime des souvenirs, Charles Charles est révélé par la projection du passé.

Le fait que cette projection soit répétée inexorablement prouve aussi que pour Charles Charles, le procès n’a rien réglé ; le spectateur demeure dès lors dans le doute puisque, comme le souligne Jane Moss, « Even when the mystery appears solved, the question remains whether the events of July 1919 were real or simply the hallucinations of a madman² » (1988 : 38). Le cas de *Provincetown Playhouse*, s’il pousse les limites de la forme à l’extrême, en arrive pourtant à une conclusion qui semble faire l’unanimité : la forme du procès est en général moins satisfaisante que celle de l’enquête. Dans la plupart des cas, les témoignages sont réduits, n’offrant pas de véritable récits. De surcroît, le procès se dénoue souvent sur une impasse, où l’accusé, plutôt que d’être puni, est déclaré fou et interné. Ainsi, la justice des hommes, le « système », n’est donc pas à la hauteur du bagage émotif des personnages. C’est pourquoi il peut arriver que l’intrigue d’une pièce soit basée, justement, sur l’espoir d’éviter un procès, comme si la volonté des personnages rejoignait celle des dramaturges. Après *Provincetown Playhouse*, où le personnage, à défaut d’être condamné par l’État, se condamne lui-même à une répétition sans fin des événements, et après *Fragments d’une lettre d’adieu lus par des géologues*

2. « Même lorsque le mystère semble résolu, l’interrogation demeure à savoir si les événements de juillet 1919 étaient vrais ou s’ils n’étaient que les hallucinations d’un fou ». (Traduction de l’auteur.)

où la commission d'enquête officielle n'aboutirait à rien sans les témoignages véritablement humains des deux personnages monologuants, il paraît presque logique que Normand Chaurette ait choisi d'écrire une pièce qui repose sur cet équilibre fragile : satisfaire les protagonistes en dehors des formalités sentencieuses de tribunaux. C'est ce qu'il fait dans *Le passage de L'Indiana*. La menace plane pourtant, constante, et huit allusions se rapporteront à un procès éventuel. Cette éventualité est si présente qu'elle contamine le registre des discussions, leur prêtant ses tournures et son protocole, même entre alliés. Finalement, le problème sera résolu dans le privé, alors qu'un dénouement un peu abracadabrant révèle la vengeance d'un amant rejeté et l'appartenance d'une jeune auteur à une secte dont il est le jouet. La dramaturgie de Chaurette trouve donc encore une fois sa justification dans une sorte de folie, la cause judiciaire se transforme en fait divers, et la forme du procès se résorbe d'elle-même sans proposer de véritable jugement.

À travers ces tentatives de détournement de la forme référentielle, il devient apparent que la forme de l'enquête était déjà beaucoup plus apte à dévoiler l'intériorité des personnages que celle du procès, que les auteurs tendent à éviter ; malgré sa nature foncièrement statique, l'enquête permettait de déborder les limites du nécessaire pour englober un retour en arrière qui s'avère viscéral, et qui adopte généralement la forme du récit. Mais le retour en arrière n'est pas exclusif à la narration, et certains auteurs ont préféré transformer le procès en règlement de comptes tout en maintenant l'action, le « montrer », par le biais de la reconstitution.

Michel Marc Bouchard porte une affection toute particulière aux intrigues où passé et présent se conjuguent. Dans *La poupée de Pélopie*, Estelle, victime d'inceste à l'âge de dix ans, revient chez son père, fabriquant de poupées. Dominique Lafon remarque à juste titre que

Quand Pélopie se dénude devant son père pour qu'il prenne l'empreinte de son corps, l'échange symbolique entre le passé et le présent devient tangible : la poupée Pélopie conjurera la blessure de la poupée Estelle. La femme de trente ans redeviendra l'enfant d'avant le viol qui l'a prématurément faite femme. Rituel, fétichisme et mythes païens – on songe bien sûr à Pygmalion – sont ainsi convoqués pour donner au tabou sa pleine mesure, pour sortir le fait divers de la banalité sordide du constat sociologique, aussi mâtiné qu'il soit d'analyse psychologique (1999 : 83-84).

En appelant moins une confession qu'une vengeance en bonne et due forme, la pièce de Bouchard remplace en effet les modèles judiciaires et religieux par une référence bien plus ancienne : la loi du talion. Il faut dire que Bouchard est passé maître en ce domaine. Prenons *Les Muses orphelines* : la loi du talion s'exerce ici à deux reprises, d'abord par la vengeance de Luc, qui cherche à humilier ceux qui ont humilié sa mère, mais surtout par la vengeance d'Isabelle, celle à qui on a caché la fuite de sa mère sous le voile de la mort. Seulement, la mère absente doit revenir pour que le règlement de comptes soit complet ; Isabelle joue donc elle-même ce rôle et assume sa vengeance sur ceux qui l'ont abandonnée en la gardant dans l'ignorance. Après avoir purifié son frère et ses sœurs en leur faisant boire l'eau de Pâques, Isabelle leur déclare qu'elle les abandonne à son tour : « Ce qui est beau dans une famille, c'est de savoir la quitter » (Bouchard, 1989 : 115).

C'est évidemment avec la pièce *Les feluettes ou La répétition d'un drame romantique* que Michel Marc Bouchard a proposé la forme la plus achevée de la reconstitution. Bilodeau, devenu évêque – et donc, traditionnellement, le personnage qui devrait recevoir la confession et non être forcé de faire la sienne – est séquestré et assiste à un spectacle mis en scène par Simon et qui retrace les événements qui ont mené à son incarcération. Il ne s'agit pourtant pas d'un procès, quoi qu'en dise Monseigneur Bilodeau, et la confession n'est pas, en ce sens, exigée : Simon sait qu'il détient son coupable, il cherche à comprendre ce qui s'est passé. Son règlement de comptes tient à la fois de la connaissance factuelle et de l'acquis de conscience. Il veut obtenir un aveu, soit, mais surtout détruire la vie de l'homme qui a détruit la sienne. Par-delà la responsabilité du crime, les véritables aveux sont, encore une fois, ceux du motif ; Bilodeau dira : « Je voulais que tu penses à moi. De n'importe quelle manière, je voulais que tu penses à moi et je savais qu'en prison, tu ne cesserais de penser à moi. Et j'ai réussi. (*Temps.*) Je t'ai aimé au point de détruire jusqu'à ton âme » (Bouchard, 1988 : 124). Mais Simon a réussi à son tour : l'évêque confesse son crime et réfute par le fait même sa position d'homme d'église. Œil pour œil, dent pour dent.

Il fallait bien que le théâtre québécois en vienne à cette mise à mort symbolique du clergé, qui continuait de régner en maître sur son imaginaire bien après *Tit-coq* de Gratien Gélinas. Le règlement de comptes a donc servi, dans *Les feluettes*, une double fonction : d'un point de vue individuel, il établit qu'on doit assumer le passé et payer le prix de ses actes ; d'un point de vue collectif, il symbolise la libération d'une société face à l'emprise de l'Église.

On retrouve le même procédé, calqué sur la loi du talion, dans *Le voyage du couronnement*, *Soirée bénéfice pour tous ceux qui ne seront pas là en l'an 2000* et *Le chemin des passes-dangereuses*. Cependant, les pièces de Bouchard ont ceci de particulier qu'en actualisant le conflit, soit par la représentation de scènes passées et de jeux de rôles soit en présentant la vengeance en gestes concrets sous les yeux des spectateurs, elles maintiennent la *mimesis* et l'expiation n'a plus à passer par le récit dramaturgique. Pourtant, en général, plus le règlement de comptes devient intime, plus il tend vers la narration. En effet, la plupart des pièces centrées sur la famille, par exemple, n'offrent que bien peu à qui veut en résumer l'intrigue. L'action est souvent réduite à une sorte de thérapie de groupe où chacun accuse, se défend, ou se confesse, parfois à tour de rôle, dans un présent qui semble suspendu au profit d'un passé à revisiter, pour ne pas dire à disséquer. C'est le cas des pièces *Oublier* de Marie Laberge et *Le printemps, monsieur Deslauriers* de René-Daniel Dubois. Mais le procès, même privé, ne peut souffrir trop d'accusés ou trop d'accusateurs, car la confession et l'intériorité sont alors diluées dans le nombre et dans la monotonie de la forme. Il devient vite évident que la portée du règlement de comptes se désagrège lorsqu'elle se concrétise en une pléthore d'accusations et de défenses, et gagne à être ciblée davantage, quitte à épurer la forme pour en faire un combat singulier.

Le règlement de comptes à deux renvoie directement à l'interrogatoire, à cette différence près qu'il est à double sens. Dans l'examen d'une relation, il n'y a plus d'enquêteur, et pourtant il y en a deux, puisque deux individus tentent de retracer les circonstances qui ont vu la naissance, l'existence, puis la déchéance d'une troisième entité, qui s'appelait couple et qui s'est dissoute dans le temps. La forme qui en découle, et qu'on pourrait appeler « duel des mémoires », a fait plus de vagues en France qu'au Québec. Cela s'explique en partie par le fait que Marguerite Duras, dramaturge dont l'œuvre est souvent soumise à la mémoire, en a en quelque sorte signé le modèle. De *Agatha* à *La musica* et *La musica deuxième* en passant par *Savannah Bay*, Duras a exploré les multiples facettes de la rencontre de deux êtres qui s'affrontent dans leur reconstitution – et, bien souvent, leur incompréhension – du passé. Si l'écriture durassienne est parfois elliptique, elle n'en demeure pas moins foncièrement narrative : il y a bien peu d'action dans les pièces mentionnées, car elle est généralement réduite à une situation de parole où le récit est roi. D'ailleurs, l'intrigue se résume en deux mots : dans *Agatha*, il s'agit des adieux d'une sœur et d'un frère ; dans *La musica* et *La musica deuxième*, le spectateur assiste aux adieux d'un couple après que leur divorce est prononcé ; enfin, dans

Savannah Bay, l'intrigue se limite à la visite de la jeune femme, visite qu'on devine routinière. La parole, dans ces pièces, n'est pas le moteur de l'action, mais plutôt son remplacement, puisqu'elle prend toute la place et oblitère parfois jusqu'aux possibilités d'action les plus minimales.

Au Québec, on trouve le récit employé de façon semblable – quoique la parole soit chez lui plus volubile – dans *Les anciennes odeurs* de Michel Tremblay, où un homme dont le père est sur le point de mourir rend visite à son ancien amant. La réconciliation amoureuse n'est pas envisagée, mais la séparation totale non plus. Tout ce qui demeure entre eux, c'est une sorte de tendresse nostalgique. Il n'y a, en fait, que bien peu d'enjeux dans cette pièce, ce qui explique sans doute qu'elle est circulaire : après avoir revisité certains moments clés de leur existence, les protagonistes se disent : « Ça sert à rien de discuter jusqu'à demain matin, on réglerait rien, c'est ben ça qui est plate » (Tremblay, 1991 : 336). Cette circularité est soulignée par la reprise de la première réplique de la pièce. Avant l'arrivée de Luc, Jean-Marc se disait : « Deux fautes rien que dans le titre... Franchement ! » (p. 311) ; il se fera exactement la même remarque une fois la visite imprévue terminée (p. 339). Ici, comme chez Duras, le retour vers le passé et son poids de narration l'emportent donc sur l'intrigue... et sur l'action.

On pourrait croire que le combat singulier avait fini d'épurer la forme confessionnelle du retour en arrière et que le règlement de comptes, après être passé des mains de la justice officielle au domaine du privé, avait atteint les limites de son emprise sur le théâtre québécois. Pourtant, on ne peut parler des tentatives de retours en arrière sans parler de l'abolition des relations inter-personnages, dont Michel Tremblay avait déjà repoussé les limites dans des pièces telle *Bonjour, là, bonjour*. Daniel Danis a choisi, pour sa part, d'enrayer les relations inter-personnages en les atteignant dans leur poncif le plus sacré : le dialogue. En effet, c'est dans des formes foncièrement narratives que Daniel Danis fait s'opérer les règlements de comptes ; et s'il conserve la forme confessionnelle, il est souvent difficile d'établir clairement l'interlocuteur du discours. Les personnages de *Celle-là* et de *Cendres de cailloux*, par exemple, offrent leur confession à un « autre » non défini, ce qui a pour résultat de rectifier l'impasse du système officiel et d'offrir une solution de rechange à la structure de la vengeance, tout en niant complètement les possibilités d'action puisque l'interaction n'existe plus. Chez Danis, le personnage, ne s'adressant à personne, ne peut donc être absout que par lui-même. C'est ce que confirme la mère à la fin de *Celle-là* : « Maintenant, je suis soulagée. Plus

rien à calmer : ni la peau, ni le cœur, ni l'esprit. Je veux quitter mon corps seule la tête haute » (Danis, 1993 : 86). La parole est donc ici véritablement purificatrice, et c'est à la fois loin des paramètres dramaturgiques établis et dans sa forme la plus pure que le récit offre la paix à l'âme troublée qui en profère les mots.

Il faut cependant noter que le registre spirituel de Danis n'est pas sans rappeler l'utilisation de la loi du Talion chez Bouchard en ce sens qu'il fait constamment appel à des traditions anciennes, antérieures à la pratique catholique de la confession. La mère de *Celle-là* est une sorcière, la sœur du *Chant du Dire-Dire* a des pouvoirs surnaturels, et que ce soit dans *Les nuages de terre* ou dans *Cendres de cailloux*, Danis fait presque toujours allusion à des rituels et des associations qui rappellent les sectes et les traditions païennes.

On ne peut nier que la dramaturgie québécoise des vingt dernières années ait cherché à remplacer ses modèles référentiels, et ce, tant sur le plan des structures théâtrales que sur celui de l'imaginaire qu'elle explore. Les dramaturges se sont d'abord acharnés à confronter tous les tabous d'une société chrétienne et pieuse, afin de se défaire enfin de l'emprise très spécifique que l'église exerçait sur elle depuis si longtemps. Les thématiques récurrentes, souvent visées à travers l'éclatement de la cellule familiale, sont celles de l'affranchissement : les auteurs donnent la parole aux marginaux, femmes, enfants, victimes d'inceste, homosexuels. Malgré cela, un paradoxe intéressant s'est établi entre le contenu et une forme qui, si elle n'est traditionnellement théâtrale parce que narrative, rappelle étrangement le cœur même de la pratique religieuse : le théâtre québécois contemporain, dans sa tendance à sacrifier l'intrigue au profit d'un retour sur le passé, fait reposer sa nouvelle dramaturgie sur une propension à se dire, à se raconter, voire, justement, à se confesser. Dans un glissement des plus révélateurs, les figures de prêtres, encore omniprésentes chez Gratien Gélinas, ont presque complètement disparu pour revenir en force dans des personnages qui se sont appelés « juge » ou « inspecteur ». Puis, la justice des hommes ne créant qu'une impasse, les dramaturges se sont tournés vers des pratiques plus privées ou plus primitives, allant jusqu'à détrôner les canons aristotéliens pour laisser toute la place à une parole parfois confessionnelle, parfois incantatoire, afin que l'homme, sans l'intervention d'un représentant de l'ordre, puisse enfin s'affranchir non seulement de son passé, mais de lui-même. Il reste à savoir si c'est là le dernier maillon d'une fascination pour les règlements de comptes ou si le théâtre-récit n'est encore qu'une étape dans la problématique du passé, qui ne cesse de hanter l'imaginaire québécois.

Le retour en arrière est un élément majeur du théâtre québécois des vingt dernières années. De nombreuses pièces québécoises contemporaines sont en effet construites autour d'intrigues plutôt minces, mais qui autorisent de formidables remises en question du passé. Les thématiques récurrentes sont explorées dans des structures qui s'articulent moins autour du suspense – et donc, par extension, de l'action – que du dévoilement de l'intériorité des personnages. Les nombreux récits qui découlent de ces structures renvoient aux modèles référentiels policiers et religieux, en évoquant ou en imitant l'acte de confession ; toutefois, l'influence des croyances et rituels païens, qui s'infilte par moments, semble témoigner d'une volonté de renouvellement à la fois des références et des formes qu'elles adoptent au théâtre.

Flashbacks have become a central element of Quebec theatre over the last twenty years; in fact, they are often the pretense around which the plot – rather thin, in many cases – is built, in order to allow a formidable look back on past events. Recurrent themes appear through forms in which suspense and action give way to interiority. Narration plays a key role in these forms as it evokes or imitates the legal and religious models of confession. Nevertheless, pagan rituals and beliefs which are sometimes called upon seem to indicate a will to renew both the span of the social references involved and the forms they adopt in theatre.

Nadine Desrochers est conseillère en dramaturgie au Centre des auteurs dramatiques (CEAD), à Montréal. Détentrice d'un doctorat en lettres françaises de l'Université d'Ottawa, elle s'intéresse à la problématique du récit dans la dramaturgie contemporaine, tant française que québécoise. Comédienne, elle a joué dans de nombreuses productions théâtrales, ainsi que dans certaines séries télévisées. Elle a aussi été chargée de cours au Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et au Département des lettres françaises de l'Université d'Ottawa, en plus d'avoir œuvré dans les domaines de la traduction et de la radio – notamment en tant qu'animatrice et chroniqueur sur les ondes de la Première Chaîne de Radio-Canada (CBOF).

Bibliographie

- BOUCHARD, Michel Marc (1984), *La poupée de Pélopie*, [Montréal], Les Éditions Leméac.
- BOUCHARD, Michel Marc (1988), *Les feluettes ou La répétition d'un drame romantique*, [Montréal], Leméac Éditeur.
- BOUCHARD, Michel Marc (1989), *Les Muses orphelines*, [Montréal], Leméac Éditeur.
- BOUCHARD, Michel Marc (1991), *Soirée bénéfice pour tous ceux qui ne seront pas là en l'an 2000*, pièce inédite.
- BOUCHARD, Michel Marc (1995), *Le voyage du couronnement*, [Montréal], Leméac Éditeur.
- BOUCHARD, Michel Marc (1998), *Le chemin des passes-dangereuses : tragédie routière*, [Montréal], Leméac Éditeur.
- CHAMPAGNE, Dominic (1992), *La cité interdite*, Montréal, VLB Éditeur.
- CHAURETTE, Normand (1981), *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, [Montréal], Les Éditions Leméac.
- CHAURETTE, Normand (1986), *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, [Montréal], Les Éditions Leméac.
- CHAURETTE, Normand ([1986] 2000), *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud. (Coll. « Papiers ».)
- CHAURETTE, Normand (1996), *Le passage de L'Indiana*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud. (Coll. « Papiers ».)
- DANIS, Daniel (1992), *Cendres de cailloux*, Montréal/Paris, Leméac Éditeur/Actes Sud. (Coll. « Papiers ».)
- DANIS, Daniel (1993), *Celle-là*, Montréal, Leméac Éditeur.
- DANIS, Daniel (1994), *Les nuages de terre*, Paris, Théâtre Ouvert. (Coll. « Tapuscrit ».)
- DANIS, Daniel, (1996), *Le chant du Dire-Dire*, Paris, Théâtre Ouvert. (Coll. « Tapuscrit ».)
- DORT, Bernard (1988), *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud.
- DUBOIS, René-Daniel (1986), *Being at home with Claude*, [Montréal], Les Éditions Leméac.
- DUBOIS, René-Daniel (1987), *Le printemps, monsieur Deslauriers*, Montréal, Guérin Littérature. (Coll. « Tragédies et quêtes ».)
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- GENETTE, Gérard (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- GODIN, Jean Cléo et Dominique LAFON (1999), *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Ottawa/Montréal, Leméac Éditeur. (Coll. « Théâtre Essai ».)

- LABERGE, Marie ([1987] 1993), *Oublier*, Montréal, Les Éditions du Boréal.
- LABERGE, Marie ([1987] 1997), *Le Night Cap Bar*, Montréal, Les Éditions du Boréal.
- LABERGE, Marie (1991), *Le faucon*, Montréal, Les Éditions du Boréal.
- MOSS, Jane (1988), « Still crazy after all these years », *Canadian Literature/Littérature canadienne*, n° 118 (automne), p. 35-45.
- NUTTING, Stéphanie (1998), « L'écologie du tragique : *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* de Normand Chaurette », *The French Review*, vol. 71, n° 6 (mai), p. 949-960.
- PEDNAULT, Hélène ([1988] 1997), *La déposition*, Outremont, Lanctôt Éditeur.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1993), *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1989), *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud. (Coll. « Le temps du théâtre ».)
- TREMBLAY, Michel ([1981] 1991), *Les anciennes odeurs*, dans *Théâtre I*, Montréal/Arles, Leméac Éditeur/Actes Sud. (Coll. « Papiers ».)