

**Vers un théâtre intimiste : Le renouvellement du « collectif » dans les dramaturgies contemporaines du Québec et de la Caraïbe française (Martinique et Guadeloupe)**

Tanya Déry-Obin

Montréal, Québec

B.A., Université du Québec à Montréal, 2009

M.A., Université Concordia, 2011

A Dissertation presented to the Graduate Faculty of the University of Virginia in Candidacy for  
the Degree of Doctor of Philosophy

Department of French

University of Virginia

May 2016

## TABLE DES MATIÈRES

<b>Table des matières .....</b>	<b>1</b>
<b>Page de signatures .....</b>	<b>4</b>
<b>Résumé .....</b>	<b>5</b>
<b>Introduction : Pourquoi comparer les dramaturgies québécoises et antillaises ?.....</b>	<b>8</b>
<i>1 - Histoire coloniale et destin politique.....</i>	<i>12</i>
Réminiscences d’une histoire aux racines coloniales .....	12
Ambivalence du désir national.....	16
<i>2- Les implications théoriques de la comparaison.....</i>	<i>22</i>
Méthodologie .....	26
<i>3- Relations transnationales du Québec à la Caraïbe française .....</i>	<i>37</i>
<i>4- Conclusion et description des chapitres .....</i>	<i>43</i>
<b>Chapitre 1 : Dramaturgies comme lieux d’exploration du collectif.....</b>	<b>46</b>
<i>1- Réalisme et langue populaire : une analyse des Belles-Sœurs .....</i>	<i>51</i>
<i>2- Adresse collective d’une communauté en question : une analyse de La Tragédie du roi</i> <i>Christophe .....</i>	<i>70</i>
<i>3 - Les limites d’un théâtre national .....</i>	<i>90</i>
Discours d’exclusion de la nation .....	92
Quels sont manques du théâtre national ? .....	96
<i>Conclusion : Vers un renouvellement de la compréhension du collectif.....</i>	<i>98</i>

<b>Chapitre 2 : « Ton regard est une absence » :</b>	<b>100</b>
<b>Manque, intimité et relations affectives de la scène à la salle</b>	<b>100</b>
<i>1- Action, narrations et adresses au spectateur</i>	103
Narration et héritage du conteur dans Trames	103
Répétitions d'un dialogue action dans La Chair et autres fragments de l'amour	115
<i>2- Reconstruire le silence</i>	125
Fragmentation des monologues dans La Chair et autres fragments de l'amour	125
Intimité impossible et silence dans Trames	133
<i>Conclusion pour une poétique intimiste</i>	140
<b>Chapitre 3 : Le recours à la mémoire intimiste</b>	<b>144</b>
<i>1- Stratégies dramatiques d'une mémoire intimiste</i>	148
Subjectivité de la relation au passé	150
Le témoignage	160
La mise en drame de l'oubli	172
Dévoilement de traumatismes individuels	177
<i>2- Le retour de l'histoire dans la dramaturgie caribéenne</i>	185
Le Voyage : répétition et anxiété de l'histoire	187
Les immortels : la hantise de l'histoire	192
Enfouissements : traumatisme de l'eau et filiation	195
Mémoires d'Isles : représentation de la mémoire de l'esclavage	200

<i>3-Attachement communautaire, pathos et travail mémoriel dans le théâtre québécois .....</i>	<i>204</i>
The Dragonfly of Chicoutimi : la confiance d'un mal-aimé .....	207
Je me souviens : l'appartenance nostalgique à une communauté contestée .....	211
Je suis d'un would be pays (déracinement, effacement de la nostalgie et tentative d'oubli) .....	219
Je pense à Yu : le prétexte de l'histoire de l'Autre .....	222
<i>Conclusion d'un théâtre intime de la mémoire .....</i>	<i>229</i>
<b>Conclusion.....</b>	<b>231</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>241</b>

PAGE DE SIGNATURES

Alison Levine,  
Department of French

---

Kandioura Dramé,  
Department of French

---

Louis Patrick Leroux,  
Études françaises et English, Concordia University

---

Gustavo Pellón,  
Department of Spanish, Italian and Portuguese

---

## RÉSUMÉ

Cette thèse définit le théâtre intime comme démontrant une dramaturgie qui sollicite des affects de proximité entre la scène et la salle. Cette thèse analyse les stratégies dramaturgiques d'un corpus de pièces de théâtre du Québec et de la Caraïbe française (1983 à 2012) qui invoquent une esthétique et des affects intimistes. Plus précisément, cette thèse analyse certains éléments dramatiques, tels que les usages et les statuts de la parole, le monologue, le huis-clos, le secret, la narration et le travail de la mémoire. L'analyse dramaturgique permet de mettre en lumière de quelles manières ces pièces de théâtre suscitent des affects d'intimité avec les spectateurs. Cette thèse soutient que la tendance intimiste du théâtre contemporain au Québec et dans la Caraïbe française rend compte d'un mode d'attachement où les relations communautaires sont construites à travers des affects de proximité. Cette thèse soutient que le théâtre intimiste désigne un renouvellement de la compréhension du collectif dans ces deux communautés francophones d'Amérique.

Le théâtre intime pose un regard sur l'individu, son intériorité et sa subjectivité, de manière à créer une relation privilégiée avec un destinataire privilégié. Suivant cette idée, les chapitres de cette thèse étudient les manières dont l'individu négocie sa subjectivité sur les scènes de théâtre. Les trois chapitres analysent d'abord les négociations de l'individu avec la nation, ensuite avec l'autre, puis finalement avec le passé et la mémoire. Le premier chapitre analyse deux pièces canoniques des années 1960 au Québec et dans la Caraïbe française. Ce chapitre démontre les liens intrinsèques entre la naissance de la nation et la naissance d'un théâtre national en analysant l'appel à la légitimité émotive de la nation dans *La Tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire et *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay. Dans ces deux pièces, l'individu est mis en scène pour

susciter une adhésion à un groupe national aux limites bien définies. Le deuxième chapitre analyse les négociations de l'individu avec l'autre en s'intéressant en détail à deux pièces des années 2000, *Trames* de Gerty Dambury et *La Chair et autres fragments de l'amour* d'Evelyne de la Chenelière, en plus de faire référence à un corpus plus élargi de pièces québécoises et antillaises. Ce chapitre démontre que la poétique intimiste permet de positionner le spectateur comme confident, le témoin privilégié de récits qui lui sont confiés comme à un ami proche envers qui sont témoignés des signes de confiance. De cette manière, les relations d'attachement construites entre la scène et la salle permettent de créer des liens intersubjectifs à la base d'un collectif compris comme un rhizome, plutôt qu'être inféodé aux discours nationaux. Finalement, le troisième chapitre s'intéresse à la relation à la mémoire des deux communautés en analysant les négociations entre la mémoire individuelle et la mémoire collective. Ce chapitre analyse un corpus de près d'une dizaine de pièces en démontrant que les pièces antillaises continuent à faire vivre une mémoire de l'esclavage, alors que les pièces québécoises manifestent d'une appartenance communautaire à un collectif ambivalent. Le troisième chapitre démontre que l'utilisation du travail de la mémoire au théâtre témoigne des fractures d'une compréhension homogène ou nationale du collectif. Le travail de la mémoire au théâtre manifeste de la nécessité de faire place aux récits de mémoire subjectifs dans la manière dont nous réfléchissons collectivement à l'histoire et au passé.

*À Olivier et Elsa.*

*Parce qu'une aventure terminée annonce le début d'une nouvelle.*



## INTRODUCTION : POURQUOI COMPARER LES DRAMATURGIES QUÉBÉCOISES ET ANTILLAISES ?

L'histoire de la francophonie en Amérique commence avec la colonisation de la Caraïbe française et du Québec par la France. Les nouvelles identités collectives qui seront les communautés connues aujourd'hui se développent à travers le processus de colonisation : c'est aussi là que commencent les rapprochements à faire entre les dramaturgies du Québec et de la Caraïbe française. De la période coloniale, les deux communautés héritent d'un rapport malaisé avec la langue française, de relations ambiguës avec les pouvoirs coloniaux et les multiples sphères d'influences culturelles qui les entourent (Afrique, Europe, Asie, Inde pour la Caraïbe française, Etats-Unis, France et Canada anglais pour le Québec, Premières Nations dans les deux cas) et surtout, d'un questionnement identitaire constant. Pendant les années 1960, le Québec et la Caraïbe française embrassent les mouvements mondiaux de montée des nationalismes et de dénonciation des colonialismes en mettant les questions d'identité et de reconnaissance nationales à l'avant-plan de leurs réflexions collectives. Dans les deux cas, la naissance d'une dramaturgie locale coïncide avec l'effervescence de mouvements nationalistes avec lesquels le théâtre interagit étroitement. Les théâtres de la Caraïbe française et du Québec proviennent d'une tradition engagée, essentiellement en relation avec les mouvements et les réflexions nationalistes des années 1960. Les théâtres de la Caraïbe française et du Québec s'imposent ainsi dès leurs débuts comme des espaces de réflexion sur le collectif. Dans le rapport qu'il établit avec le public, le théâtre de cette période propose une vision des relations communautaires inféodées à une conception nationale du collectif. Pourtant, l'effritement des mouvements nationalistes affecte les dramaturgies qui se transforment à partir des années 1980 et 1990. Au Québec comme à la Caraïbe française, le drame se replie à ce moment sur des représentations individuelles, des conflits interpersonnels et familiaux, l'exposition de soi. Au même moment, la langue théâtrale

évolue d'expériences qui revendiquent un statut reconnu pour les langues populaires (le créole et le joual) vers des expérimentations formelles qui portent une attention renouvelée à la langue française, maintenant travaillée par des particularités locales.

Plus particulièrement à la Caraïbe française, le théâtre des années 1980 délaisse les préoccupations historiques et anticoloniales pour explorer les implications individuelles d'un passé collectif parfois lourd à porter : « Ce théâtre contemporain dit la souffrance de l'exil, de la séparation, les difficultés du rapport au passé et aux origines, la violence des relations humaines dans une société inégalitaire et injuste où prédominent les conflits entre les sexes et entre les races » (Bérard, *Théâtre des Antilles : Traditions et scènes contemporaines* 29).

*Mémoires d'Isles* (1983) d'Ina Césaire est l'un des premiers exemples dramatiques qui met en scène le récit de la mémoire individuelle de femmes qui rendent compte d'événements historiques antillais, plutôt qu'une mise en scène des événements eux-mêmes. *Ton beau capitaine* (1987) de Simone Schwarz-Bart et plusieurs pièces de Maryse Condé, telles que *Pension les Alizés* (1988), *Comme deux frères* (2007) et *La faute à la vie* (2009), représentent aussi cette tendance du théâtre antillais à mettre en scène des huis clos où les personnages se confrontent sur leur passé, leurs regrets et leur nostalgie de manière à exposer la difficulté de l'exil, des inégalités raciales et d'un passé collectif caractérisé par la violence.

Dans le cas du Québec, les chercheurs en études théâtrales s'entendent sur le fait que l'échec de l'option souverainiste au référendum de 1980 a transformé radicalement les pratiques théâtrales. Les années 1980 annoncent la fin d'une période où le théâtre québécois mettait essentiellement en scène le collectif d'une manière spectaculaire, des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay (1967) à *Vie et mort du roi Boiteux* (1979) de Jean-Pierre Ronfard. Les auteurs phares du théâtre québécois des années 1980, dont Michel Marc Bouchard, Normand Chaurette et René Daniel Dubois, explorent les complexités des conflits familiaux et amoureux, de la marginalité,

non plus à partir d'une nation métonymique, mais à partir de la complexité de personnages qui parlent en leur nom subjectif. Des ouvrages tels que *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt* de Jean Cléo Godin et Dominique Lafon, *Théâtres québécois et canadiens-français au XXe siècle* dirigé par Hélène Beauchamp et Gilbert David et *Théâtre québécois 1975-1995* dirigé par Dominique Lafon attestent de la transformation des pratiques et esthétiques théâtrales au Québec pendant les années 1980.

Ainsi, à partir des années 1980 les théâtres de ces deux régions de l'Amérique francophone se distancent au même moment des discours nationalistes et politiques pour transformer ses pratiques formelles. Les pratiques dramatiques s'orientent alors vers un théâtre que l'on pourrait qualifier d'intimiste. Dans un théâtre intimiste, la recherche d'une proximité émotive – d'une intimité – avec le public agit comme moteur dramatique. Dans ce contexte, l'intimité désigne un attachement entre individus qui se sentent proches, ou cherchent à se sentir proches l'un de l'autre. La démonstration et la recherche de cet attachement, qui peuvent impliquer l'introspection, le dévoilement de secrets, la mise en scène de la vulnérabilité, ou l'expression de relations intersubjectives, définissent l'essence d'un théâtre intimiste. Le théâtre de l'intime témoigne du désir d'établir des liens de proximité avec des personnes envers qui sont exprimés des signes de confiance.

Le changement de paradigme esthétique qui s'amorce dans les années 1980 n'est pas un désaveu de réflexions collectives, mais représente plutôt une compréhension renouvelée des liens qui unissent les membres de la communauté. Cette thèse analyse le renouvellement du collectif dans le théâtre contemporain au Québec et à la Caraïbe française (Martinique et Guadeloupe). Dans cette thèse, je soutiens que la dramaturgie des auteurs étudiés rend compte d'un mode d'attachement où les relations communautaires sont construites à travers des affects de proximité. Dans ce théâtre contemporain, les négociations de l'individu face à la nation, à l'autre et au passé

permettent de tracer les liens d'une communauté comprise à travers les relations d'attachement qui nous lient les uns aux autres. Cette configuration de la communauté se distingue d'une vision assujettie à des discours politiques et nationaux.

Cette thèse analyse les manières dont une tendance du théâtre contemporain, au Québec et dans la Caraïbe française, tente de rejoindre son public de manière intimiste et propose ainsi une compréhension intersubjective du collectif. Le théâtre d'auteurs tels que Marie Brassard, Ina Césaire, Evelyne de la Chenelière, Gerty Dambury, Lorena Gale, François Godin, Carole Fréchette et Larry Tremblay construit une idée de la communauté qui repose sur des relations entre individus où les témoignages de confiance, d'authenticité, de dévoilement de soi et de vulnérabilité sont mis en valeur. Dans les pièces du corpus, ces relations ne sont pas uniquement déployées entre les personnages, mais entre la scène et la salle. Ce théâtre intime ne met pas en scène des relations dépeintes comme exemplaires dans une représentation réaliste : au contraire, il établit, avec son public, une relation d'attachement. Le spectateur est dès lors impliqué au sein même de la relation et est, par conséquent, celui envers qui sont témoignés des signes de confiance. Ce théâtre, autant au Québec que dans la Caraïbe française, témoigne d'un changement de la manière dont la communauté se perçoit elle-même, dans la compréhension du collectif. Dans ces deux communautés, le théâtre s'est imposé vers les années 1960-1980 comme un lieu privilégié où penser et représenter les préoccupations nationales. Le théâtre participait alors activement à la légitimité émotive qu'appelle la nation (Anderson 4). Cette thèse rend compte de la transformation des affects suscités par les dramaturgies du Québec et de la Caraïbe, tout en soutenant que ces théâtres restent des lieux par excellence de l'exploration du collectif.

Afin d'établir les bases de la comparaison entre les dramaturgies contemporaines du Québec et de la Caraïbe française, l'introduction s'intéresse à des considérations historiques, théoriques et méthodologiques. Plus précisément, nous effectuerons d'abord un survol historique afin de mettre

en lumière les points de convergence dans les histoires du Québec et de la Caraïbe française. Cela permettra en outre de constater de quelles manières le théâtre a joué un important rôle de consolidation nationale au sein des deux communautés. Ensuite, nous nous intéresserons aux implications théoriques de la comparaison. Nous poserons un regard critique sur la comparaison du Québec et de la Caraïbe française à la lumière des réflexions des chercheurs en théorie de la comparaison. Finalement, nous verrons les outils méthodologiques qui seront utilisés au cours de cette thèse.

## **1 - Histoire coloniale et destin politique**

### *Réminiscences d'une histoire aux racines coloniales*

Contrairement aux colonisations françaises du XIX<sup>e</sup> siècle (Afrique et Asie par exemple), la colonisation de l'Amérique pendant le premier empire colonial français repose sur un anéantissement et/ou une mise à l'écart radicale de la population locale (autochtone<sup>1</sup>) pour faire place à une nouvelle population issue de la colonisation (descendants de colons français au Québec, métissage de colons et d'esclaves africains dans la Caraïbe)<sup>2</sup>. Ce passé spécifique aux méthodes colonisatrices particulières explique chez ces deux communautés l'insistance d'un

---

<sup>1</sup> Il ne s'agit pas ici de nier les alliances et collaborations qui ont pu exister entre les colons français et les Autochtones, mais plutôt de reconnaître que les nations modernes du Québec et des Caraïbes françaises reposent à peine sur l'héritage culturel des Premières Nations. L'expression même des Premières Nations et la conversation nation à nation réclamée par les Premières Nations dans les contextes québécois et canadien soulignent le caractère distinct des communautés autochtones. Au contraire, les nations canadiennes et québécoises reposent sur l'héritage colonial européen dans un contexte où les langues et cultures autochtones devaient leur être assimilées.

Les pensionnats autochtones qui ont duré jusque 1980 sont un des exemples récents de cette volonté d'assimilation.  
<sup>2</sup> David Chioni Moore propose une taxonomie dans laquelle il différencie trois types de colonisation : une colonisation « classique », où le colonisateur entretient une relation à distance, mais où il exerce néanmoins un contrôle politique, économique, militaire et culturel sur le territoire colonisé ; une colonisation « dynastique », où un pouvoir conquiert ses voisins ; et un troisième type, celui qui nous intéresse, où le « colonisateur s'installe », transformant alors les populations autochtones en sujets du « Quatrième Monde » (Moore 118).

questionnement identitaire causé par la création d'une nouvelle population dénuée d'un passé collectif : « Il y a différence entre le déplacement (par exil ou par dispersion) d'un peuple qui se continue ailleurs et le transbord (la traite) d'une population qui ailleurs *se change en autre chose*, en une nouvelle donnée du monde. C'est en ce changement qu'il faut essayer de surprendre un des secrets les mieux gardés de la Relation » (Glissant 40). Le regard posé spécifiquement sur la transformation d'une population en une autre permet de mettre en lumière l'importance de la création et de l'affirmation d'une collectivité en devenir, dénuée d'une histoire commune dans laquelle elle pourrait chercher une vérité identitaire, ce qu'Édouard Glissant appelle « l'arrière-pays culturel ». C'est également le constat que fait Gérard Bouchard, non seulement concernant le Québec, mais bien toutes les populations du « Nouveau Monde » (principalement l'Amérique et l'Océanie) :

Au fur et à mesure du peuplement, une entité collective prend forme par la suite, qui s'emploie à se donner des représentations, des définitions d'elle-même, des finalités.

Bientôt, une appartenance émerge, qui se nourrit des expériences du présent, d'utopies et de mémoire. On passe ainsi progressivement de l'entité à l'identité. (Bouchard 13)

Pour Bouchard, ce « moment à partir duquel les immigrants primitifs accèdent au sentiment de former une société *autre* » (12), commun aux nations du « Nouveau Monde », est le point de départ d'une vaste entreprise d'histoire comparative entre ces populations. De conquêtes en indépendances, les nations de l'Amérique et de l'Océanie se sont ainsi créées à la mesure d'un sentiment identitaire qui les a progressivement définies comme distinctes par rapport à leurs colonies et populations d'origines. Encore aujourd'hui, le Québec et la Caraïbe française restent des nations profondément marquées par un héritage colonial, principalement à cause des transformations qui ont vu naître leurs populations. La Traite et la Conquête sont par exemple des moments historiques qui symbolisent la violence, l'abandon et la trahison ressenties par ces

populations qui ont vécu un « transbord », une transformation en *autre chose*, au tout début de leurs histoires. Il ne s'agit pas ici de mettre les deux événements sur un pied d'égalité, ni d'évaluer d'une même façon la violence – symbolique et physique – d'un système de trafic et d'exploitation d'êtres humains qui s'est déroulé sur deux siècles et celle d'une succession de changements de régimes coloniaux. Malgré ce qui distingue la Conquête de la Traite, toutes deux consistent encore aujourd'hui en des figures récurrentes des littératures et des dramaturgies du Québec et de la Caraïbe française. Dans leur histoire de la littérature antillaise, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant reprennent l'importance, soulignée par Glissant, du cri poussé de la cale du bateau négrier durant le passage du milieu et en font l'origine même de la littérature caribéenne : « Ce cri indistinct qui nous nomme sans retenue » (Glissant 19). Louis Patrick Leroux remarque quant à lui qu'on « pourrait voir dans la Conquête de 1759 le plus fécond carburant de la création au Québec » (Leroux 35). Malgré les distinctions importantes qui séparent ces deux événements historiques, il reste que la représentation nationale du Québec et de la Caraïbe française, telle qu'elle se déploie dans leurs littératures respectives, sont toutes deux caractérisées par une genèse traumatisée qui éradique toute possibilité d'un passé précédant cette naissance. À l'absence d'arrière-pays dont nous parle Glissant répond un manque de mémoire au sein de l'histoire du théâtre québécois, remarqué notamment par Jean-Marc Larrue. L'historien entame sa réflexion en soulignant l'omniprésence du thème de l'appropriation, autre facette à la récurrence de la Conquête dans la dramaturgie québécoise : « S'il est un thème omniprésent (je dirais volontiers obsessionnel) dans l'histoire théâtrale du Québec, c'est bien celui de l'appropriation et, plus globalement, de la propriété. Cette obsession n'est en fait qu'une quête vitale, la quête de l'identité. Dans l'histoire de notre théâtre, quête de l'identité et appropriation vont nécessairement de pair » (Larrue 61). L'historien relève le nombre étonnant d'événements successifs ayant été présentés en tant que « premier théâtre canadien-français », comme si de

recommencement en recommencement, l'histoire théâtrale s'égarait toujours au fil d'une mémoire effritée : « Ce qui étonne cependant, c'est que de tentative d'appropriation en tentative d'appropriation, on ait systématiquement perdu la mémoire, comme si chacune de ces tentatives avait toujours été la première » (Larrue 61). Nous aurons l'occasion d'analyser plus en détail les relations conflictuelles à l'histoire au cours du chapitre trois. Remarquons pour l'instant que c'est à partir de débuts marqués par la colonisation et d'une absence de mémoire que le passage de l'entité à l'identité s'est amorcé au Québec comme à la Caraïbe française, avec à sa remorque les débuts d'une histoire littéraire traumatisée.

Pour Gérard Bouchard, l'émergence d'un sentiment identitaire distinct au cours du processus de colonisation des différentes nations du « Nouveau Monde » justifie son entreprise comparative dans *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde : essai d'histoire comparée*. Même au sein de cet ensemble, l'expérience du Québec et de la Caraïbe française est particulière dans la mesure où l'émergence d'une communauté imaginée distincte ne sera jamais relayée par une indépendance politique complète. De la Nouvelle-France au Québec des années 1960, et de la colonisation des Caraïbes à la départementalisation de 1946, les deux populations évoluent vers des nations modernes<sup>3</sup> dont le destin politique est caractérisé par l'ambivalence. Le Québec et la Caraïbe française restent aujourd'hui des « petites nations non souveraines », c'est-à-dire que ces populations ne sont pas régies par des États nations, mais plutôt par des États majoritaires : le Canada et la France. Considérant que ces nations sont dotées d'une identité et d'une représentation de soi (un éthos) distinctes de leurs États majoritaires, la légitimité et l'affirmation nationales de ces territoires non souverains sont passées en grande partie, depuis leurs

---

<sup>3</sup> Nous utilisons l'appellation « nation moderne » pour distinguer cette étape d'affirmation nationale avec les débuts coloniaux de la Nouvelle-France et des Antilles. L'émergence de la nation moderne québécoise correspond ainsi à la Révolution tranquille qui s'étend au cours des années 1960, période charnière où naît un nationalisme proprement québécois en rupture avec un nationalisme canadien-français. Dans le cas de la Caraïbe française, l'émergence d'une nation moderne correspond à la départementalisation de 1946, loi qui met officiellement fin à la période coloniale et qui correspond à une période césarienne où la réflexion et l'affirmation de la spécificité caribéenne sont de mise.



renaissances modernes, dans leurs créations culturelles, et plus particulièrement leurs théâtres.

La comparaison entre le Québec et la Caraïbe française s'explique donc par deux facteurs principaux : une histoire coloniale avec la France qui a forcé la création d'une nouvelle nation à partir de populations venant majoritairement de l'extérieur et l'absence de souveraineté politique chez ces anciennes colonies aujourd'hui affirmées en tant que nations modernes. La démarche comparative entre ces deux communautés nous permettra donc, selon les mots de Gérard Bouchard, de contrer « les illusions de la singularité » (Bouchard 12) d'abord en considérant les similarités et les différences des contextes du Québec et de la Caraïbe française à partir d'une exploration de l'ambivalence du désir national. Dans un contexte où les communautés à l'étude sont de petites nations non souveraines, la nation s'impose en effet comme outil théorique de premier choix pour l'analyse des relations communautaires telles qu'elles se déploient dans leurs dramaturgies. Nous verrons finalement que, plutôt que la nécessité d'un destin politique unique et souverain, la dramaturgie s'est posée, dans les deux cas, en tant qu'un lieu important d'affirmation identitaire dès les débuts de la nation moderne.

### *Ambivalence du désir national*

Pour Benedict Anderson, le premier critère d'une nation est d'abord qu'elle est *imaginée* en tant que communauté. Elle est alors ressentie comme une profonde camaraderie perçue comme égalitaire (malgré les inégalités et l'exploitation qui la traversent) (Anderson 7). Ensuite, la nation est perçue comme dotée de limites : « because even the largest of them, encompassing perhaps a billion living human beings, has finite, if elastic, boundaries, beyond which lie other nations » (Anderson 7). Cette réflexion contemporaine sur les communautés imaginées justifie le statut de nation du Québec et de la Caraïbe française, bien qu'elles soient gouvernées par des États

majoritaires. Le statut minoritaire de ces petites nations non souveraines rend complexe et problématique leur discours national. Pour éviter d'affronter la complexité de la problématique, certains écrivains et chercheurs en théâtre caribéen choisissent par exemple d'éviter le terme même de « nation » pour utiliser d'autres appellations, non moins ambiguës, comme celle de « pays ». La spécialiste des théâtres caribéens francophones et anglophones Bridget Jones écrit :

Le problème est d'autant plus complexe que dans les trois Départements d'outre-mer (D.O.M.) caribéens, le concept même de "nation", donc d'un théâtre "national" est extrêmement ambigu. L'état est la France, les institutions sont françaises, alors que certains, comme Patrick Chamoiseau, préfèrent se situer par rapport au terroir, utilisant le terme plus chaleureux et plus simple de "pays". (Jones, « Comment identifier une pièce de théâtre de la Caraïbe ? » 35)

L'utilisation du terme de « pays » semble mettre d'avantage l'accent sur la géographie que sur une entité sociale ou politique. En revanche, la connotation du mot « pays » n'évacue aucunement une telle définition et elle ne saurait être plus simple. Pour reprendre l'exemple de Chamoiseau utilisé par Jones<sup>4</sup>, la pensée de l'écrivain et son utilisation du terme « pays » peuvent sembler à première vue concerner une terre qui serait apolitique et qu'il souhaiterait aborder d'une manière personnelle : « RÊVER-PAYS - Comprendre cette terre dans laquelle j'étais né devint mon exigence. J'étais en elle et elle était en moi. Aller en elle, c'était aller en moi en une boucle sans rivage. Je voulus oublier ce que je savais d'elle, retrouver comme dessous une ruine

---

<sup>4</sup> Bien que Jones utilise l'exemple de Chamoiseau, le premier cas de la littérature antillaise où sont distingués les concepts de « pays », « nation », « peuple » se trouve chez Aimé Césaire dans *Le Cahier d'un retour au pays natal*. À ce sujet, Picanço écrit : « Le terme pays natal n'est pas moins dépouillé de double lecture. Le mot pays peut désigner depuis le petit village, passant par le territoire, la région, la province jusqu'à définir l'espace socio-politique d'une nation souveraine. Mais c'est dans le sens de gens ou habitants d'un pays que l'on retrouvera sa connotation la plus précieuse et surtout la plus historique. Le mot pays dérive du bas latin *page(n)sis* qui définissait l'habitant du *pagus*, traduction latine de la ville-état grecque, et ce n'est que par extension que le mot finit par définir le *pagus* lui-même. Donc, le pays natal garde en soi-même la dichotomie espace géographique/population du lieu où l'on est né. Le contrat de transformation césairien vise ainsi à une double transformation: la conversion de la terre—soit uniquement la Martinique, soit toutes les Antilles—et la transformation de son peuple » (Picanço 21).

sa chair véritable dont mes propres chairs avaient fait leur tissu » (Chamoiseau 105). Pourtant, le titre même de son ouvrage, *Écrire en pays dominé*, trahit l'intention politique de son projet.

L'interrogation de Chamoiseau de la terre martiniquaise est bien au service de l'affirmation du caractère distinct de la collectivité antillaise plutôt qu'une simple relation personnelle au terroir.

Que Chamoiseau utilise ou non le terme « nation » – que d'autres tels Aimé Césaire et Édouard Glissant ont par ailleurs adopté – son discours affirme néanmoins l'existence d'une communauté imaginée distinctivement martiniquaise, ce qui est l'essence même d'un discours nationaliste suivant les idées d'Anderson. Luciano Picanço, l'auteur de *Vers un concept de littérature nationale antillaise*, en arrive d'ailleurs à la même conclusion. Il insiste également sur l'existence d'une communauté imaginée en Martinique distincte de la France :

elle constitue une ethnie, un groupe de personnes qui participent d'une unité ou d'une identité dépassant la simple appartenance à un état politique. Conception extra-politique, l'ethnie se base sur le linguistique, sur l'historique, sur le racial, sur le détachement géographique ou tout simplement sur la simple aspiration commune d'être nation. John Bowle croit pour sa part que la seule définition valable du terme nation repose justement sur la croyance de la communauté dans l'existence d'une nation. (Picanço 2)

L'existence d'une communauté imaginée distincte est de fait constamment réitérée dans le discours social et littéraire autant au Québec que dans la Caraïbe française. Pourtant, puisque le discours national n'est pas relayé par une indépendance politique, on remarque dans les deux cas une profonde ambivalence quant au désir de souveraineté politique de ces deux communautés. Tout en réitérant constamment leur existence nationale à travers des discours sociaux et culturels, le Québec et la Caraïbe française entretiennent une indécision certaine quant à leur avenir politique.

Au Québec, le résultat négatif à deux référendums sur la souveraineté association, en 1980 et

en 1995, ne clôt pas la question d'une éventuelle indépendance politique. Ce discours reste notamment revendiqué par un peu plus du tiers de la population qui a voté pour un parti souverainiste aux élections générales provinciales d'août 2012<sup>5</sup>. Mais plus encore qu'une perspective statistique ou électorale, c'est la présence constante de l'option souverainiste dans le discours public et politique qui témoigne de la ténacité du désir de garder vivant un projet d'indépendance chez la population québécoise, eu égard de son éventuelle réalisation. Si le statut de « nation distincte » du Québec n'est aujourd'hui plus à justifier, son expression nationale reste, selon les mots de l'historien Jocelyn Létourneau, tiraillée, voire écartelée et déchirée (Létourneau 16). Létourneau rend compte de la complexité de l'expression nationale québécoise en affirmant qu'elle :

apparaît en effet comme la volonté du groupement d'hier, et celle de la collectivité d'aujourd'hui, d'ériger un lieu d'êtres qui lui permette d'interagir avec l'Autre (désir de collaboration) sans s'y fondre (désir d'autonomisation) et qui l'autorise à se renouveler (désir de transformation) sans se renier (désir de continuation). On pourrait formuler la même idée en disant des Québécois qu'ils ont pour souci principal de n'être pas séparés d'un ensemble (péril de la marginalisation) ni d'être intégrés dans une totalité (péril de l'assimilation) et qu'ils craignent l'altérité radicale (péril du détachement de Soi) au même titre que l'identité radicale (péril de l'enfermement en Soi). (Létourneau 18)

La situation nationale de la Caraïbe française n'est pas plus simple. Depuis la loi de départementalisation de 1946 qui a officiellement mis fin à la période coloniale, la Martinique et la Guadeloupe sont quant à elles reconnues comme des départements d'outre-mer français et donc, elles font partie de la France à part entière. Si cette loi permet aux habitants de la

---

<sup>5</sup> 40% lorsque l'on additionne les votes pour le Parti Québécois (31,93%), Québec Solidaire (6,03%) et Option Nationale (1,9%). (« Résultats - Élections Québec 2012 »)

Martinique et de la Guadeloupe de bénéficier des mêmes droits et privilèges que tous les citoyens français, elle efface au moins en partie les spécificités historiques – l’esclavage, la colonisation, la langue créole, un passé de pigmentocratie où la couleur de la peau dicte la classe sociale – qui distinguent la Caraïbe de la France hexagonale. Des référendums sur l’évolution institutionnelle en Martinique, en Guyane et en Guadeloupe ont été tenus en janvier 2010, à la suite de mobilisations populaires l’année précédente. Ce mouvement contre la *pwofitasyon*<sup>6</sup> dénonce le système social et politique de la Caraïbe et de la Guyane françaises qui fait subir à ces populations un assujettissement économique qui prend la forme d’une vie chère, de prix de l’essence élevés, de salaires insuffisants. L’un des slogans de ces mobilisations, « Péyi-a sé ta nou! » (Ce pays nous appartient), exprime à quel point ces revendications sont liées à une démarche d’affirmation nationale toujours vivante. Pourtant, l’évolution institutionnelle vers une plus grande autonomie a été rejetée en janvier 2010 dans une proportion allant jusqu’à près de 80% pour la Martinique, malgré les soulèvements populaires – tenus surtout en Guadeloupe – qui avaient mené à cette initiative politique. Pour l’écrivain Raphaël Confiant, cette réponse reflète l’une des contradictions les plus marquantes des populations caribéennes françaises, entre la ferveur des dénonciations des injustices du pouvoir colonialiste et le désir de rester au sein de ce même État, motivé par des pulsions mimétiques, décrites notamment par Frantz Fanon (*Peaux noires, masques blancs*), mais aussi par l’intérêt à profiter des avantages économiques d’une telle union. Aux lendemains du référendum, Confiant écrit :

Donc si l’on comprend bien, les mêmes qui ont défilé et braillé en février pour faire plier l’État « colonialiste » votent aujourd’hui comme un seul homme pour rester à jamais enlacés dans les bras de ce même état colonialiste. Français jusqu’ad vitam aeternam, voilà

---

<sup>6</sup> La *pwofitasyon* est un mot créole qui unit les concepts de « profiter », de « profits » et de « mondialisation » qui dénonce plus spécifiquement les conséquences de la mondialisation et du postcolonialisme sur les populations guyanaises et antillaises.

ce qu'ils veulent être et rester! (Confiant, « «PÉYI-A SÉ TA NOU, SÉ PA TA YO!» («CE PAYS EST À NOUS, PAS À EUX !»), CLAMAIENT-ILS EN FÉVRIER 2009...» »)

À la Caraïbe française et au Québec, la question nationale ne s'épuise pas dans un statut politique dont les motivations économiques s'imbriquent aux questions identitaires et ne saurait exprimer l'ambivalence et les tensions d'un éthos national pourtant distinct de l'État majoritaire. Jocelyn Létourneau rappelle que l'intention politique des Québécois est « en effet plurivoque et polysémique, multidirectionnelle et polyphonique » (Létourneau 6). En mettant l'accent sur l'ambivalence assumée de la question nationale québécoise, Létourneau rappelle qu'un destin national n'est pas à se réaliser uniquement dans une décision politique, au Québec et à la Caraïbe française. Dans cette mesure, non seulement l'hésitation ou le refus de réaliser une indépendance politique n'est pas contradictoire avec l'affirmation nationale distincte des États qui les gouvernent, mais l'ambivalence d'un désir d'une souveraineté politique semble intrinsèque au statut de « petites nations non souveraines » dont nous avons qualifié jusqu'à maintenant le Québec et la Caraïbe française.

Nous reprenons cette appellation de Cardinal et Papillon qui, dans leur article « Le Québec et l'analyse comparée des petites nations », exposent les enjeux, les débats et l'utilisation de divers concepts associés à l'analyse politique comparée des nations minoritaires et des petites nations. Ils expliquent que, depuis Ernest Gellner, pour qui les nations constituent la base des États modernes,

Les petites nations devront se soumettre aux exigences des grandes nations ou s'assimiler à elles, car elles ne possèdent pas les ressources économiques nécessaires pour garantir leur autosuffisance. [...] Ainsi naît l'idée, reprise par plusieurs, selon laquelle les petites nations seraient caractérisées principalement par un certain type de psychologie. Elles auraient en commun un sentiment de vulnérabilité marquant leur devenir politique. (Cardinal et

## Papillon 7)

S'éloignant de ce critère qui met l'accent sur la présence constante d'un danger identitaire, Cardinal et Papillon célèbrent plutôt l'apport de certains chercheurs, dont Will Kymlicka, et son concept de « minorités nationales », qui définit « des collectivités possédant leur propre « culture sociétale ». Les minorités nationales se définissent donc à partir de référents identitaires distincts au sein de l'État. Ces groupes minoritaires cherchent tout naturellement à protéger et à assurer la pérennité de cette identité à travers une plus grande autonomie politique » (Kymlicka dans Cardinal et Papillon 9). Kymlicka porte donc une attention marquée à l'importance de l'affirmation de la différence culturelle et aux dynamiques politiques et identitaires qui régissent ces petites nations aux seins d'États multinationaux.

À la lecture des réflexions de ces chercheurs en sciences politiques, on comprend plus clairement le besoin des communautés minoritaires de réitérer constamment dans leur discours social et leurs productions culturelles sinon un discours national, du moins la représentation d'une communauté imaginée dotée de limites précises. La mise en évidence de référents identitaires distincts de l'État majoritaire sert à la fois la pérennité d'une identité qui peut être perçue comme vulnérable face aux grandes nations, et une plus grande autonomie politique.

## **2- Les implications théoriques de la comparaison**

La comparaison du Québec et de la Caraïbe française permet d'illustrer et de mettre en lumière les similarités entre leurs histoires coloniales et l'ambivalence de leur désir national. La méthode de l'analyse comparée permet de remettre en question les critères de distinction nationale en créant des liens entre les deux littératures. Les caractéristiques jusque là jugées évidentes, et parfois distinctives, d'une littérature nationale sont remises en question lorsqu'elles

sont comparées à une autre qui partage certains de ces éléments. La méthode comparative permet ainsi de porter attention aux espaces limites des littératures nationales, mais aussi de remettre en question une telle organisation du savoir littéraire. Dans leurs articles « Why Compare? » et « Why not Compare? », Rajagopalan Radhakrishnan et Susan Stanford Friedman proposent une épistémologie comparative qui vise à utiliser la comparaison afin d'éviter les risques de l'enfermement national, d'une « romantisation du local » (Friedman 756). Pour Friedman, les dangers à ne *pas* comparer sont légion : « the danger of not comparing involves the suppression of the general and the theoretical. Comparison's attention to the particular and the theoretical negotiates between the potential parochialism of the purely local and false universalism of the purely global » (756). Le point de vue de Radhakrishnan appuie cette idée puisqu'il soutient que le projet de la littérature comparée est de transcender les sujets nationaux. Il ajoute que « the project of comparison in a way ups the ante by suggesting perhaps that a knowledge based on comparison could be more sophisticated, progressive, worldly, and cosmopolitan than a form of knowledge that is secure in its own identity and provenance » (Radhakrishnan 456). D'après les deux comparatistes, la littérature comparée est un espace où peut être remise en question l'apparence naturelle des limites nationales, par définition exclusives, et créer un savoir qui serait essentiellement transnational. Dans le contexte qui nous intéresse, une comparaison entre le Québec et la Caraïbe française permet de mener une réflexion plus globale et transnationale sur les pratiques culturelles des espaces francophones, plutôt que porter une attention limitée à des considérations locales.

Sous un autre aspect, les risques épistémologiques à briser les limites nationales à travers la comparaison sont bien réels. Pour Radhakrishnan et Friedman, bien que l'exercice comparatif permette de transcender les sujets nationaux, il n'est pas non plus innocent, mais plutôt potentiellement violent et investi d'inégalités. Un problème épistémologique à la comparaison



réside justement dans la transgression des limites nationales. Pour Radhakrishnan, retirer un objet de son contexte local afin d'effectuer une comparaison provoque nécessairement une violence épistémologique qui est issue d'une déterritorialisation obligée. Friedman ajoute :

Comparison decontextualizes : that is, it dehistoricizes and deterritorializes ; it removes what are being compared from their local and geohistorical specificity. Consequently, one reason *not* to compare is the potential violence such removal can accomplish, the damage they can do to the requirements of a richly textured understanding of any phenomenon in its particularity. (754-755)

La question de cette violence se pose d'autant plus dans les contextes qui nous intéressent où la signification et l'interprétation locales sont bien souvent surdéterminées. Par exemple, est-il possible de comprendre le théâtre de Michel Tremblay hors du contexte québécois ? Bien que le théâtre de Tremblay ait beaucoup voyagé, les expériences les plus réussies reconnaissent un contexte de marginalité sociale et de dualité linguistique (telle que les adaptations écossaises). Le contexte québécois est primordial à la compréhension d'une pièce telle *Les Belles-Sœurs*. Pour Radhakrishnan et Friedman, une tentative de « dénationaliser » une œuvre ayant une grande importance collective en la retirant de son contexte local implique justement une violence épistémologique. Un projet d'analyse comparée entre deux représentations nationales se tient donc dans un équilibre précaire, puisqu'il risque constamment de glisser vers un protectionnisme identitaire, ou vers la violence de frontières transgressées : « the project of comparison finds itself somewhere between the stability of identity and the fluidity of difference » (Radhakrishnan 456). Le projet même de la littérature comparée, et l'une des difficultés épistémologiques de cette thèse, sont donc de transcender la distance entre les sujets nationaux dans un contexte où les particularismes locaux courent constamment le risque d'être effacés au profit de la comparaison. Plus encore, certains outils théoriques et méthodologiques particuliers à chaque ensemble culturel

entrent en collision au cours d'une comparaison, permettant d'éclairer un aspect d'un ensemble culturel qui laisse l'autre objet comparé dans l'ombre, ou même, qui efface certaines de ses particularités. La méthode comparative, dans cette mesure, reste un projet bien souvent inégal, malgré la recherche d'équilibre qui la sous-tend. Dans le cas du Québec et de la Caraïbe française, voici les problématiques et les considérations méthodologiques qui créent un déséquilibre au sein de la comparaison : la place ambiguë de la littérature québécoise au sein de la francophonie ; l'inégalité de l'application des théories postcoloniales aux deux ensembles culturels ; et l'importance de l'histoire de l'esclavage et des questions raciales pour l'identité collective de la Caraïbe française. Malgré ces difficultés à l'exercice comparatif, il demeure essentiel puisqu'il permet de créer un savoir plus global et transnational que la perspective strictement nationale qui prévaut au sein des études littéraires.

L'analyse comparée permet de remettre en question des particularités locales qui sont jugées distinctes et qui enferment les œuvres dans une analyse unique. La littérature québécoise est, au Québec et à l'étranger, essentiellement analysée en elle-même et pour elle-même. L'analyse littéraire québécoise telle qu'elle est recherchée, et surtout enseignée, sert le plus souvent à mettre en lumière les critères de distinction d'une certaine québecité. Puisque la littérature québécoise agit comme réitération d'une existence nationale, en réponse au contexte de vulnérabilité d'une petite nation non-souveraine tel que nous l'avons vu plus haut, son analyse relaie ce rôle en illustrant et en expliquant le récit national de cette littérature. S'il s'agit d'une lecture des plus valables, elle n'est pourtant pas la seule. Dans le cas de la Caraïbe française, sa littérature est souvent expliquée au sein d'un cadre de référence postcolonial qui situe la France et la colonisation en tant que facteur décisif. La littérature antillaise semble difficilement pouvoir exister pour elle-même, sans que l'institution littéraire ou la colonisation françaises ne soient des composantes importantes de la problématique. Encore une fois, il ne s'agit pas de nier

l'importance – véritable – de la France dans l'histoire littéraire de la Caraïbe française, mais plutôt de permettre l'existence d'autres types de lecture. Lorsque la littérature québécoise est mise en commun avec la littérature caribéenne, on constate par exemple que le désir de protection et de valorisation d'une langue locale et vernaculaire n'est pas un critère de distinction québécois. De la même manière, on remarque que si la Conquête est un événement historique traumatique pour la collectivité, son motif récurrent ne hante pas autant la dramaturgie que l'esclavage qui apparaît toujours en tant que fantôme menaçant dans le théâtre antillais. La comparaison permet ainsi d'éviter une romantisation du local où chaque analyse est liée au contexte national, voire anthropologique. Finalement, l'analyse comparée permet de créer des ponts entre les œuvres en développant un savoir plus complexe, sophistiqué et cosmopolite. Dans ce contexte, analyser le théâtre contemporain du Québec et de la Caraïbe française permet d'éviter l'isolement d'un discours qui définit le Québec comme « seule communauté francophone d'Amérique du Nord » ou qui pousse le regard de la Martinique et la Guadeloupe seulement sur la France.

### *Méthodologie*

L'établissement d'outils critiques propres à la littérature québécoise est une part importante de l'histoire de son institution depuis la fin des années 1960, c'est-à-dire « au moment où elle se détache de son cadre pancanadien et redéfinit ses rapports d'égalité avec la France » (Paré 18). La distinction de l'institution de la littérature québécoise (par rapport à la littérature canadienne) est d'ailleurs aujourd'hui un fait établi pour les spécialistes en études québécoises, et l'une des raisons de son appartenance aux littératures minoritaires d'après la réflexion menée par François Paré dans *Les littératures de l'exiguïté*.

Il existe des cultures minoritaires florissantes ; d'autres, au contraire, opprimées et méprisées ; d'autres, enfin, en voie d'extinction. Il existe des micro-cultures, comme c'est le cas de l'Islande ou du Québec, où la littérature et l'institution littéraire s'épanouissent et où s'est développé un réel public lecteur. Les *petites* littératures vacillent donc entre une gloire un peu surfaite et le désespoir de n'arriver à engendrer que de l'indifférence. (Paré 9)

La littérature québécoise réside dans un entre-deux institutionnel. Distincte de la littérature canadienne, loin de rejoindre le panthéon des grandes littératures nationales, et néanmoins plus florissante (et subventionnée) que plusieurs autres littératures minoritaires, la littérature québécoise appartient à ce que Paré appelle les « petites littératures nationales ». Si l'existence même de la littérature québécoise en tant que (petite) littérature nationale repose sur son critère de distinction par rapport à la littérature canadienne, il en va autrement de la littérature caribéenne française, dont les fondements reposent quant à eux sur une négociation des rapports de pouvoir avec l'état colonial français : « Plus que toutes les autres, les littératures coloniales sont imprégnées, motivées, animées par le sentiment de minorisation, même ancien, et ces reflets de pouvoir qui les ont instituées et qui les instituent encore » (Paré 15). Les théories postcoloniales s'avèrent ainsi les plus à même de souligner les rapports de pouvoir avec la France hexagonale qui traversent la littérature caribéenne française, et il s'agit effectivement souvent du cadre de son analyse. La question de l'applicabilité des théories postcoloniales à la littérature québécoise est pourtant incertaine et reste entourée d'un silence de malaise, tel que le remarque Vincent Desroches dans son introduction à un numéro spécial de *Quebec Studies* sur la question :

Assez curieusement, [...] les études québécoises se sont jusqu'à maintenant tenues à l'écart de ce débat. Aux Etats-Unis, où les études postcoloniales sont devenues une référence théorique incontournable, des chercheurs en études québécoises ont inclus dans le passé — de façon plus ou moins implicite — les problématiques québécoises dans le cadre

postcolonial, mais sans s'engager de front dans ce débat théorique devenu de plus en plus nécessaire. (Desroches 3)

Dans son texte, Desroches souligne que l'utilisation de la critique postcoloniale permettrait une remise en question de l'essentialisme identitaire, toutefois en prévenant contre l'utilisation de « grilles d'analyses développées à partir des littératures d'Asie ou d'Afrique » (6) qui ne correspondent pas à la littérature québécoise. Malgré cette mise au point qui date d'une dizaine d'années, les travaux qui abordent la littérature québécoise sous l'angle postcolonial restent rares. Dans son ouvrage qui fait le point sur les théories postcoloniales et les littératures francophones, Jean-Marc Moura décrit ainsi le corpus concerné :

En quel sens peut-on parler d'un apport de la théorie postcoloniale à notre compréhension des littératures d'expression française ? La critique postcoloniale est centrée sur les littératures francophones trouvant leur origine dans l'expansion coloniale française hors d'Europe - avec un clivage séparant par nombre d'aspects les lettres québécoises contemporaines des autres littératures. (Moura 158-159)

Moura juge qu'après le XIX<sup>e</sup> siècle où la littérature québécoise est en émergence, ce corpus est distinct du reste de la littérature francophone, sans doute à cause du réaménagement des rapports de pouvoir du Québec avec le Canada et la France qui caractérise les dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Il reste que le contexte de la littérature québécoise correspond à certains éléments mis de l'avant par Moura lorsqu'il s'agit de poursuivre une analyse sociodiscursive postcoloniale des littératures francophones. Pour Moura, une littérature francophone postcoloniale met en contact plusieurs langues (43) dans un contexte où « l'usage de la langue française est issue d'une situation coloniale » (17). Cette définition s'applique donc au contexte québécois, bien que la langue française en tant que langue coloniale à l'ère de la Nouvelle-France ait ensuite acquis un statut minoritaire dans le contexte britannique puis canadien, jusqu'à sa protection légale par la

Charte de la langue française en 1977<sup>7</sup>. Moura poursuit en affirmant que la littérature francophone postcoloniale poursuit l'objectif de retracer l'histoire des écrivains migrants et francophones (17). Selon cette idée, l'analyse sociodiscursive postcoloniale de Moura analyse les mouvements migratoires des écrivains faisant usage du français en territoire québécois, eu égard les modifications du statut minoritaire ou majoritaire du français au Québec. Il s'agit d'ailleurs de la perspective adoptée par Simon Harel dans son article *Les loyautés conflictuelles de la littérature québécoise* (2007), dans lequel il propose d'analyser le postcolonialisme interne de la littérature québécoise quant à ses relations aux auteurs issus des communautés immigrantes à partir des années 1980. La littérature québécoise produite par des auteurs issus des descendants des colons français serait donc, selon cette perspective, le sujet et non l'objet de rapports postcoloniaux. Finalement, la tension et l'indécidabilité des rapports de pouvoir qui traversent la littérature québécoise, qui est à la fois dominée et dominante, minoritaire mais nationale, témoignent définitivement de l'entre-deux institutionnel de cette littérature lorsqu'il s'agit d'analyser ses contacts et son positionnement à l'échelle mondiale.

L'entre-deux institutionnel de la littérature québécoise se répercute dans son positionnement ambigu au sein de la francophonie littéraire. Dans le contexte de l'étude de la littérature d'expression française aux Etats-Unis, le Québec est souvent d'emblée inclus au sein de la francophonie. Pourtant, cette appartenance est récusée par l'institution littéraire québécoise elle-même. En effet, l'appartenance à la francophonie ne saurait faire sens dans un contexte québécois où l'institution littéraire sert une affirmation nationale distincte à la fois de la France, du Canada et des Etats-Unis : d'où l'impossibilité pour la littérature québécoise de s'autoproclamer

---

<sup>7</sup> Communément appelée loi 101, la Charte de la langue française fait du français la langue officielle du Québec, en régissant notamment l'éducation, l'affichage, la langue d'emploi et la langue de service public.

périphérique par rapport à la France. Cette relation périphérique est pourtant inhérente à la définition de la francophonie<sup>8</sup>, telle que définie ici par Moura :

Fondamentalement, le terme « francophonie » renvoie à une diversité géographique et culturelle organisée par rapport à un fait linguistique : à la fois l'ensemble des régions où le français est réputé jouer un rôle social incontestable et l'ensemble de celles (à l'exception de la France) où existent des locuteurs de langue première. (5-6)

L'autonomie de son champ littéraire participe également de la place particulière de la littérature québécoise au sein de la francophonie, tel que le remarque Isaac Bazié dans sa présentation d'un numéro de la revue *Études françaises* sur les enjeux critiques et les modalités figuratives du corps dans le champ des littératures francophones (Bazié 6). D'autre part, les réflexions qui tentent de développer des outils méthodologiques à l'analyse de la francophonie littéraire s'attardent la plupart du temps à des corpus très élargis qui ne prennent pas nécessairement en compte les particularités antillaises. Pensons par exemple à *Littératures francophones et théorie postcoloniale* de Moura et *La francophonie littéraire* de Beniamino qui abordent des objets aussi distincts que la littérature de l'Afrique subsaharienne et du Pacifique avec celle de la Caraïbe française. De la même manière, la littérature de la Caraïbe française est souvent incluse dans les corpus de « l'Afrique et ses diasporas », sans que les particularités diasporiques soient justement mises de l'avant. Dans cette mesure, si les recherches du champ francophone permettent d'éclairer certains aspects des contextes littéraires du Québec et de la Caraïbe française, et surtout la manière dont ils interagissent entre elles (nous y reviendrons), il convient de garder en tête la relation inégale des deux ensembles culturels à la francophonie littéraire.

---

<sup>8</sup> Rappelons que nous nous situons au point de vue littéraire et qu'il n'est donc pas question ici de discuter de l'appartenance des États à des organismes politiques tels que l'Organisation International de la Francophonie, ou d'autres dynamiques se jouant au niveau de la politique internationale.

L'application des théories postcoloniales est donc entourée d'un silence de malaise dans le contexte des études québécoises. L'analyse de la littérature de la Caraïbe française recourt en revanche souvent aux théories postcoloniales, lesquelles permettent d'étudier les rapports de pouvoir entre la Martinique et la Guadeloupe avec la France hexagonale, autant à l'époque coloniale que depuis la départementalisation en 1946. En mettant notamment l'accent sur les analyses critiques de la race, les théories postcoloniales permettent d'attirer l'attention et de mettre en lumière le traumatisme collectif de l'esclavage, l'importance des identités raciales dans la compréhension du collectif et dans quelle mesure cette histoire influence les relations actuelles de la Caraïbe française avec la France hexagonale. La littérature caribéenne est effectivement imbriquée dans ces questions depuis ses débuts, au moment où elle était essentiellement écrite par les colons qui s'adressaient à la France hexagonale (comme ce fut d'ailleurs le cas en Nouvelle-France). À ses balbutiements proprement caribéens – au moment où elle était essentiellement produite par des blancs créoles – la littérature doudouiste pose un regard exotique sur la vie et les populations caribéennes. Les auteurs de cette période, dont Gilbert de Chambertrand, les frères Daniel et Fernand Thaly, Victor Duquesnay et Eugène Agricole, présentent les Antilles à un regard étranger en faisant usage de clichés tels que la beauté des îles, la sensualité des femmes, etc. Par la suite, le premier roman caribéen à connaître un succès critique, *Batouala, véritable roman nègre* (1921), permet à son auteur René Maran<sup>9</sup> de recevoir le prix Goncourt. D'après Jack Corzani, ce roman « tentera d'imposer aux Blancs le respect du Nègre, de ses coutumes et de sa dignité, bref luttera contre le racisme et la "colonisation-exploitation", dans une perspective qui n'exclurait nullement, pour ceux qui comme lui et la plupart de ses compatriotes antillais le souhaiteraient, une assimilation à la culture et à la nation française » (Corzani 114). Déjà avant le mouvement de la négritude, la littérature antillaise s'impose en tant que lieu de dénonciation du

---

<sup>9</sup> René Maran est né à Fort-de-France (Martinique) mais il est originaire de la Guyane.



racisme et de l'exploration des relations communautaires dans un contexte de pigmentocratie où la couleur de la peau dicte la classe sociale. Chacun des mouvements littéraires qui suivent – la négritude, l'antillanité, la créolité – réfléchiront à la littérature et à l'identité caribéennes en relation à l'esclavage, aux identités raciales et culturelles et au contact des langues. Dans sa réflexion sur le sens de communauté dans la littérature de la Caraïbe française, Celia Britton résume :

Broadly speaking, earlier representations promote the importance of black unity in the struggle against colonialism and racism, whereas more recent ones emphasize and celebrate the islands' multiracial diversity. (The concept of diversity in itself of course attacks racism, but with different implications for the community's representation of itself). (Britton 2)

Il importe d'insister sur le fait qu'il s'agit d'un axe qui traverse l'histoire de la littérature caribéenne française et qui reste une composante primordiale de ses enjeux. Le traumatisme de l'esclavage est d'ailleurs constamment réitéré dans la représentation de la naissance de la littérature, notamment à travers le cri poussé au fond de la cale du passage du milieu. Il s'agit du point de départ de cette littérature pour Édouard Glissant, tel qu'il le relate dans *Le discours antillais* (Glissant 19), idée que reprennent Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant dans leurs *Lettres créoles* qui retracent l'histoire de la littérature caribéenne : « ce cri indistinct qui nous nomme sans retenue » (Chamoiseau et Confiant 27). Le traumatisme lié à l'esclavage et aux identités raciales sont ainsi une part essentielle de l'histoire de la littérature caribéenne. Mais plus encore, il s'agit d'expériences et d'une histoire qui ne peuvent être écartées lorsqu'il s'agit de réfléchir au collectif dans cette société :

The Caribbean's history of transportation, slavery and migration has created a situation in which the question of community becomes particularly urgent. The islands' societies are the pure product of colonization, which eliminated most of their indigenous inhabitants and

transported millions of Africans to work on the plantations in conditions that obliterated most of their traditional social structures and practices. In these violently dislocated populations, there could be no « natural » sense of community evolving peacefully over the years; rather, the *problem* of community, conceived both in terms of collective practices and institutions and on the subjective level of collective identity, generates a deep-seated anxiety in the French Caribbean. (Britton 1)

La communauté, dans cette société, s'est ainsi construite sur un passé de traumatismes liés à la colonisation, à l'esclavage, au racisme et à un règne de pigmentocratie et influence la manière dont les liens entre individus sont tissés. Ces caractéristiques sont par ailleurs absentes, ou presque<sup>10</sup>, de la construction collective et de l'histoire littéraire du Québec. Dans ce contexte, la comparaison crée un déséquilibre, considérant la différence entre certains facteurs qui participent à la compréhension de l'histoire littéraire et du collectif. Deux problèmes naissent de ce contexte posé par la comparaison. Le premier problème, d'ordre méthodologique, pose la question de l'usage des théories postcoloniales et du facteur des identités raciales au sein de l'analyse comparée. Considérant le déséquilibre de l'influence de ces facteurs sur les deux objets de la comparaison, de quelle manière intégrer cette analyse tout en maintenant une stabilité comparative ? Le deuxième problème, d'ordre épistémologique, soulève la question de la violence causée par la comparaison, tel que nous l'enseignent Radhakrishnan et Friedman. Lorsque mis en commun, les deux objets comparés courent constamment le risque que leurs particularités soient effacées au profit de la comparaison, que leurs points communs soient mis en évidence plutôt que ce qui les distingue. L'effacement de la composante raciale de l'histoire de la

---

<sup>10</sup> Si l'esclavage a bien existé en Nouvelle-France, l'ampleur de son influence sur la collectivité ne peut être comparé au contexte caribéen. La dramaturge Lorena Gale a d'ailleurs abordé l'absence de l'esclavage dans la construction de l'histoire québécoise et canadienne dans sa pièce *Angélique*. Sur la présence de l'esclavage en Nouvelle-France et au Québec, voir *Deux siècles d'esclavage au Québec* de Marcel Trudel et *L'esclavage et les Noirs à Montréal : 1760 à 1840* de Frank Mackay.

Caraïbe française constituerait, par exemple, une telle violence épistémologique. Dans le contexte de cette violence comparative, ce sont toujours les différences de celui considéré « autre », subalterne, qui seront effacées : « Comparisons work only when the ‘radical others’ have been persuaded or downright coerced into abandoning their ‘difference,’ and consent to being parsed within the regime of the sovereign One » (Radhakrishnan 454). La comparaison, dans cette mesure, peut difficilement être stable et équilibrée lorsqu’elle veut faire place aux particularismes des deux objets comparés, utiliser des outils méthodologiques qui conviennent véritablement aux objets d’analyse, et finalement créer un savoir transnational qui agit à la manière d’un pont entre les communautés. La comparaison est plutôt instable, se tenant dans un équilibre précaire entre l’enfermement des limites nationales et la violence épistémologique. Elle est aussi mouvante à la mesure du va-et-vient entre un objet et l’autre, utilisant un assemblage de méthodes d’analyse qui conviennent à un objet et à l’autre, et soutenant des points de vue qui ne rassemblent pas nécessairement l’ensemble du corpus étudié. La méthode comparative utilisée dans cette thèse ne privilégiera donc pas une recherche d’équilibre où les deux objets comparés sont analysés de la même manière, mais plutôt une méthode mouvante qui permettra d’éclairer avec justesse deux objets, tout en créant des ponts entre eux.

### *Théorie d’analyse théâtrale*

La méthode d’analyse du texte dramatique privilégiée dans cette thèse vise à mettre en lumière des modalités d’énonciation de la parole théâtrale, c’est-à-dire « l’attitude du sujet parlant à l’égard de son propre énoncé » (Maingueneau et Charaudeau 382). L’analyse du discours dramatique s’inscrit dans un mouvement d’analyse théâtrale issu de la France porté par des auteurs tels que Anne Ubersfeld, Jean-Pierre Ryngaert, Jean-Pierre Sarrazac, Michel Vinaver. La

méthode d'analyse du discours dramatique s'inspire des théories littéraires de la linguistique et du discours, du structuralisme et de la sémiologie littéraire. Cette méthode d'analyse se distingue de d'autres approches d'analyse théâtrale dans la mesure où elle suppose que le texte théâtral seul est suffisant pour effectuer une analyse dramatique. Au sein de cette approche, d'autres composantes théâtrales qui peuvent faire l'objet de débats entre chercheurs en études théâtrales sont moins analysées, tels que le corps, la performance, le jeu d'acteur et la scénographie.

L'attention sur le texte dramatique reste en revanche une approche utilisée par un grand nombre de chercheurs, spécialistes en théâtre québécois et antillais. Cette méthode m'apparaît la plus à même de déceler les manières dont l'intimité est créée entre la scène et la salle : en étudiant le statut de la parole théâtrale, les attitudes et les modalités intimistes sont dégagées. Ainsi, le discours théâtral permet de mettre l'attention sur le rapport scène-salle, un sujet d'actualité au sein des études théâtrales, tout en évitant les pièges des théories de la réception qui peuvent essentialiser l'expérience du spectateur. La vulnérabilité, le secret, l'introspection sont autant de pratiques discursives qui témoignent d'une relation de confiance entre l'énonciateur et le destinataire. L'analyse de discours du texte dramatique permet donc de dégager : d'une part, la relation que cherche à établir l'énonciateur avec son destinataire et donc, quels affects sont suscités par cet attachement émotif ; et d'autre part, la manière dont cette relation est établie et donc, quelles sont les stratégies dramatiques des modalités intimistes.

La dramaturgie sert ici d'outil qui permet de comprendre le système de représentation des textes dramatiques et les modalités, statuts et usages de la parole théâtrale. Dans *Lire le théâtre* et *L'école du spectateur*, Anne Ubersfeld décrit des procédés d'analyse qui visent à « tenter de déterminer les modes de lecture qui permettent non seulement d'éclairer une pratique textuelle fort particulière, mais de montrer, si possible, les liens qui unissent cette pratique textuelle et une pratique autre, qui est celle de la représentation » (Ubersfeld, *Lire le théâtre* 8). La méthode

d'Ubersfeld prend donc en compte la représentation qu'implique l'art théâtral, c'est-à-dire la mise en espace physique par des acteurs, dans un espace défini et accompagné par ses spectateurs, mais en la mettant toujours en lien avec le texte dramatique qui reste l'objet premier de son analyse. Jean-Pierre Ryngaert se concentre quant à lui sur une méthode d'analyse qui s'intéresse exclusivement au texte théâtral en tant que porteur d'un système de représentation propre, tel qu'il le décrit dans ses ouvrages *Lire le théâtre contemporain* et *Introduction à l'analyse du théâtre*. C'est donc à travers l'étude de différentes composantes dramatiques, telles que la fable, l'intrigue, l'action, l'utilisation du langage et les genres (les différentes implications théoriques sont expliquées en cours de thèse lorsqu'elles sont sollicitées par l'analyse) qu'il est possible de mettre au jour la construction des œuvres de manière à dévoiler les modalités entretenues par le sujet énonciateur envers son destinataire.

Cette thèse fait une place importante à la notion « d'affect » au théâtre. Amorcé dans les sciences sociales, le tournant affectif s'est installé à la suite des courants qui ont mis l'accent sur le langage avec le poststructuralisme, puis sur la culture avec les études culturelles. Selon les auteurs de *The Affective Turn*, il s'agit ici de porter une attention critique aux émotions et au corps, à la raison et aux passions de manière à unir l'analyse de l'esprit et du corps (Hardt x). Évidemment, l'analyse du corps et des émotions est une partie intégrale des études théâtrales, le théâtre étant un art essentiellement physique dont l'intention première est de susciter des émotions fortes (et ce, depuis la catharsis théorisée par Aristote). Malgré tout, l'analyse de l'affect en études théâtrales permet de bonifier l'étude du corps ou des émotions pour développer un savoir sur le travail des affects théâtraux, tel que l'illustre le travail d'Erin Hurley. Dans son texte *Theatre and Feeling*, elle écrit :

I contend that it is theatre's feeling-labours — the display of larger-than-life emotions, the management of our sensate body, and the distribution of affect between stage and

auditorium — that draw us in, compel us to return, and most capture our imagination. As such in addition to being theatre's reason for being, feeling is what is most consequential about theatre. Feeling draws us into the symbolic universe of the theatrical performance by connecting us emotionally with its characters — we might identify with the hero or feel anger towards the villain — and hooking us with its moving narrative structure. (Hurley, *Theatre and Feeling* 9-10)

Le cadre de cette thèse étant trop restreint pour effectuer une analyse en profondeur du travail émotif de l'intimité dans les dramaturgies contemporaines du Québec et de la Caraïbe française, nous proposons néanmoins d'adopter la terminologie de l'affect. Nous concevons ainsi l'intimité comme n'étant pas restreinte à une émotion, mais en tant qu'affect qui d'une part sollicite non seulement le domaine des passions, mais aussi de la physicalité des acteurs et spectateurs présents dans la même salle au même moment : « Scholars tend to call this immediate uncontrollable skin-level registraion of a change to our environment 'affect'. Affect makes itself known through autonomic reactions, such as sexual arousal or sweating; thus affects are sets of muscular and/glandular responses » (Hurley, *Theatre and Feeling* 13). La notion d'affect implique ainsi non seulement un sentiment, mais aussi son action, ressentie physiquement, ainsi que la notion d'une rencontre. Notre compréhension de l'intimité rejette ainsi une émotion vécue de manière privée, mais implique plutôt un ressenti physique, une pulsion qui prend spectateurs et acteurs au sein d'une même rencontre.

### **3- Relations transnationales du Québec à la Caraïbe française**

Un autre problème relatif à la comparaison soulevé par Radhakrishnan est celui de l'interpénétration des rapports de pouvoir postcoloniaux au sein de l'exercice comparatif. Il

remarque que l'espace nord-occidental est constamment posé au centre de la comparaison auquel doit être comparé un « autre » subalterne, souvent une (ancienne) colonie ou un pays moins développé économiquement. La relation entre le Québec et la Caraïbe française ne peut être simplement posée comme un centre normatif et un autre subalterne, mais est plutôt régie par les relations de pouvoir du monde francophone<sup>11</sup>. Celui-ci reste organisé autour d'une hiérarchie concentrique autour de laquelle la France hexagonale – et Paris – trône en son centre.

L'appellation encore dominante de « Francophonie », qui désigne dans ce cas tout espace ou production culturelle qui se déroule en français *à l'extérieur de la France*, notamment d'après les définitions de Moura mentionné plus haut, répond de cette organisation concentrique en renforçant et en réitérant les relations de pouvoir postcoloniales de la France sur ses anciennes colonies, organisation qui est de plus en plus contestée<sup>12</sup>. De fait, plusieurs analyses comparées s'inscrivant dans le contexte de la Francophonie tendront à comparer la périphérie au centre.

Cette organisation du champ, si elle reproduit sans conteste des rapports de pouvoir postcoloniaux, nie la pluralité de la France elle-même, tout en retranchant la Francophonie dans une périphérie floue qui tend à effacer les distinctions importantes entre les différentes cultures faisant usage du français. Plutôt que de réitérer une dichotomie entre le centre français et la périphérie de la Francophonie, ce projet s'inscrit dans une volonté de multiplier les centres de l'espace culturel francophone. Cette thèse vise à détourner en partie le pouvoir concentrique de l'espace francophone en comparant entre elles deux régions considérées « périphériques » dans le champ des études de littérature de langue française. Tel que l'affirme Radhakrishnan : « Once a comparison is initiated, there is no way to retreat safely into a single frame, into the safe haven of

---

<sup>11</sup> Afin d'éviter les confusions, Francophonie désigne, dans cette thèse, l'organisation périphérique du monde où se pratique le français – sans la France – alors que le terme francophone désigne plus simplement l'adjectif « en français ».

<sup>12</sup> Voir notamment le manifeste *Pour une littérature-monde*, l'ouvrage collectif dirigé par Michel Le Bris et Jean Rouaud.

a filiative centrism. The epistemology of comparison enjoins on the human subject the simultaneity of the One world with the phenomenology of the many worlds within the One world » (455).

En continuité avec l'organisation dominante concentrique du monde francophone, on peut remarquer que les rapports de pouvoir transnationaux entre le Québec et la Caraïbe française sont en fait déterminés par les pouvoirs émanant du centre hexagonal – outre des exemples émergents auxquels je reviendrai. La Caraïbe française reste principalement tournée vers la France (et l'Europe) culturellement, économiquement et politiquement, relation plus ou moins attendue d'une nation minoritaire envers l'État majoritaire. Certains auteurs, en premier lieu Édouard Glissant, tentent par ailleurs de mettre en avant la parenté de la Guadeloupe et de la Martinique avec les autres îles de la Caraïbe plutôt qu'avec la France, et ainsi mettre en valeur l'antillanité de ces espaces. Cette tendance est également une avenue de plus en plus populaire au sein de la recherche savante, malgré les défis linguistiques que comporte une telle entreprise. Le Québec entretient quant à lui des relations ambivalentes avec la France hexagonale, considérant que le lien très étroit que les élites culturelles québécoises ont entretenu pendant longtemps a ensuite été réaménagé, voire rejeté (Bouchard 16-17). Sauf exception, un auteur québécois cherchera d'abord un éditeur québécois, alors qu'un auteur africain ou caribéen se présentera bien souvent dans une maison d'éditeur parisienne. Dans *La république mondiale des lettres*, Pascale Casanova soutient que le processus de reconnaissance littéraire mondiale passe nécessairement par Paris et ainsi, le fait que la Caraïbe française soit justement un territoire français semble pouvoir aider à la reconnaissance internationale de sa littérature. En effet, l'indépendance des institutions culturelles québécoises, née de l'institutionnalisation à motivation nationaliste de la Révolution tranquille, a contribué à positionner le Québec dans un espace distinct au sein de la



Francophonie<sup>13</sup>. Dans le contexte francophone, la littérature québécoise n'occupe donc pas nécessairement une position privilégiée comparativement à celle de la Caraïbe française, et ce, malgré l'appartenance du Québec à l'espace nord occidental où sont concentrés les privilèges économiques. Les pouvoirs concentriques de l'espace francophone organisent encore souvent les relations transnationales entre le Québec et la Caraïbe française, alors que le Québec reste enfermé dans une certaine marginalité occasionnée par la mainmise du discours nationaliste, et que la Caraïbe reste principalement tournée vers son État majoritaire. Cette configuration des rapports de pouvoir rappelle d'ailleurs le commerce triangulaire de l'époque coloniale du premier empire français<sup>14</sup>, parenté qui souligne le report des relations coloniales à l'organisation actuelle du monde francophone. Dans cette mesure, la comparaison entre ces deux espaces d'Amérique contribue à détourner les pouvoirs concentriques du monde francophone en ouvrant de nouvelles relations entre des régions considérées périphériques.

D'autre part, bien que les relations entre le Québec et la Caraïbe française aient historiquement été minimales, les liens entre les deux régions se multiplient de plus en plus, surtout dans un contexte de pluralité des discours francophones, et encore plus particulièrement dans le contexte dramatique. En 2003, Alvina Ruprecht remarquait déjà les liens à faire entre les deux théâtres :

Les théâtres de langue française de la région caribéenne ont des affinités surprenantes avec un certain théâtre québécois des années 1970. On remarque, par exemple, un contexte idéologique semblable qui a donné lieu à un rapport malaisé avec la langue, une présence hégémonique qui s'inscrit comme sous-texte dans les rapports entre les personnages et le monde environnant, l'épanouissement d'un théâtre populiste qui attire le grand public dès

---

<sup>13</sup> Est-il besoin d'ajouter le fameux accent québécois, encore aujourd'hui source d'altérité radicale pour les locuteurs francophones qui usent de cette particularité langagière pour retrancher le Québec dans une catégorie « autre » de la Francophonie.

<sup>14</sup> Voir à ce sujet *The French Atlantic Triangle* de Christopher Miller.

qu'il entend "sa" langue dans la bouche des comédiens, conteurs comiques, monologuistes de l'autodérision et figures travesties décriées par la bourgeoisie qui refuse d'admettre que ces manifestations scéniques "vulgaires" constituent "sa" culture. Les parallèles sont frappants et pourtant les différences sont aussi évidentes. (A. Ruprecht, « Les théâtres afro-caribéens: nouvelles orientations de la recherche aux Amériques francophones »)

Encore plus récemment, un numéro spécial de *l'Annuaire théâtral* (2011-2012) sur les dramaturgies francophones d'Amérique célèbre la « fécondité des fraternités interculturelles » (G. David, « Mouvance contemporaine des dramaturgies de l'Amérique francophone »). Dans son introduction au dossier, Gilbert David inscrit le numéro spécial dans un positionnement francophone pluriel qui permet des échanges multiples qui ne sont pas forcément médiatisés par la France hexagonale :

L'objectif principal fut donc de faire droit à des questionnements stimulants et à des coups de sonde dans le matériau dramaturgique des francophonies de l'Amérique – un pluriel qui semble préférable à l'usage politique, encore dominant, d'une Francophonie majuscule qui a eu tendance à enfermer la France dans ses réflexes centralisateurs, en ne réservant le statut de « francophone » qu'à des cultures périphériques, c'est-à-dire hors Hexagone. (G. David, « Mouvance contemporaine des dramaturgies de l'Amérique francophone »)

Et en effet, les échanges dramatiques entre le Québec et la Caraïbe française se sont multipliés au cours des années 2000. Le metteur en scène Denis Marleau met en scène deux textes du Franco-Béninois José Pliya, maintenant directeur artistique de L'Artchipel, scène nationale de Guadeloupe : *Nous étions assis sur le rivage du monde...*, d'abord présenté au – alors nommé – Festival des Amériques (Montréal) puis au Théâtre français du Centre national des Arts (Ottawa)

en 2005, et *Le complexe de Thénardier* à l'Espace Go (Montréal)<sup>15</sup> (deux productions de la compagnie UBU). Inversement, des pièces québécoises sont jouées à la Caraïbe. La pièce *Déluge* de la Canadienne Anne-Marie White (Production Théâtre du Trillium) a d'abord été créée à L'Archipel en 2012 avant d'être présentée au théâtre du Trillium en 2014. La Martiniquaise Lucette Salibur présente en 2007 une mise en scène du texte *Le collier d'Hélène* de la Québécoise Carole Fréchette (production Le Théâtre du Flamboyant)<sup>16</sup>. La même année, Sylvain Bélanger met en scène *Moi chien créole* du Martiniquais Bernard Lagier (coproduction Théâtre du Grand Jour et de L'Archipel Scène Nationale de la Guadeloupe) qui sera créée à Fort-de-France avant d'être jouée à Paris, Toulouse puis Montréal et Ottawa. La mise en scène de José Pliya du discours de Barack Obama *De la race en Amérique* est présentée à l'Espace libre en 2011 (production La Caravelle DPI) et finalement, des efforts du milieu théâtral québécois convergent le 12 juin 2012, six mois après le tremblement de terre en Haïti, afin d'organiser une soirée bénéfice où est présentée une mise en lecture du triptyque *Amour, Colère et Folie* de Marie Chauvet (adaptation dramatique de José Pliya). Les mises en lecture sont dirigées par Martin Faucher, Brigitte Haentjens et Denis Marleau, alors que l'interprétation est assurée par Magali Comeau-Denis (de Port-au-Prince), et les actrices québécoises Christiane Pasquier (qui avait déjà joué dans *Le complexe de Thénardier*) et Pol Pelletier (production du Festival TransAmériques).

Ces exemples montrent l'amorce d'échanges entre les pratiques théâtrales du Québec et de la Caraïbe française et des affinités interculturelles certaines entre les deux régions qui poussent à remettre en question le rapport dominant concentrique du monde de la Francophonie, pour plutôt

---

<sup>15</sup> Voir l'article « Dramaturgies d'Afrique et des diasporas sur les scènes québécoises : décapage esthétique aux couleurs du temps » de Sylvie Aix (Chalaye, « Dramaturgies d'Afrique et des diasporas sur les scènes québécoises : décapage esthétique aux couleurs du temps ») pour une analyse des mises en scène et l'article « Vers une nouvelle Amérique » de Stéphanie Bérard pour une entrevue avec le metteur en scène Denis Marleau.

<sup>16</sup> Voir l'article « Les dramaturgies de Carole Fréchette sur les scènes françaises (1998-2009) : figures d'une rencontre » de Brigitte Joinnault pour une analyse et « Daniely Francisque : histoire d'un retour réussi » de Stéphanie Bérard pour un entretien avec l'une des actrices et des photographies de la mise en scène.

favoriser une approche comparative qui fait place à une réflexion sur la francophonie en Amériques.

L'analyse comparée, si elle peut exercer une violence épistémologique en déterritorialisant les productions culturelles de leur contexte local, a aussi l'avantage de produire un nouveau savoir qui considère les zones de contact d'une littérature et son positionnement global. Dans cette mesure, l'analyse comparée permet de considérer de nouvelles avenues pour l'étude des dramaturgies de la Caraïbe française et du Québec, afin de mettre en évidence les différences et les ressemblances entre des littératures qui entretiennent une histoire, des esthétiques et des préoccupations similaires, sinon comparables. Elle permet aussi de résister à la marginalité de certaines littératures qui, en gagnant de l'autonomie au sein du monde francophone, se sont aussi isolées au sein de lectures uniques.

#### **4- Conclusion et description des chapitres**

Nous avons vu au cours de cette introduction que le choix d'une comparaison spécifiquement entre le Québec et la Caraïbe française s'explique par une histoire coloniale avec la France qui a engendré la création de nouvelles communautés. Ces nations modernes compensent l'absence de souveraineté politique en utilisant leurs productions culturelles, et encore plus particulièrement leurs dramaturgies, pour exprimer les configurations de leur consolidation nationale. En effet, les dramaturgies du Québec et de la Caraïbe française des années 1960-1980 ont été des lieux d'exploration et de diffusion du collectif, plus particulièrement en lien avec les discours nationaux. En revanche, les dramaturgies des deux espaces culturels évoluent vers d'autres pratiques formelles à partir des années 1980. Ces pratiques incluent des monologues, des huis clos, des réminiscences de la mémoire, des témoignages de confiance : autant de pratiques qui

visent à créer des relations d'attachement intimistes. Cette thèse analyse ces pratiques formelles en étudiant les manières dont elles renouvellent la compréhension du collectif. Je soutiens que les pratiques formelles dramatiques intimistes indiquent une compréhension du collectif basé sur l'attachement entre individus plutôt qu'être inféodée aux discours nationaux. Pour explorer cette question, nous analyserons les négociations de l'individu en relation à la nation, à l'autre et à la mémoire dans le théâtre du Québec et de la Caraïbe française. Le premier chapitre s'intéresse à l'histoire de ces deux dramaturgies en analysant dans quelle mesure les deux traditions théâtrales sont nées dans un contexte engagé, avant l'émergence d'une tendance intime. Ce premier chapitre nous permettra de voir que même le discours individuel dans le théâtre québécois et antillais des années 1960-1980 sert à légitimer l'attachement émotif à la nation. Pour ce faire, nous analyserons deux pièces canoniques de nos corpus : *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay et *La tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire. Dans le deuxième chapitre, nous analyserons les négociations de l'individu avec l'autre. Le deuxième chapitre analyse les modes de communication intimiste qui permettent de créer un lien d'attachement avec le public, tels que la communication triangulaire, le monologue, le huis clos et le dévoilement de secrets. Le deuxième chapitre analyse en particulier *La chair et autres fragments de l'amour* d'Evelyne de la Chenelière et *Trames* de Gerty Dambury, tout en faisant appel à un corpus de pièces plus élargi. Finalement, le troisième chapitre analyse le recours à la mémoire intime dans les dramaturgies contemporaines au Québec et dans la Caraïbe française. Ce dernier chapitre étudie les configurations d'une mémoire individuelle qui se mêle à la mémoire collective dans l'objectif de tisser les liens d'une communauté intersubjective. Le troisième chapitre analyse *Je me souviens* de Lorena Gale, *The Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay, *Je suis d'un would be pays* de François Godin, *Je pense à Yu* de Carole Fréchette, *Les immortels* de Pascale Anin,

*Enfouissements* de Gerty Dambury, *Le Voyage* de Gaël Octavia et *Mémoires d'Isles* d'Ina Césaire.

L'exploration des négociations de la nation, du soi, et de la mémoire permet d'illustrer de quelles manières le théâtre de l'intime tisse des liens entre soi et l'autre, le passé et le présent, l'histoire collective et la mémoire individuelle. Les réflexions menées sur ces trois axes s'inscrivent au sein de thématiques explorées par les chercheurs en études théâtrales du Québec et de la Caraïbe française sur l'intimité, le rapport scène-salle, la mémoire, la communauté. Un des apports de cette thèse est qu'elle n'opère pas une séparation nette entre l'individu et le collectif, mais qu'elle s'intéresse plutôt à la manière dont les liens entre individus forment la communauté. En continuité avec cette idée, cette thèse s'intéresse à définir le théâtre intime non comme étant simplement l'expression egocentrique de préoccupations narcissiques, mais bien comme l'expression d'une manière de concevoir le monde, le collectif.

## CHAPITRE 1 : DRAMATURGIES COMME LIEUX D'EXPLORATION DU COLLECTIF

L'investissement des productions culturelles et un attachement à une langue locale (français québécois et créoles guadeloupéen et martiniquais) sont les lieux par excellence de la dissémination du discours de création et de consolidation nationales pour le Québec et la Caraïbe française. Nous avons vu au cours de l'introduction que la comparaison entre la Caraïbe française et le Québec repose non seulement sur le processus de création de ces deux nations en Amérique francophone, mais aussi sur des similarités quant à la manière dont ces deux populations ont utilisé le langage, la littérature et, discipline qui nous intéresse particulièrement, le théâtre, comme modes d'affirmation identitaire. Dans les deux cas, les années 1960 ont été des périodes charnières de cette affirmation, au moment où leurs dramaturgies respectives étaient tout aussi vivantes. Au moment où toutes les armes possibles (militantisme, langue, littérature) servent à nourrir un besoin d'affirmation collective, le théâtre occupe une place privilégiée dans ce processus. Au moment où les populations du Québec et de la Caraïbe française participent à la création de nations modernes qui affirment leurs particularités face à l'État majoritaire, les théâtres de ces mêmes nations se sont posés comme des lieux où créer et réfléchir aux relations collectives de ces communautés en transformation. La dramaturgie s'impose comme lieu où bâtir, diffuser et définir des nations en création, comme espace public où affirmer une distinction linguistique et identitaire. La reconnaissance du Québec et de la Caraïbe française en tant que communautés imaginées et nations culturellement autonomes est donc passée au moins en partie par leurs théâtres.

Lucie Robert soutient même que la dramaturgie est le premier acte de parole de la société québécoise :

Theater was not the only stage for these sometimes quite radical demonstrations but, since drama is a speech act of its own, it did carry a few particular messages forward. The new dramaturgical canon thus created became hegemonic, and contributed significantly to the institution of a new national identity. (Robert, « The Language of Theater » 110)

Le théâtre moderne québécois naît du même souffle que la nation québécoise. La dramaturgie de Michel Tremblay est un exemple phare de ce phénomène en permettant à la langue populaire d'exister sur scène et dans la sphère publique. En 1968, *Les Belles-Sœurs* met en scène une spectacularisation du collectif où les habitudes populaires d'un groupe aux petites histoires peuvent exister et être vues par une population qui se définit, se reconnaît et se *redéfinit*. Il est reconnu par les chercheurs que le théâtre québécois s'est posé dès ses origines modernes en tant que miroir de la nation qui se construit grâce à la relation réaliste qu'il établit avec son public. Gilbert David décrit ici de quelle manière cette association intrinsèque a poussé le théâtre québécois à modeler son esthétique de façon à être le premier lieu d'expression de la nation en émergence :

Pendant que la collectivité se découvrait 'québécoise', le théâtre du cru a cherché pour ainsi dire à l'être encore plus, au risque de prendre parfois des vessies pour des lanternes [...] La revendication d'un théâtre par et pour les Québécois a en effet contribué à tracer une ligne de démarcation qui avait pour but d'assurer la prédominance du 'théâtre national et populaire'. (G. David, « Une institution théâtrale à géométrie variable » 20)

Un théâtre spécifiquement caribéen émerge aussi au moment où le besoin d'affirmer sa différence naît au sein de cette population. Dans *Le discours antillais*, Édouard Glissant consacre une section au théâtre intitulée « Théâtre, conscience du peuple ». Pour l'écrivain, l'émergence d'un théâtre qui dépasse le folklore et celle d'une conscience collective nationale sont deux phénomènes concomitants :



1. *Quand un peuple se constitue, il développe une expression théâtrale qui « double » son histoire (la signifie) et en dresse l'inventaire.*

(a) Le théâtre est l'acte par lequel la conscience collective se voit, et par conséquent se dépasse. En son commencement, il n'est pas de nation sans théâtre.

(b) Le théâtre suppose le dépassement du vécu (le temps théâtral nous sort de l'ordinaire pour mieux faire comprendre l'ordinaire, le quotidien). Ce dépassement ne peut être pratiqué que par la conscience collective. À sa source, il n'est pas de théâtre sans nation.

(Glissant 685)

Un exemple probant de ce double phénomène de la conscience collective et d'une pratique théâtrale se retrouve chez le premier dramaturge martiniquais<sup>17</sup> internationalement connu, Aimé Césaire, instigateur de la loi sur la départementalisation et père de la négritude. À partir de la fin des années 1950, Aimé Césaire écrit quatre pièces qui prennent la forme de révisions historiques ayant pour objectif de mettre au jour une nouvelle perspective sur l'histoire des peuples noirs et sur les rapports de pouvoir qui émergent entre populations, esclaves et maîtres, dirigeants et citoyens : *Et les chiens se taisaient* (1956), *La tragédie du roi Christophe* (1963), *Une saison au Congo* (1966) et *Une tempête* (1969). La démarche artistique de Césaire est volontairement engagée : Césaire pratique le théâtre afin de conscientiser les foules. En entrevue dans le documentaire *Aimé Césaire, une voix pour l'histoire*, l'écrivain et homme politique explique que son choix pour le genre théâtral est motivé par la plus grande possibilité de diffusion de cette forme comparativement à la poésie, ainsi que par le rapport spéculaire de l'art dramatique qui est un « donné à voir » (Césaire dans Palcy). Au moment où la culture des peuples noirs est en

---

<sup>17</sup> Comme ce fut le cas au Québec (Nouvelle-France), un théâtre importé de la France est diffusé dans la Caraïbe française avant la moitié du vingtième siècle. Des colons et des créoles produiront également une certaine forme de théâtre colonial. Aimé Césaire est en revanche le premier dramaturge à produire un théâtre définitivement caribéen, pour les Caribéens.

effervescence partout dans le monde, notamment à travers le Festival international des arts nègres de Dakar où est présentée en grandes pompes *La tragédie du roi Christophe* en 1966, Aimé Césaire s'adresse à son peuple à partir d'un rapport spéculaire qui vise à lui enseigner ses droits, sa valeur, son histoire. En mettant en scène des protagonistes qui racontent et *font* l'Histoire, le théâtre d'Aimé Césaire s'affirme tel une parole de création de la nation caribéenne moderne. Résolument militant, le théâtre d'Aimé Césaire inspire toute une génération de dramaturges et de praticiens du théâtre qui, dans les années 1970, animent le milieu théâtral caribéen en français et en créole avec des pièces et des montages poétiques qui témoignent d'une volonté ferme d'affirmer l'identité noire, de protester contre l'assimilation et le néocolonialisme français et de revisiter une Histoire officielle falsifiée par les pouvoirs dominants (Bérard, *Théâtre des Antilles : Traditions et scènes contemporaines* 24). Jusque dans les années 1980, le théâtre caribéen s'affirme en tant que mise en scène de l'histoire collective qui a pour objectif de nommer la spécificité noire, caribéenne et créolophone.

La surdétermination de l'affirmation nationale dans l'histoire de ces deux dramaturgies, ou du moins l'omniprésence sous-jacente d'un discours national ou d'une communauté imaginée aux limites définies, explique la tendance à une lecture nationale, ou même nationaliste, de l'ensemble des œuvres de ces deux corpus. La vision traditionnelle de la dramaturgie québécoise reste nationaliste, identitaire, voire engagée. Au cours de la dernière décennie, de plus en plus de travaux favorisent une approche post-identitaire, qui interrogent le théâtre québécois en lien avec d'autres dramaturgies. La perspective nationale d'un théâtre proprement *québécois* reste néanmoins la norme. On observe le même phénomène dans la Caraïbe : Bridget Jones écrit même que toutes les pièces caribéennes françaises peuvent être lues dans une perspective politique à cause du contexte sociopolitique (Jones, « Approaches to political theatre in the French Caribbean »). Considérant que l'adéquation entre le théâtre des années 1960 et la conscience

nationale est un fait documenté par la critique, quelles sont les constructions dramatiques qui soutiennent une telle conscience nationale? Dans le cadre de notre propos sur la création d'une compréhension du collectif telle que créée et représentée dans le théâtre, ce chapitre analyse les affects de consolidation nationale dans les dramaturgies des années 1960 au Québec et dans les Antilles. Qu'est-ce qui, dans ces pièces de théâtre et leur organisation dramaturgique, permet aux spectateurs de se sentir appartenir à une communauté imaginée ? D'après Anderson, non seulement la nation est une communauté imaginée, mais elle appelle aussi une profonde légitimité émotive. Il s'agit même du point de départ de *Imagined Communities* :

My point of departure is that nationality, or, as one might prefer to put it in view of that word's multiple significations, nation-ness, as well as nationalism, are cultural artefacts of a particular kind. To understand them properly we need to consider carefully how they have come into historical being, in what ways their meanings have changed over time, and why, today, they command such profound emotional legitimacy. (Anderson 4)

Ce chapitre soutient que le système dramatique de deux pièces canoniques des années 1960, *La Tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire et *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay, suscite une telle légitimité émotive à la nation. Alors que la plupart des recherches concernant ces deux pièces se sont concentrées sur une lecture nationaliste, nous dirigeons ici notre analyse sur la relation émotive qui provoque une telle appartenance nationale. Il ne s'agit donc pas ici d'analyser un quelconque aspect intimiste de ces pièces, mais plutôt de mettre la table à l'analyse intimiste des prochains chapitres en mettant en lumière le contraste de la relation émotive établie dans ces pièces des années 1960, et celles intimistes des années 2000. Pour explorer cette question, nous étudierons comment l'individu négocie avec la nation, de manière à créer une parole rassembleuse. Cela me permettra finalement de soutenir que les dramaturgies de la Caraïbe française et du Québec se sont imposées, pendant l'émergence de ces deux nations

modernes, comme des lieux privilégiés d'appartenance collective par le truchement de l'appel à la légitimité émotive de la nation. Nous verrons d'abord le réalisme et la langue populaire dans *Les Belles-Sœurs*, puis l'adresse collective et la création performative d'une nation dans *La Tragédie du roi Christophe*. Finalement, nous analyserons les limites de la nation que ces deux textes renforcent à travers leur consolidation d'une compréhension du collectif assujettie aux discours nationaux.

### **1- Réalisme et langue populaire : une analyse des *Belles-Sœurs***

L'espace théâtral québécois s'est affirmé, à la fin des années 1960, comme un lieu important d'exploration du collectif. L'expérience dramatique privilégie alors une reconnaissance du groupe, nouvellement identifié comme « québécois ». Le théâtre de cette époque réfléchit (à) la nation et s'affirme comme un des terrains du mouvement nationaliste. Le milieu théâtral devient même, selon les mots de Dominique Lafon, le « compagnon de route » (Lafon, « La langue-à-dire du théâtre québécois » 192) de la question nationale, des *Belles-sœurs* jusqu'au désengagement du milieu théâtral pendant les années 1980. Le théâtre suscite alors des affects d'appartenance à la collectivité, lesquels sont transmis à travers une dramaturgie à l'intention réaliste et relayée par une langue populaire. Dans ce théâtre, la dramaturgie comme l'utilisation du langage dramatique servent non seulement une expérience collective, mais aussi une compréhension unitaire du groupe. Dans cette dramaturgie, l'accent est mis sur ce qui rassemble la communauté, et non ses différences.

La pièce *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay (1968) occupe une place particulière au sein de cette période, d'abord à cause de sa signification au sein de l'histoire non seulement du théâtre, mais aussi de la littérature québécoise. En effet, l'histoire de la littérature et du théâtre

reconnaît généralement la création des *Belles-Sœurs* comme le début d'un théâtre proprement québécois par le recours à une parole, des récits et des personnages ancrés dans le vécu québécois<sup>18</sup>. Première pièce de théâtre à se dérouler entièrement en joual, *Les Belles-Sœurs* soulève les foudres de certains critiques et fait même l'objet de lettres d'opinion de citoyens scandalisés dans les journaux, tout en étant aussitôt désignée comme classique par d'autres et ce, dès sa création au Rideau-Vert le 28 août 1968, dans une mise en scène d'André Brassard. Dans leur ouvrage *Théâtre québécois II*, Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot résument : « Entré avec un certain fracas dans l'histoire du théâtre québécois, suscitant autour de son œuvre la polémique, Michel Tremblay est vite devenu, paradoxalement, le plus «classique» de nos auteurs dramatiques » (Godin et Mailhot, *Théâtre québécois II* 243). *Les Belles-Sœurs* est en effet un monument de la littérature québécoise, tout comme est répandu l'argument selon lequel le réalisme instauré dans la pièce crée un théâtre à la relation spéculaire avec son public qui se développe en face d'une nation en émergence. Tel que le remarque Denis Saint-Jacques, il s'agit d'un truisme d'affirmer l'intention réaliste des *Belles-Sœurs* et le rôle que la pièce a joué dans l'affirmation collective du Québec moderne : « Non, tout le monde au Québec sait aujourd'hui que Tremblay, c'est nous, le joual, c'est nous, les *Belles-Sœurs*, c'est nous, que Tremblay reproduit fidèlement notre réalité et que son théâtre n'est ainsi que l'accident d'une prise de conscience collective » (Saint-Jacques 155). Le critique se moque ici de la croyance de l'apparente authenticité du réalisme de la pièce, dont le genre est d'une part contaminé par plusieurs autres (absurde, comique, tragédie), et qui ne saurait, d'autre part, véritablement représenter avec exactitude les réalités d'une collectivité. Il ajoute plus loin : « Le théâtre de Tremblay se manifeste faux lui-même, trompeur, truqué, tout en fausses apparences, d'où au reste sa valeur de théâtre véritable, qui sait tricher » (Saint-Jacques 155). Et en effet, l'intention de

---

<sup>18</sup> Voir notamment *Théâtre québécois I* et *Théâtre québécois II* de Godin et Mailhot.

mon analyse n'est pas de dire que la pièce de Tremblay représente de manière exacte le public auquel elle s'adresse, mais plutôt de reconnaître et de comprendre les manières dont l'articulation entre des intentions réalistes et une utilisation du langage populaire représentent et construisent une idée de la collectivité, jusque là inédite et qui s'inscrit dans les réflexions nationales qui étaient alors en cours. À travers ses intentions réalistes et son utilisation de la langue théâtrale, la dramaturgie des *Belles-Sœurs* propose une spectacularisation du collectif qui appelle un affect d'appartenance communautaire. Le public est appelé à reconnaître l'existence d'un groupe, plutôt qu'un individu qui ferait office de seul protagoniste, dans une dramaturgie qui met l'accent sur une communauté finalement homogène. Les affects suscités dans *Les Belles-Sœurs* s'inscrivent ainsi non seulement dans un sentiment d'appartenance communautaire, mais aussi dans la légitimité émotive qu'appelle la nation.

### *Une dramaturgie réaliste ?*

*Les Belles-sœurs* met en scène l'histoire de Germaine Lauzon, une ménagère d'un quartier populaire de l'est de Montréal qui a gagné un million de timbres-primés, échangeables contre des articles ménagers avec lesquels elle compte entièrement remeubler son intérieur modeste. Elle invite ses voisines et ses sœurs dans sa cuisine afin de coller le million de timbres dans des livrets qui lui permettront d'accéder à son rêve d'élévation matérialiste, lequel suscite la jalousie de ses compagnes qui lui voleront au final l'ensemble de ses timbres. La particularité de la pièce n'est pas son action assez simple, mais plutôt l'espace de parole créé pour ces femmes issues d'une classe populaire qui expriment dans leur langue, jusque là retranchée à l'espace privé, la misère de leur quotidien. Dès ses débuts, la pièce est perçue comme un document qui rend compte de la marginalisation de la population québécoise en termes politiques, économiques et culturels. Dans

*National Performance*, Erin Hurley écrit que « the critical surrounding of the play, dating from its opening to the most recent publication on it, is dominated by proofs of its national credentials generally in the form of adumbrations of its Québécois characteristics » (Hurley, *National Performance : Representing Quebec from Expo 67 to Celine Dion* 61). En général, les critiques ont mis l'accent sur le réalisme de la pièce qui dépeint les tristes réalités socio-économiques d'une société qui doit s'éveiller afin d'actualiser une nouvelle nation moderne. Hurley fait également mention d'une revue de littérature sur *Les Belles-Sœurs* produite par Camerlain et Lavoie (qui rassemble plus de cent cinquante articles datant de la création de la pièce jusqu'en 1976) et souligne que « their review reveals not only the impact of *Les Belles-Sœurs* on public consciousness, but also the major parties involved in the constitution, definition, and circulation of a hotly contested *québecité* » (Hurley, *National Performance : Representing Quebec from Expo 67 to Celine Dion* 66). Il est en effet communément accepté, au sein du discours sur le théâtre québécois, que *Les Belles-sœurs* est une pièce majeure qui désigne non seulement l'amorce du théâtre moderne proprement québécois, mais aussi le lieu d'émergence d'une relation spéculaire, réaliste, avec le public. L'effet réaliste était effectivement efficace, car comme le remarquent Godin et Mailhot, Tremblay n'aurait pas connu le succès qui fut le sien « si les spectateurs n'avaient aussitôt reconnu, dans cet univers dramatique, le reflet authentique d'une réalité culturelle et sociale » (Godin et Mailhot, *Théâtre québécois II* 244). La population s'est effectivement *reconnue* dans l'œuvre de Tremblay et pourtant, cela a peut-être peu à voir avec la fonction révélatrice d'une dramaturgie à la valeur proprement sociologique :

il ne suffit pas de dépeindre fidèlement une réalité pour faire une pièce valable. La confusion entre le document sociologique et l'œuvre dramatique recouvre également le malentendu sur le 'réalisme' de Tremblay. [...] cela ne signifie pas qu'il se contente d'une

photographie du réel, d'un usage documentaire du 'joual'. (Godin et Mailhot, *Théâtre québécois II* 245)

En effet, la situation initiale de la pièce ne concerne certes pas une volonté de réalisme, mais suggère plutôt l'exagération de la situation : le million de timbres-primés est un contexte des plus exceptionnels, et est appuyé par l'absurde d'autres aspects de la pièce, comme les coups assenés à la belle-mère en chaise roulante de Thérèse Dubuc, Olivine, et la fin de la pièce sur le chant du *Ô Canada*. Le réalisme des *Belles-Sœurs* ne fonctionne pas comme imitation de la réalité, mais souligne plutôt la volonté de reconnaissance collective que la dramaturgie suscite chez son public. D'un point de vue dramaturgique, l'organisation des *Belles-Sœurs* s'éloigne d'ailleurs d'une pièce qui se voudrait véritablement réaliste, puisqu'elle ne se contente pas de dialogues, mais inclut également monologues et chœurs, techniques dramaturgiques qui brisent l'illusion théâtrale. L'analyse des passages entre les dialogues, monologues et chœurs permettra de constater comment la dramaturgie crée un effet réaliste, ou non, qui repose sur une esthétique collective.

La pièce commence sur un retentissant « Misère, que c'est ça ? Moman ! » de Linda, la fille de Germaine, et donne ainsi le ton de la langue populaire qui sera utilisée tout au long de l'action. Les premières répliques ont la particularité d'être l'un des rares échanges véritablement dialogiques de la pièce. Germaine répond à Linda et elles s'échangent quelques réponses jusqu'à ce que la mère raconte l'arrivée de ses précieux timbres sous le mode du récit, mais en s'adressant directement à la fille. Elle décrit ainsi le livreur venu à sa porte : « Tu v'nais juste de partir, à matin, quand ç'a sonné à porte ! J'vas répondre. C'tait un espèce de grand gars. J'pense que tu l'aurais aimé, Linda. En plein ton genre. Dans les vingt-deux, vingt-trois ans, les cheveux noirs, frisés, avec une petite moustache...Un vrai bel homme » (M. Tremblay 7). En inscrivant plusieurs adresses à Linda dans son discours, Germaine montre qu'elle parle directement à sa fille



au sein d'un échange dialogique. Ce type d'échange, sur lequel repose traditionnellement l'illusion théâtrale et qui est normalement moteur de l'action dramatique, est problématisé tout au long des *Belles-Sœurs*, puisque « de dialogue il n'y en a pas, à proprement parler [...] seulement des bribes, des mots lancés, des taquineries, des injures, des histoires [...] Le dialogue, en tant que tel, a si peu d'importance que les répliques sont souvent interchangeables » (Godin et Mailhot, *Théâtre québécois I* 281). En effet, la cuisine de Germaine Lauzon n'est pas le lieu d'un avancement de l'action ou de débats rhétoriques, mais un espace où la parole des femmes peut exister. Godin et Mailhot remarquent que ces dialogues interchangeables ne sont pas l'occasion pour ces femmes de se distinguer l'une par rapport à l'autre, mais de *parler*, d'occuper l'espace public de parole qui leur est décerné. Le dialogue, à l'instar du chœur, servent à mettre l'accent sur ce qui unit la parole des femmes plutôt que leurs différences. Le dialogue, dans cette mesure, est lieu d'unité entre les personnages. Dans cet exemple, la conversation passe d'une connaissance décédée à un jeu de mots dans le journal :

YVETTE LONGPRÉ. Mais j'lé ben connu, lui ! J'ai déjà sorti avec ! C'est ben pour dire, hein, j's'rais veuve, aujourd'hui !

GABRIELLE JODOIN. Aïe, les filles, imaginez-vous donc que j'ai trouvé les huit z'erreurs dans le journal d'la semaine passée... C'tait la première fois que ça m'arrivait... Ça fait que j'ai décidé de concourir ... (M. Tremblay 28)

L'absence de relation logique d'une réplique à l'autre est reproduite tout au long des échanges dialogiques des femmes. Le lien d'une réplique à l'autre a peu d'importance, c'est l'espace de parole qui prime. Dans cet exemple, la déception de Gabrielle Jodoin de ne pas avoir gagné son concours sera plus loin répétée par les autres femmes, chacune disant à un moment ou un autre, et sans suite logique avec ce qui précède, qu'elle n'a jamais rien gagné. Peu importe qui a joué à quoi, les répliques sont interchangeables et le seul fait qui importe, c'est qu'aucune d'entre elles

n'ait jamais rien gagné : sauf Germaine. La répétition de la même réplique par les divers personnages montre bien que Germaine ne mérite pas sa chance de s'élever au-dessus du groupe, puisque rien ne la distingue.

Dans le même ordre d'idée, les histoires que les personnages se racontent ne servent pas l'action, mais sont un prétexte pour occuper l'espace de parole et exposer leurs réalités quotidiennes. Rose Ouimet relate, à titre d'exemple, une visite chez son fils et sa belle-fille, dans le seul objectif d'exposer les querelles que vivent les personnages : « Dans not'temps, on n'aurait pas laissé les enfants jouer dans la chambre de bain ! Ben vous auriez dû voir ça dimanche ! [...] Moé, j'osais pas parler, Manon dit toujours que j'parle trop ! J'les entendais, pis j'fatiguais, vous comprenez ! » (M. Tremblay 25). Si l'intervention de Rose Ouimet est traitée à la manière d'un monologue par le projecteur qui est focalisé sur elle, les autres femmes continuent à interagir avec elle. Le propos de Rose Ouimet s'inscrit ici comme un pseudo-dialogisme : une superposition de répliques dont le but n'est pas nécessairement de communiquer, mais seulement de parler. Puisque ces répliques sont interchangeables, elles agissent en tant que parole unitaire des différents personnages, plutôt qu'une polyphonie qui mettrait l'accent sur des personnalités divergentes.

En plus de ce dialogisme relatif, l'organisation dramatique fait place à un certain nombre de monologues qui, eux, interrompent l'action, ou du moins, le flux de parole collective. Lors de ces monologues, les didascalies décrivent l'éclairage qui change pour être focalisé uniquement sur la femme qui parle et qui n'est plus entendue par ses compagnes. « Visant à traduire la réalité intérieure des personnages ou à exprimer [le] profond désarroi » (Godin et Mailhot, *Théâtre québécois II* 247) des personnages, les monologues sont la forme dramatique la plus significative des *Belles-Sœurs* selon Godin et Mailhot. Ils écrivent :

Car, dans cet univers de solitaires en quête de compréhension et d'expression, l'axe premier du langage dramatique ne saurait être que le monologue, confidence ou cri, appel de détresse ou rêve secret de bonheur. Si les chœurs des *Belles-Sœurs* sont plus spectaculaires, les monologues successifs de chacune des femmes sont plus signifiants. (Godin et Mailhot, *Théâtre québécois II* 247)

L'illusion théâtrale est brisée au cours de ces monologues qui s'adressent directement au public. L'esthétique collective s'interrompt pour faire place au désarroi d'un seul personnage qui n'est dès lors entendu que par les spectateurs. Les autres belles-sœurs n'entendent pas les monologues des femmes qui témoignent alors de leur intimité. À titre d'exemple, la vieille fille Des-Neiges Verette est connue pour ses blagues osées, bien qu'elle soit une « demoiselle si respectable » (M. Tremblay 36). Les autres femmes se plaisent d'ailleurs à se moquer de l'endroit où elle trouve de telles blagues, et de sa relation avec un certain commis-voyageur, ce dont elle se défend bien. C'est seulement lorsqu'elle est entendue uniquement du public que Des-Neiges confie ses véritables sentiments à son égard :

La dernière fois qu'y'est venu, il m'a pris la main parce que j'avais rougi. J'ai manqué v'nir folle ! Ça m'a toute revirée à l'envers de sentir sa grosse main su'a mienne ! J'ai besoin de lui, à c't'heure ! J'voudrais pas qu'y s'en aille pour toujours...[...] J'veux pas le pardre ! J'veux pas le pardre ! Si y s'en va, j'va rester encore tu-seule, pis j'ai besoin... d'aimer  
(*Elle baisse les yeux et murmure.*) J'ai besoin d'un homme. (M. Tremblay 38)

Il est manifeste ici que les autres personnages n'entendent pas Des-Neiges puisqu'elles ne réagissent pas à la divulgation des secrets de la vieille fille. Celle-ci adresse plutôt ses confidences au public, exposant la vulnérabilité de son âme et son manque d'amour. Si l'adresse au public brise l'illusion réaliste, le partage de l'intimité du personnage contribue autrement à la reconnaissance de la pièce par les spectateurs qui perçoivent dans la détresse de Des-Neiges

l'exposition d'une solitude émotive. C'est ce même appel à la reconnaissance qui est à l'œuvre dans le monologue d'Angéline Sauvé, autre vieille fille, celle-ci boudée par sa meilleure amie qui découvre ses mauvaises fréquentations au club du coin. Déchirée entre l'amitié de sa partenaire de vie depuis toujours, Rhéauna, et ses nouveaux amis peu recommandables selon la morale du quartier, Angéline lance un cri du cœur lié à son enfance sans humour : « Le monde que j'ai rencontré dans c'te club-là, c'est mes meilleurs amis ! Y'a jamais personne qui a été fin comme ça avec moé, avant ! Même pas Rhéauna ! Avec eux autres, j'ris ! [...] J'ai appris à rire à cinquante-cinq ans ! Me comprenez-vous ? » (M. Tremblay 60). La dernière adresse au public met en lumière le besoin de reconnaissance par Angéline et le manque de bonheurs quotidiens de son existence. Elle demande au public de la comprendre parce qu'elle sait son appel envers les autres belles-sœurs vain : sa détresse et sa marginalité émotives ne peuvent être comprises que par les spectateurs au sein de l'espace du monologue, dans un contexte où l'espace de parole collective des femmes illustre l'unité communautaire à laquelle elles doivent se conformer. Le paradoxe est que l'addition des monologues montre bien que chacune de ces femmes vit finalement une détresse émotive similaire, animée par une quête insatisfaisante de reconnaissance, d'amour, de respect, de confort matériel. Les monologues, s'ils participent à l'appel de la reconnaissance émotive de l'intimité des femmes par le public, contribuent aussi à former l'unité de parole de la pièce. Si chacune des femmes exprime sa solitude émotive, leur marginalité est finalement relative au regard de l'ensemble qu'elles forment. Dans cette mesure, si le monologue brise l'illusion réaliste, son intégration dans *Les Belles-Sœurs* contribue à la reconnaissance, par le public, d'un spectacle authentique, mais aussi à montrer que malgré les secrets qui les animent, les belles-sœurs évoluent finalement au cœur d'un univers plus ou moins homogène où la succession de monologues contribue à créer cette unité de parole. Pour Godin et Mailhot, le monologue participe d'ailleurs à l'ensemble choral de la pièce : « [Le monologue]

devient plutôt l'essentiel maillon d'un enchaînement dans un chœur plus ou moins nombreux et inextricablement relié—physiquement, scéniquement — à l'ensemble du discours dramatique: en cela, Tremblay a considérablement modifié les règles du jeu » (Godin et Mailhot, *Théâtre québécois II* 249).

Godin et Mailhot soulignent la cohésion de parole qui est déployée dans *Les Belles-Sœurs* en soutenant que la pièce dans son ensemble peut être considérée en tant que chœur. En effet, les moments dramatiques où les belles-sœurs forment un véritable chœur hérité de la tragédie grecque, énonçant d'une même voix, sont sans doute les moments les plus impressionnants de la pièce. Le premier chœur est introduit par le monologue de Marie-Ange Brouillette, la voisine souffrant le plus intensément de jalousie à l'égard de Germaine, et celle qui sera à l'origine des vols de timbres. Dès son arrivée chez Germaine, Marie-Ange annonce qu'elle est jalouse de la chance injuste de sa voisine. Au moment où celle-ci finit de se préparer à l'extérieur de la scène, Marie-Ange se lance dans un monologue désespéré où elle condamne cette injustice qui privilégie Germaine sans raison : « Monsieur le curé avait ben raison l'aut'jour, quand y disait que ça devrait être embolie! Pour que c'est faire, qu'elle, a'gagnerait un million de timbres, pis pas moé, hein, pour que c'est faire! C'est pas juste ! Moé aussi j'travail, moé aussi j'les torche, mes enfants! » (M. Tremblay 12). Elle termine en disant « Chus tannée de vivre une maudite vie plate ! » (M. Tremblay 12) et c'est sur ces entrefaites que les sœurs de Germaine et d'autres voisines arrivent pour entamer le premier chœur de la pièce, « Maudite vie plate ». Le thème du chœur venant répéter les derniers propos de Marie-Ange, le chœur qui suit le monologue s'inscrit en tant que parole du groupe venant endosser celle personnelle de Marie-Ange. Même si elles ne le disent pas directement, les autres femmes vivent tout autant de jalousie à l'égard de Germaine, sentant qu'elles travaillent aussi fort qu'elle sans bénéficier des privilèges d'un concours.

D'ailleurs, le chœur en question vise justement à exposer la monotonie ainsi que la lourdeur de la charge de travail des femmes qui habitent le voisinage de Germaine Lauzon :

Là, là, j'travaille comme une enragée, jusqu'à midi. J'lave. Les robes, les jupes, les bas, les chandails, les pantalons, les canneçons, les brassières, tout y passe ! Pis frotte, pis tords, pis refrotte, pis rince... C't'écœurant, j'ai les mains rouges, j't'écœurée. J'sacre. A midi, les enfants reviennent. Ça mange comme des cochons, ça revire la maison à l'envers, pis ça repart ! L'après-midi, j'étends. Ça, c'est mortel ! J'haïs ça comme une bonne ! Après, j'prépare le souper. Le monde reviennent, y'ont l'air bête, on se chicane ! Pis le soir, on regarde la télévision ! Mardi ! (M. Tremblay 13)

Cette rengaine du lundi est suivie par la description d'une routine similaire qui détaille le quotidien des autres jours de la semaine. Cette rengaine de la maudite vie plate, à l'instar de l'autre chœur central de la pièce, « L'ode au bingo », renferme l'essence de l'articulation d'une voix unie et collective où les femmes énoncent le même discours. Les monologues et les dialogues des *Belles-Sœurs* contribuent à créer une parole commune où l'unité prime sur les différences internes. Mais ce sont bien les chœurs qui forment la pierre angulaire de cette spectacularisation de la parole commune. À partir d'une analyse détaillée de la langue, Alvina Ruprecht remarque que même lorsqu'il s'agit d'énoncer les quelques dissemblances au sein du groupe – par exemple le mari de Marie-Ange Brouillette qui ne va pas travailler contrairement aux autres hommes, puisqu'il est chômeur, ou Lisette de Courval qui prétend se distinguer à cause de son langage – la composition du chœur crée néanmoins une unité qui prime sur les différences.

Qu'il s'agisse de rester couché ou de travailler, ce sont des activités que tout le monde partage — des femmes, des maris, des enfants. Voici donc deux sujets énonciateurs qui représentent deux sujets parlants essentiellement différents, mais dont le discours baigne

dans une ambiance sonore qui tend à absorber les différences. (Ruprecht, « Effets sonores et signification dans les *Belles-Soeurs* de Michel Tremblay » 446)

Impressionnants par le nombre de femmes qu'ils mettent en scène et qui parlent d'un même souffle, les chœurs des *Belles-Sœurs* incarnent l'essence de la parole collective qui traverse la construction dramatique de la pièce. D'autre part, même si le chœur s'oppose à une esthétique dramatique réaliste, le fait qu'il unisse la parole commune de ces femmes contribue à le poser en miroir face au public qui le contemple. Face à une représentation qu'il reconnaît comme parlant de ses histoires, de ses préoccupations et avec son langage, le public s'identifie au groupe formé par le chœur.

Construite à partir de dialogues interchangeables où le but est de parler plus que de communiquer, de monologues qui mettent en lumière la solitude émotive de chacun des personnages, et de chœurs où l'unité de la parole atteint son paroxysme, la dramaturgie des *Belles-Sœurs* expose encore et toujours la mise en commun d'une parole rassembleuse. C'est d'abord et avant tout l'unité de la collectivité qui est démontrée à travers la dramaturgie de la pièce, même si la collectivité elle-même est jugée marginale. L'organisation dramatique de la pièce ne sert donc pas en premier lieu une esthétique réaliste, c'est-à-dire une histoire jugée vraisemblable qui serait reconnue comme réelle et dont l'illusion serait préservée. Godin et Maillhot écrivent :

Aussitôt créée, l'illusion théâtrale doit être niée, dénoncée comme illusoire puisque, 'par quelque biais qu'on l'envisage, psychologique ou économique, le réel est une illusion, un rêve'. S'il est vrai que le théâtre ne peut dissocier sa vérité de celle du milieu où il s'enracine, se fondant sur un pacte nécessaire avec l'histoire, on peut en effet penser que, jusque dans l'affirmation d'une identité collective et d'un enracinement dans son espace, dans son langage, le théâtre québécois continue ainsi de refléter un 'pays incertain' qui joue

sa vie avec assurance et conviction, mais ne l'a pas encore assurée. (Godin et Mailhot, *Théâtre québécois II* 42)

L'intention réaliste des *Belles-Sœurs* sert une reconnaissance du public envers la collectivité unitaire qui lui est présentée, laquelle doit être perçue comme sienne, connue, familière. Dans le contexte social, cette collectivité ne saurait être personnelle, mais bien « instrument d'une prise de conscience nationale » (Weiss 135). Et pourtant, Godin et Mailhot relèvent qu'il s'agit bien d'un pays incertain, à la mesure d'une illusion imparfaite qui fait place au recul et au questionnement constant des spectateurs à travers les remises en question du « réalisme » mis en place. Au sein de la pièce même, Rose Ouimet critique les films français comme étant « trop réalistes » : « Oui, la vie, c'est la vie, pis y'a pas une Christ de vue<sup>19</sup> française qui va arriver à décrire ça ! » (M. Tremblay 76). On reconnaîtra ici un propos sur la pièce elle-même qui ne saurait décrire avec exactitude la « vraie vie », mais un sentiment d'appartenance, une reconnaissance : celle d'une jeune nation qui se construit.

### *Joual et langue théâtrale*

Dans un texte où elle questionne l'absence d'une véritable histoire de la dramaturgie québécoise, qui serait exhaustive et permettrait de jeter un regard d'ensemble sur ses problèmes et thèmes récurrents, Lucie Robert pose un regard rétrospectif sur cette histoire encore fragmentaire en y remarquant l'omniprésence de la problématique de la langue. Elle écrit :

La dramaturgie québécoise pose de manière obsessionnelle, et sous toutes les formes possibles, la question de la langue. Elle n'en finit plus de demander comment parler ? Dans

---

<sup>19</sup> « film » en joual.



quelles circonstances ? pour dire quoi ? avec quels effets ? dans quelle langue? (Robert, « Pour une histoire de la dramaturgie québécoise » 167)

En effet, l'utilisation du joual<sup>20</sup> dans les *Belles-Sœurs* est peut-être l'élément central qui a fait la célébrité instantanée de la pièce, la première à se dérouler entièrement dans cette langue vernaculaire québécoise. Ce qui semble plus intéressant dans le cadre de notre propos ne concerne pourtant pas tellement le choix du joual, mais plutôt les effets de son utilisation sur scène, laquelle sert un projet collectif unitaire et nationaliste. En effet, la langue que les belles-sœurs utilisent relaie la construction dramatique réaliste étudiée en première partie, où nous avons vu que la scène s'inscrit en tant qu'espace de parole collective. L'utilisation du joual renforce l'unité de cette collectivité et sert d'instrument de reconnaissance au public qui « reconnaît « sa » langue » (A. Ruprecht, « Les théâtres afro-caribéens: nouvelles orientations de la recherche aux Amériques francophones » 384).

Dans la cuisine de Germaine Lauzon où se déroule l'action des *Belles-Sœurs*, tout le monde partage la même manière de parler. La langue agit en tant que facteur de cohésion collective qui participe à construire l'image d'un groupe unitaire. Le joual appuie l'utilisation des chœurs où l'ensemble des femmes énonce d'une même voix et le pseudo-dialogisme où les répliques interchangeables soulignent la similarité de l'énonciation des différents personnages. Au sein de ce groupe sinon sans faille, une seule résiste : Lisette de Courval. Cette voisine tient à se différencier de ses compagnes, et cette distinction passe principalement par la manière dont elle parle, comme elle le réplique à Rose Ouimet : « Lisette de Courval : moi, j'perle bien, puis

---

<sup>20</sup> La définition du « joual » ne fait pas consensus auprès des linguistes : dans « The Language of Theatre », Lucie Robert présente un éventail des différentes définitions du terme. Il s'agit pour certains (1) du manque de sophistication de l'utilisation du français, (2) du terme non-péjoratif utilisé pour décrire le langage populaire de l'est de Montréal ou (3) la définition d'un français « impropre » marqué par la présence de l'anglais qui est approprié par le langage littéraire. Cette dernière définition, employée par la classe intellectuelle et littéraire des années 1960 et représentée entre autres par le groupe *Parti pris*, est celle adoptée par Lucie Robert (Robert, « The Language of Theater » 115-116).

j'm'sens pas plus mal ! » (M. Tremblay 25). L'ironie est évidemment que le langage de Lisette de Courval reste bien loin du français parisien dont elle souhaiterait faire usage ; ses élisions et ses diphtongues la rapprochent beaucoup plus du langage québécois qu'elle ne le voudrait. Bien que Lisette de Courval fasse partie de la même collectivité que ses voisines, c'est à travers son utilisation de la parole et son rejet du joual qu'elle tente d'imposer sa distinction par rapport au reste du collectif. Lors de son monologue, le personnage explique son mépris pour ses voisines :

Lisette de Courval : On se croirait dans une basse-cour ! Léopold m'avait dit de ne pas venir ici, aussi ! Ces gens-là sont pus de notre monde ! Je regrette assez d'être venue ! Quand on a connu la vie de transatlantique pis qu'on se retrouve ici, ce n'est pas des farces ! [...] Puis l'Urope ! Le monde sont donc bien élevé par là ! Sont bien plus polis qu'ici ! On en rencontre pas des Germaine Lauzon, par là ! Y'a juste du grand monde ! A Paris, tout le monde perle bien, c'est du vrai français partout... C'est pas comme icitte ... J'les méprise toutes ! (M. Tremblay 59)

Le personnage de Lisette de Courval occupe une zone de tension dans la pièce, hésitant entre l'intégration de la cohésion du groupe et un désir de distinction, sans pourtant que cette volonté ne soit authentifiée par une véritable différence de statut. Cette tension s'exprime particulièrement dans la voix du personnage, qui prétend parler autrement qu'elle ne le fait véritablement. Ruprecht analyse dans une perspective linguistique le discours du personnage de manière à mettre en lumière cette tension qui le traverse :

C'est surtout la réalisation orale, appuyée par la structure phonologique, qui fait ressortir la spécificité du discours de Mme de Courval. Au moins quatre effets prosodiques sont exploités : allongement des voyelles, roulement prolongé de /r/, déplacement des accents toniques et intonation chantante. En essayant de parler de la même manière que le vrai monde, l'interlocutrice finit par devenir une caricature de la Québécoise qui croit parler

comme une Française mais qui produit un discours grotesque. (A. Ruprecht, « Effets sonores et signification dans les Belles-Soeurs de Michel Tremblay » 443)

Lisette de Courval est isolée par rapport à ses compagnes dans un contexte où son retrait peu réussi – à cause du caractère grotesque de sa parole – prouve finalement la cohésion et l'unité du groupe. De Courval est animée d'un désir de distinction qui échoue de par son incapacité à véritablement parler autrement, dans un contexte où le joul demeure la seule et unique manière de parler du groupe. Comme les autres femmes lui feront remarquer, ses prétentions de distinction sociale (telles que des étoles de fourrure) ne sont possibles qu'à cause d'artifices tel que l'endettement de son mari qui tient à sauver des apparences illusoires. L'utilisation inauthentique de la langue de Lisette de Courval agit de la même manière, comme un artifice visant à dissimuler une identité véritable qui serait incarnée par le joul, langue avérée d'une communauté finalement homogène. Notons par ailleurs les points de comparaison extérieurs et la représentation de l'ailleurs qui marquent l'univers des *Belles-Sœurs*. Le désir de Lisette de Courval de se distinguer de ses voisines est intrinsèquement lié à un fort intérêt pour l'Europe, mais surtout, le langage parisien, qui l'empêche de s'insérer complètement au sein du collectif de femmes québécoises. Leur connaissance de l'étranger est des plus minimale, tel que le montre Rose Ouimet lorsqu'elle confond l'Europe, les îles Canaries et New York (Tremblay 29). Leur voisine italienne est victime de stéréotypes et les références répétées de Lisette de Courval à ses voyages en Europe sont source d'irritation pour les autres femmes. Au sein de cette communauté tissée bien serrée, la différence géographique n'est que peu tolérée, sinon pour marquer une intention de distinction finalement vaine, car inauthentique.

Dans cette mesure, l'identité collective mise en place dans *Les Belles-Sœurs* correspond à un certain nombre de comportements et une utilisation précise du langage qui doivent être adoptés afin de faire partie d'une communauté plutôt tournée vers elle-même. Le refus d'adopter ces

règles est considéré suspect et ceux qui ne respectent pas ce langage sont relégués à un statut d'étranger, comme sont perçus les Italiens ou l'Europe qui semblent si éloignés de la réalité des cuisines populaires québécoises. Dans cette mesure, l'appartenance à la communauté imaginée est déterminée par l'utilisation de la langue vernaculaire, qui se présente en tant que la voix authentiquement québécoise. Quiconque n'adopte pas un tel langage est retranché hors des limites de la communauté imaginée.

Lors de la première de la pièce en 1968, l'utilisation nationaliste du joual fait d'ailleurs partie du discours ambiant. Pour Godin et Mailhot, la querelle du joual dans les *Belles-Sœurs* est en fait la continuité de celle posée par les intellectuels de la revue *Parti-pris* en 1964-1965 (Godin et Mailhot, *Théâtre québécois I* 282). Ces intellectuels prônent une compréhension du nationalisme québécois des années 1960 qui s'éloigne des réformistes artisans de la Révolution tranquille. S'inspirant d'un discours anticolonial proposé notamment par Albert Memmi, Jean-Paul Sartre et Frantz Fanon, les partipristes dénoncent les oppressions et la marginalisation vécues par la population québécoise, afin que celle-ci puissent prendre conscience de son assujettissement et ainsi créer une société nouvelle, proprement québécoise. Hurley reprend ici leur propos : « Only when the condition in which Québécois lived were exposed *as colonial* could Québécois forge a better reality based on their true identity, *as national*. Actively decorticating the myths that 'mask oppression in the eyes of the oppressed' would thus clear the ground for a socialist-nationalist revolution » (Hurley, *National Performance : Representing Quebec from Expo 67 to Celine Dion* 71). Non seulement *Les Belles-sœurs* s'inscrit dans l'idéologie nationaliste anticoloniale partipriste en dévoilant les pauvres conditions de vie de la classe ouvrière francophone, mais plus encore, la pièce illustre les idées de *Parti-Pris* à travers son utilisation du joual. Les partipristes ont compté parmi les premiers théoriciens du joual : pour eux, le joual est la langue authentiquement québécoise qui devait être assumée et réclamée comme telle. En faisant du joual

la langue qui unit les personnages entre eux, Tremblay positionne la reconnaissance linguistique des *Belles-Sœurs* en tant qu'instrument du nationalisme à travers le levier du joul. Le public reconnaît une langue qui lui est propre, du même moment qu'il reconnaît l'unité et la validité de la collectivité des belles-sœurs, rassemblée autour de cette même langue. C'est à travers la spectacularisation d'un collectif *reconnu* par le public que *Les Belles-Sœurs* propose des affects de reconnaissance et d'appartenance communautaires inspirés des discours nationalistes de l'époque.

Si le joul s'impose dans les discours partipristes en tant qu'instrument intellectuel du nationalisme, sa présence dans le texte des *Belles-Sœurs* se présente plutôt tel que l'appel émotif à un sentiment de reconnaissance qui sert et rend légitime la communauté imaginée. Leur langage, leur identité, la définition de leur être et ce qui les rassemble entre elles, le joul habite les femmes de l'intérieur. Godin et Mailhot écrivent à ce sujet :

[Tremblay] ne cherche pas les effets faciles, le pittoresque, la couleur locale — dans ce cas, il aurait utilisé le joul à doses bien pesées, l'aurait mis en italique, entre guillemets, entre parenthèses. Les moyens d'expression, la forme, le langage d'une pièce sont inséparables de son engagement, de son message; le joul n'est pas ici un habit de carnaval dont l'auteur revêt arbitrairement et artificiellement ses héroïnes ; il est leur vêtement de tous les jours, il leur colle à la peau, il est devenu leur corps, même, leur 'maladie chronique', une 'carence dans le sang', comme le note justement Tremblay. (Godin et Mailhot, *Théâtre québécois I* 282-283)

Yves Jubinville insiste quant à lui sur l'expérience du joul, soulignant du même fait non seulement comment la langue habite les personnages, mais aussi les affects ressentis par les spectateurs qui reconnaissent intimement cette parole jusque là reléguée à l'espace privé. Alors que pour Tremblay, l'écriture du joul est vécue telle « une plongée dans sa mémoire affective »

(Jubinville 108), nous pourrions dire que pour ses spectateurs, cette mémoire affective sert une légitimité émotive liée à la reconnaissance du groupe, de la communauté imaginée. Cette analyse rejoint le propos de Jonathan Weiss qui souligne la complicité de la part des spectateurs qui est attendue du théâtre de Tremblay : « Complicité qui laisse très souvent la place à une réflexion critique [...] mais qui présuppose une appartenance à la nation québécoise et qui propose le partage d'un langage culturellement intime (le joual) » (Weiss 136). Dans *Les Belles-Sœurs*, le joual agit en tant que levier de reconnaissance, tel le rappel d'une mémoire liée à l'espace privé qui, soudainement porté à la scène, est reconnu comme sienne. Il est le langage qui constitue l'essence de la reconnaissance émotive du discours des personnages, la voix à travers laquelle les spectateurs perçoivent une part de leur expérience et de leur vécu dans les belles-sœurs.

D'autre part, cette langue vernaculaire s'inscrit également au cœur du langage dramatique comme l'un des outils à la spectacularisation du collectif. La reconnaissance ne saurait être individuelle. Le spectateur peut difficilement s'identifier à un seul personnage, puisque l'esthétique dramatique résolument collectiviste impose l'expérience d'un groupe partageant le même langage. Le réalisme des *Belles-Sœurs* se joue à travers cette reconnaissance d'une communauté reconnue comme sienne. La légitimité accordée au groupe de femmes par le groupe de spectateurs s'impose en tant que miroir d'une nation en devenir. Il ne s'agit pas tant de percevoir dans ce miroir une relation spéculaire qui viserait l'exactitude d'un vécu collectif, mais plutôt de reconnaître la manière dont cette légitimité émotive, vécue dans l'espace théâtral, sert celle de la nation par le truchement de la création et de la validité d'une communauté imaginée. La nation ne peut exister si ses habitants ne croient pas à l'existence de cette communauté : un récit dramatique tel les *Belles-Sœurs* participe à cette reconnaissance. Pour reprendre les mots de Lucie Robert, le langage théâtral, dans le contexte québécois, ne saurait se restreindre à l'espace

spectaculaire. Il propose plutôt un discours qui décrit et définit les liens linguistiques et affectifs qui lient cette communauté :

In the last analysis, the language of the theater has become a metaphor, a universal metaphor for struggles of all kinds. It has replaced class differences as the main obstacle to communication, friendship, and love. In many ways, the language struggle encompasses all others. It absorbs them, thus allowing Quebec playwrights, through the manipulation of language, to develop their own conception of Quebec society. In Quebec francophone drama (more rarely in English-language drama), *joual* is not only the speech of the working class, nor was it ever intended to be. It is the speech of the whole Quebec people (Robert, « The Language of Theater » 123)

La langue du théâtre québécois s'impose donc à partir des *Belles-Sœurs* en tant que lieu de rassemblement national, comme levier de reconnaissance d'une légitimité émotive. En entendant sa langue, le public se reconnaît dans les personnages qui utilisent un langage commun pour marquer leur unité, néanmoins marginale. *Les Belles-Sœurs* marquent ainsi les débuts d'une dramaturgie nationale, qui appelle la reconnaissance émotive du groupe en s'appuyant sur une parole commune, mais aussi sur un simulacre de réalisme où la scène s'impose d'abord et avant tout en tant que lieu de reconnaissance nationale.

## **2- Adresse collective d'une communauté en question : une analyse de La Tragédie du roi Christophe**

Comme *Les Belles-Sœurs*, *La Tragédie du roi Christophe* appelle la légitimité émotive de la nation de façon à permettre à la pièce de créer une communauté imaginée nationale. En revanche, si *Les Belles-Sœurs* repose sur une esthétique définitivement collectiviste, *La Tragédie du roi*

*Christophe* articule l'appel à la légitimité nationale autour de la voix d'un seul, celle du roi Christophe. Malgré les différences qui distinguent les deux pièces, l'intention politique est manifeste dans les deux cas : d'un point de vue artistique, la venue au théâtre de Césaire coïncide avec le désir d'atteindre un public plus large que celui de la poésie, de s'adresser à la population à travers un « donné à voir » (Césaire dans Palcy). Avant de se plonger dans les œuvres théâtrales auxquelles il s'intéresse tardivement, il faut noter que la carrière d'écrivain et d'homme politique d'Aimé Césaire s'étend sur plus de soixante ans, de la publication du *Cahier d'un retour au pays natal* en 1939 (on pourrait même remonter à la création, avec Léon-Gontran Damas et Léopold Sédar Senghor, de la revue *L'étudiant noir* en 1935) jusqu'à sa mort en 2008. À ce titre, l'œuvre de Césaire impose une réflexion diachronique qui doit prendre en considération les différentes étapes de ses œuvres et réflexions. C'est seulement en 1963 qu'Aimé Césaire s'affirme indéniablement en tant que dramaturge avec *La Tragédie du roi Christophe* (il avait déjà publié un texte dramatique en prose, *Et les chiens se taisaient*). Le *Cahier d'un retour au pays natal* dénonce le racisme de la colonisation et impose la nécessité de se mettre debout pour les populations noires. Près de vingt-cinq ans plus tard, *La Tragédie du roi Christophe*<sup>21</sup> est un texte qui s'inscrit quant à lui dans le contexte politique des décolonisations africaines. Déçu par la départementalisation qu'il a instiguée en 1946, Césaire nouvellement dramaturge quitte avec fracas le Parti Communiste Français en 1956. Dans sa *Lettre à Maurice Thorez*, Césaire dénonce le paternalisme du Parti envers les hommes de couleur dont les expériences particulières ne sont pas reconnues dans le contexte français. Dans ce texte, il prône la reconnaissance de la prise de

---

<sup>21</sup> Ces deux œuvres constituent d'ailleurs les textes phares de Césaire d'après Raphaël Confiand dans *Une traversée paradoxale du siècle* : « On peut aussi considérer qu'il existe deux pics, deux zéniths dans ce parcours : d'abord le miracle du *Cahier* en 1939, ensuite celui de *La Tragédie du Roi Christophe* en 1963. Non que ses autres œuvres soient inférieures à ces deux monuments, mais bien parce qu'en ces occasions-là il a su mobiliser l'essentiel de son génie littéraire et que ce sont très probablement les deux textes qui franchiront l'épreuve de la postérité » (Confiand, *Une traversée paradoxale du siècle* 157).



conscience totale de l'homme noir qui doit pouvoir bénéficier d'institutions qui lui sont propres : « Pour ma part, je crois que les peuples noirs sont riches d'énergie, de passion qu'il ne leur manque ni vigueur, ni imagination mais que ces forces ne peuvent que s'étioler dans des organisations qui ne leur sont pas propres, faites pour eux, faites par eux et adaptées à des fins qu'eux seuls peuvent déterminer » (A. Césaire, « Lettre à Maurice Thorez »). En 1961, il dénonce officiellement « la « mystification » de l'assimilation, « une forme de la domination » ... et l'impasse de la départementalisation (*Présence Africaine*, 1961) » (Césaire dans Lara 48). La prise de position de Césaire dans *La Tragédie du roi Christophe* repose sur un contexte politique où les populations africaines affirment leur intention nationale et où l'écrivain et homme politique avoue les ratés de la départementalisation. À la lumière de ce contexte, la fable de *La Tragédie du roi Christophe* apparaît des plus conséquentes : la pièce relate la lutte du roi Christophe pour la reconnaissance de la nation haïtienne à travers la construction d'une citadelle qui s'impose en tant que la représentation d'une nouvelle communauté politique. Tout en poursuivant sa critique du racisme et du colonialisme, Césaire met ici l'accent sur les épreuves auxquelles font face les nouvelles nations à travers le processus de décolonisation.

Césaire admet que son intention théâtrale est hautement collective : par l'entremise du théâtre, l'écrivain s'adresse à un peuple qu'il souhaite conscientiser, à un collectif qu'il souhaite réunir autour de la performance. Dans « The Science of Illusion-making in Aimé Césaire's *La Tragédie du roi Christophe* and *Une tempête* », Roxanna Curto soutient que le rôle du théâtre, pour Césaire, est primordial au développement des communautés politiques émergentes : « Césaire attempts to show that the artist's role in raising consciousness is a necessary precursor to the developmental work of the technician; in general, he considers the role of the theater director in development to be just as important as—if not more than—that of the technician, soldier or professor » (Curto 158). Le théâtre de Césaire s'impose en tant que lieu d'une réflexion sur les

collectivités en émergence dans les années 1960 dans le contexte des indépendances. À travers son désir d'impact sur la collectivité à laquelle il s'adresse, la dramaturgie de Césaire ne se restreint pas à l'espace théâtral, mais impose une réflexion sur le collectif, et dans le cas qui nous intéresse, la création nationale. Plus précisément, *La Tragédie du roi Christophe* met en scène la voix passionnée d'un protagoniste qui *dit* la nation dans un acte performatif. J'analyserai deux composantes de ce processus : d'abord, l'adresse collective au public qui alterne entre une distanciation critique engagée et l'identification avec la voix passionnée du protagoniste, le roi Christophe ; et ensuite, la représentation de la communauté imaginée faisant l'objet d'une création nationale, c'est-à-dire une communauté noire dont les limites s'inscrivent dans les réflexions de la négritude césairienne. Ces deux aspects de l'œuvre permettront de mettre en lumière comment *La Tragédie du roi Christophe* s'adresse à une communauté imaginée à travers des affects d'appartenance collective afin de mettre en récit une naissance nationale. Je soutiens ainsi que dans son désir de conscientisation et sa volonté de mettre en théâtre les épreuves de la création nationale d'une communauté récemment décolonisée, Césaire propose un théâtre où la voix du protagoniste participe à créer, de manière performative, une nation noire et caribéenne.

### *Adresse collective*

L'action de *La Tragédie du roi Christophe* débute avec un combat de coqs, réjouissance populaire de la vie quotidienne haïtienne. La foule enflammée encourage tour à tour Christophe et Pétion dans une lutte à finir. Le prologue reprend sur un mode métonymique le combat pour le pouvoir du roi Christophe qui constitue l'action de la pièce. La bataille se termine lorsque les spectateurs en liesse assistent à la fin d'un des deux coqs « tombés raide morts », sans que l'on sache précisément s'il s'agit de Christophe ou de Pétion. Le tableau se termine avec la mort d'un

des coqs, sans qu'il soit clair si la scène rend légitime Christophe autoproclamé monarque, ou annonce sa mort comme l'inévitable destin qui bouclera la tragédie. L'ouverture de la pièce, notamment à travers l'inclusion d'une réjouissance spectaculaire, commente l'intention de l'acte théâtral lui-même. En effet, la mise en abyme du spectacle dans le spectacle inscrit *La Tragédie du roi Christophe* dans une tradition populaire où le public passionné doit être le peuple, et où les spectateurs de la pièce sont inclus dans l'action théâtrale même. Pour Curto, le prologue de la pièce, ainsi que les autres spectacles-performances de la pièce (telle l'entrée à la cour) témoignent d'une intention pour Césaire de commenter le rôle du théâtre dans la création nationale : « The various instances of spectacles in *Le roi Christophe* unlock a game of mise en abyme (play within a play) in which the performances that take place within the narrative constitute an allegory for the role of theater in nation-building in the former colonies » (Curto 155). La foule qui crée le spectacle de la bataille de coqs articule un jeu de mise en abyme où les spectateurs qui assistent à *La Tragédie du roi Christophe* sont aussi les créateurs d'une performance, dans ce cas nationale. Le prologue de la pièce ancre le propos dans un contexte engagé où le public est collectivement impliqué par la voix performative et passionnée de Christophe.

Immédiatement à la suite du prologue, le présentateur-commentateur prend le relais pour expliquer le contexte historique dans lequel l'action prend place : « Qui c'est Christophe ? Qui c'est Pétion ? Tout mon rôle consiste à vous le dire : Dans l'île de Haïti, jadis colonie française sous le nom de Saint-Domingue, il y avait au début du XIXe siècle, un général noir. Il s'appelait Christophe, Henri Christophe, Henri avec un *i* » (A. Césaire, *La Tragédie du roi Christophe* 14). Il expliquera plus tard que le héros dramatique dont il s'agit est bien Henry Christophe, mais avec un « y ». Le présentateur-commentateur rend explicite l'ancrage historique de la pièce dont il décrit les détails sur un ton didactique. Il reconnaît en même temps le décalage du théâtre avec les faits, la liberté qui sera permise face à l'objet historique. La présence du présentateur-

commentateur et son interruption de l'action créent déjà une distanciation avec l'illusion dramatique : les libertés qui seront prises avec l'Histoire ne font qu'accentuer cette intention. Paradoxalement, cette relation libre à l'Histoire appuie l'intention de la pièce qui veut entièrement engager le spectateur :

Atmosphère bouffonne, grotesque, Histoire transformée en histoires réagencées, effets comiques et anachronismes sont autant d'éléments qui distancient l'action principale et font appel au spectateur comme un élément actif dans l'élaboration du véritable « texte » qui a pour titre *La Tragédie du Roi Christophe*. (Pageaux 23)

Dans ce contexte, la présence du commentateur-présentateur intensifie l'intention engagée du théâtre de Césaire. Prenant la parole immédiatement après la mort d'un des coqs, hautement émotive pour la foule sur scène, le personnage-narrateur demande un retour au calme : « Après ce combat emplumé, reprenons notre souffle et disons les choses clairement » (A. Césaire, *La Tragédie du roi Christophe* 14). Après qu'aient été suscitées des émotions passionnées, l'insertion d'une narration didactique impose un bris de l'illusion théâtrale et un appel à une distanciation critique caractéristique du théâtre brechtien. En effet, l'introduction d'un personnage qui commente l'action est un aspect caractéristique du théâtre de Bertolt Brecht et de son effet de distanciation qui sert à remettre en question les tromperies illusoires du théâtre réaliste. Pour Brecht, l'effet de distanciation est inhérent à une volonté critique. En introduisant un tel personnage dans son esthétique dramatique, Césaire démontre clairement la filiation engagée dans laquelle il positionne son théâtre. La voix didactique du présentateur-commentateur interdit une identification totale au personnage. Brecht rappelle régulièrement aux spectateurs que la performance à laquelle ils assistent, si elle est bien une représentation et non pas le reflet de la vie réelle, est tout de même intimement liée à des événements historiques qui réclament leur esprit d'analyse. La distanciation narrative amenée par le présentateur-commentateur et le style

de jeu parodique et bouffon du premier acte sont autant de caractéristiques théâtrales qui contribuent à briser l'illusion réaliste de la pièce de manière à constamment rappeler au spectateur son rôle actif. De plus, ces éléments dramatiques reconnaissent la présence d'un public au sein même de la représentation théâtrale et accentuent ainsi l'intention engagée. Le mode de représentation théâtrale, tel qu'il est instauré dès les premières minutes de l'action, permet donc de préciser les intentions de la pièce et surtout, l'effet qu'elle entend susciter chez les spectateurs. Le mode de représentation de la *Tragédie* implique la foule en tant que créatrice d'une performance nationale, positionnant les spectateurs en tant que collectif en devenir. Celui-ci est engagé de manière à la fois émotive et critique au sein d'une représentation théâtrale qui reconnaît le rôle de la performance et de ses créateurs. Pour Roxanna Curto, ce processus de création nationale passe par la performance du rôle de « créateur », qu'il s'agisse de la création d'une citadelle, d'un spectacle, ou d'une nation :

Throughout the play, nation-building is presented as a twofold process involving both the construction of the fortress and a series of performances before the people of the nation and the rest of the world. Many elements of the play can be interpreted in terms of the hierarchy between “créateur” and “consommateur” that Césaire considers to be so central to the power dynamics of colonialism; in *Le roi Christophe*, both the people of the nation and its leaders undermine this hierarchy—which still exerts an influence over them in the postindependence era—by becoming “creators” of the citadel, performances, and festivals. (Curto 155)

L'argument du « créateur » proposé par Curto permet justement de nommer l'effet miroir, ou de réciprocité, instauré par la représentation de la pièce : le protagoniste nomme la nation de manière performative, alors qu'en face, le public crée collectivement le groupe national. D'une part, l'insertion d'un spectacle dans le spectacle permet de poser les spectateurs en tant que

créateurs, et d'autre part, l'adresse collective au public et les intentions engagées insistent sur la portée sociale de la performance théâtrale. Les spectateurs quittent la représentation théâtrale en tant que participants d'une performance nationale, les créateurs d'une nation en construction.

L'argument de Curto ne permet toutefois pas de mettre en lumière l'investissement émotif du spectateur. La représentation théâtrale appelle le public à se considérer créateur et pourtant, cette invitation ne peut s'actualiser sans que celui-ci veuille s'impliquer au sein de ce processus. Sans qu'il soit possible d'étudier quelle implication le spectateur ressent véritablement au cours d'une représentation théâtrale, nous pouvons néanmoins voir quels affects la pièce entend susciter afin que soit activé le processus de création nationale. Nous avons déjà parlé de la distanciation critique brechtienne qui fait appel à l'implication engagée des spectateurs. J'analyserai maintenant le protagoniste lui-même, dont la voix passionnée s'inscrit en alternance avec la distanciation critique de procédés tel que celui du présentateur-commentateur. Quoique traversé de paradoxes, le roi Christophe transmet par son verbe enflammé la nécessité, et la difficulté, de la création nationale. Et si la distanciation permet au spectateur de ne pas complètement adhérer à ses propos parfois extrêmes, c'est néanmoins l'appel de Christophe à la légitimité émotive de la nation qui permet à la pièce de créer une communauté imaginée nationale.

Du roi Christophe, c'est la parole qui est d'abord entendue. Christophe use du langage avec verve et utilise sa parole non seulement pour décrire ses préceptes qui guideront la monarchie qu'il entend diriger, mais aussi pour donner naissance à la nation de manière performative :

LE PRÉSIDENT DU CONSEIL D'ÉTAT : Excellence, par la grâce de Dieu et la loi constitutionnelle de l'État, nous vous proclamons Henry 1<sup>er</sup>, souverain des îles de la Tortue, Gonave et autres îles adjacentes. Destructeur de la tyrannie, régénérateur et bienfaiteur de la nation haïtienne, Premier Monarque couronné du Nouveau Monde. [...]

CHRISTOPHE, DEBOUT, BRAS TENDU DEVANT L'ÉVANGILE : Je jure de maintenir l'intégrité du territoire et l'indépendance du royaume : de ne jamais souffrir sous aucun prétexte le retour de l'esclavage ni d'autre mesure contraire à la liberté et à l'exercice des droits civils et politiques du peuple d'Haïti, de gouverner dans la seule vue de l'intérêt, du bonheur et de la gloire de la grande famille haïtienne dont je suis le chef. (A. Césaire, *La Tragédie du roi Christophe* 39)

De sa bataille pour le pouvoir jusqu'à sa mort, l'action dramatique suit la voix de Christophe, héros tragique qui meurt finalement pour son peuple auquel il a trop voulu se dédier. *La Tragédie du roi Christophe* consiste en la mise en performance de l'histoire d'une nation à travers un homme qui personnifie le peuple. Voix d'un porte-parole, la parole de Christophe devient collective parce que celle d'un héros national. Le récit du roi Christophe pallie le manque de récit épique de la tradition caribéenne en se posant telle que parole performative d'un héros pour la population caribéenne :

Caribbean languages and varieties of language did not emerge as instruments of victorious societies. Caribbean colonial societies, especially the smaller islands, were not warriors society that produced historic and influential exhortations to epic encounters or poetic narratives of great battles or celebration of great heroes. There was no epic, literary tradition that proclaimed the exploits of those by their deeds defined the national identity. (Roberts 425)

L'engagement de Césaire dans *La Tragédie du roi Christophe* consiste à offrir une telle voix épique. Elle conte au public l'importance de la liberté collective et la nécessité de se construire des institutions propres qui sauront affirmer l'unicité du peuple. C'est à travers cette voix que Christophe s'impose comme un héros national, un créateur. Au début de la pièce, son conflit avec Pétion le mène à séparer Haïti en deux afin de créer sa monarchie. Malgré les considérations

constitutionnelles en jeu – Christophe affirme que le conseil d’État entend réduire ses pouvoirs de président de la République – ce sont ses idées sur la liberté de son peuple qui sont l’objet de son discours enflammé :

La liberté, sans doute, mais pas la vérité facile! Et c’est donc d’avoir un État. Oui, Monsieur le philosophe, quelque chose grâce à quoi ce peuple de transplantés s’enracine, boutonne, s’épanouisse, lançant à la face du monde les parfums, les fruits de la floraison ; pourquoi ne pas le dire, quelque chose qui, au besoin par la force, l’oblige à naître à lui-même et à se dépasser lui-même. (A. Césaire, *La Tragédie du roi Christophe* 23)

Malgré la spirale de pouvoir et les dérives qui vont caractériser la suite du règne de Christophe, c’est d’abord le désir de libération de son peuple qui motive le protagoniste, et surtout, son discours. L’appel à des affects d’appartenance communautaire réside dans l’énonciation de ses propos passionnés. La liberté et la nécessité de naissance du peuple visent l’adhésion du public, leur transmission accentuée par la voix passionnée de Christophe. La pièce tente de susciter une adhésion émotive aux propos passionnés de Christophe parce que c’est ce qui permet au public d’adhérer au discours national et engagé. Afin de servir le projet de Césaire de consolidation communautaire, le public doit collectivement s’identifier au discours individuel de Christophe.

While Césaire's overriding concern in *La Tragédie* is indeed political (the problems of transforming a recently-decolonized country into an independent and proud nation), it should not be forgotten that his hero, Christophe, relies as much on words as on action to achieve his ends. Christophe's dissatisfaction with the cultural alienation from which his people suffer, like his bitterness at their slave past, finds expression not only in the brutal methods he adopts to redress the situation, but also in his language which, on occasion, soars to heights of great poetic intensity. (Conteh-Morgan 224)



Suivant les observations de Conteh-Morgan dans *A Note on the Image of the Builder in Aimé Césaire's "La Tragédie du roi Christophe"*, c'est en construisant un discours passionné aux envolées lyriques et qui dénonce les oppressions du peuple jusque là colonisé que Césaire permet à la voix de Christophe de devenir collective. L'émotion suscitée par le texte théâtral est essentielle au passage d'un propos individuel à une adhésion collective. À travers son discours, le roi Christophe ne fait pas qu'énoncer la nation, mais tente aussi d'instaurer une fierté chez son peuple qu'il juge trop souvent « indolent ». Conscient des ravages psychologiques du racisme et de la colonisation, Christophe souhaite inculquer une conscience collective chez le peuple noir qu'il dirige, tout en reconnaissant les injustices portées par l'histoire de déracinement et d'esclavage des Caraïbes. Le projet de Christophe, porté à travers son verbe enflammé, est d'annuler les oppressions de cette histoire en transformant sa communauté en un fier peuple de bâtisseurs. D'une manière particulièrement exaltée, il décrit ici sa vision de la citadelle qui matérialisera ce projet :

Regardez... Mais regardez donc! Il vit. Il corne dans le brouillard. Il s'allume dans la nuit. Annulation du négrier! La formidable chevauchée! Mes amis, l'âcre sel bu et le vin noir du sable, moi, nous, les culbutés de la grosse houle, j'ai vu l'énigmatique étrave, écume de sang aux naseaux, défoncer la vague de la honte! Que mon peuple, mon peuple noir, salue l'odeur de marée de l'avenir. (A. Césaire, *La Tragédie du roi Christophe* 63)

Cette dénonciation virulente de l'oppression historique des populations noires suscite des émotions d'appartenance communautaire pour le public qui s'identifie à cette histoire. Dans *Une traversée paradoxale du siècle*, Raphaël Confiant critique d'ailleurs la génération de Césaire, pour qui « il n'y a de héros que des êtres empanachés de gloire, au verbe grandiloquent, fonçant coutelas au clair contre le colonisateur français » (Confiant, *Une traversée paradoxale du siècle* 113). L'efficacité de cette stratégie émotive sera donc critiquée et pourtant, l'intervention de

Confiant montre bien ses effets certains sur toute une génération. La citadelle que veut bâtir Christophe s'impose ici tel le symbole d'une conscience nationale noire qui s'oppose au négrier, symbole de la Traite, de l'esclavage et du racisme. L'assentiment au discours antiraciste entraîne d'un point de vue rhétorique l'adhésion à la construction de la citadelle, édifice symbolique de la nation. Dans cette tirade, l'adresse au public à travers des termes tels que « mes amis », et même la deuxième personne présente dans le « nous » qui suit le « moi », accentue la présence du public et le passage du discours individuel à un discours collectif. C'est à travers sa passion, et son ton qui est même qualifié « d'halluciné » par la didascalie, que Christophe suscite des affects d'appartenance communautaire. Ceux-ci justifient le projet de création nationale et, une fois la pièce terminée, alimentent la légitimité émotive de la nation pour le public.

Malgré cela, le dramaturge n'entend pas mettre en scène un protagoniste dont le discours séduisant ne susciterait que le consensus. Cette déclamation est ainsi immédiatement suivie par une intervention du présentateur-commentateur qui interrompt l'adhésion émotive pour créer un retour au calme. Il commence son intervention avec une question rhétorique « Est-ce qu'on peut empêcher un pays de crier ? » (A. Césaire, *La Tragédie du roi Christophe* 65) et poursuit avec une explication de la psychologie haïtienne à partir de sa géographie. Le ton pédagogique du présentateur interrompt le recours à une identification passionnée du spectateur pour introduire une perspective critique qui permet une remise en question du propos de Christophe. La distanciation permet au spectateur de développer une relation critique pour le personnage. Il sera donc à même de voir et de critiquer la spirale infernale dans laquelle s'engage Christophe et qui amènera les dérives dictatoriales de son règne. L'alternance entre l'adhésion à un discours passionné et la distance critique permet au spectateur de poser un regard engagé sur les risques et les difficultés de la décolonisation, tout en entretenant une adhésion émotive au discours sur la liberté et le renversement du colonialisme porté par Christophe.

L'adhésion émotive au discours de Christophe ne saurait par ailleurs rallier tout le monde. L'un des détracteurs de Césaire, Raphaël Confiant, réfute la portée collective de la voix de Christophe, dont il reconnaît en revanche la posture messianique et dont la mort permet d'arracher le peuple à la déchéance (Confiant, *Une traversée paradoxale du siècle* 147). Il semble que la critique de Confiant envers la portée du verbe de Christophe concerne moins la valeur collective de la parole du monarque haïtien que la communauté même à laquelle s'adresse le protagoniste. À la lumière de la structure dramatique de *La Tragédie du roi Christophe*, il apparaît indéniable que la voix performative du roi Christophe sert une intention engagée de ralliement collectif. Contrairement à ce que Confiant aurait sans doute souhaité, ce collectif auquel Christophe s'adresse ne s'inscrit pas dans un contexte d'abord martiniquais qui mettrait en lumière la créolité de l'identité antillaise, projet de Confiant lui-même. Le collectif auquel s'adresse Christophe s'inscrit plutôt dans la lignée des idées de Césaire sur la négritude. Par conséquent, la communauté imaginée que participe à créer la parole performative de Christophe n'est pas restreinte à la Martinique, mais repose plutôt sur l'existence d'une communauté noire transnationale.

### *Une communauté en question*

*La Tragédie du roi Christophe* repose sur une intention engagée qui vise à impliquer le public au sein de la représentation. Cette esthétique théâtrale favorise l'adhésion émotive du public au discours passionné du roi Christophe, laquelle sert la légitimité de la nation. Rappelons que pour Anderson, la nation repose sur la légitimité émotive que lui porte sa population, mais aussi la conscience de limites portées à une communauté imaginée. En relayant cette légitimité émotive, le théâtre d'Aimé Césaire participe à la construction nationale d'une communauté

imaginée. Pourtant, les limites mêmes de cette communauté gagnent à être éclaircies, plus encore dans un contexte où elles attirent les critiques de ses héritiers, tel que Confiant dans *Une traversée paradoxale du siècle*. Si l'écrivain dénonce les aspects de l'identité antillaise occultés par la pensée de Césaire, il reconnaît également les apports plus positifs du mouvement littéraire initié avec Senghor et Damas. Dans *Lettres créoles*, Confiant écrit avec Patrick Chamoiseau que la négritude est un mouvement clé dans l'histoire de la littérature caribéenne puisqu'elle permet l'émergence d'une communauté distinctive qui articule une parole collective autour d'une identité noire assumée :

Bien souvent, l'on considère que la véritable littérature antillaise commence avec la Négritude. Cette dernière nous restitua une partie de notre être : la partie non blanche si féroceusement amputée. Elle nous restitua aussi une de nos matrices originelles qui, présente positivement au début de l'habitation, se vit à mesure-à-mesure chargée de négativités, au point d'obscurcir les fondements de notre être : la Négritude nous restitua l'Afrique.

(Chamoiseau et Confiant 169)

En continuité avec les idées prônées par la négritude, *La Tragédie du roi Christophe* s'adresse à l'identité noire de la collectivité martiniquaise, et même à l'ensemble de la communauté noire diasporique. C'est en effet l'identité raciale qui s'impose dans la pièce en tant que socle identitaire à même de déterminer les limites de la communauté imaginée.

Le roi Christophe mentionne à de nombreuses reprises que l'État qu'il crée est au bénéfice du peuple noir. Il refuse de se laisser berner par un prétendu universalisme qui ne reconnaît pas les expériences traumatiques vécues par son peuple. Au cours d'un long monologue, il dit :

À qui fera-t-on croire que tous les hommes, je dis tous, sans privilège, sans particulière exonération, ont connu la déportation, la traite, l'esclavage, le collectif ravalement à la bête, le total outrage, la vaste insulte, que tous, ils ont reçu, plaqué sur le corps, au visage,

l'omni-niant crachat! Nous seuls, Madame, vous m'entendez, nous seuls, les nègres! (A.

Césaire, *La Tragédie du roi Christophe* 59)

*La Tragédie du roi Christophe* dépeint une communauté qui reconnaît les spécificités historiques et traumatiques du peuple noir. Plus encore, le constant discours sur la liberté que tient Christophe s'inscrit en directe opposition avec l'esclavage. Le protagoniste veut la liberté pour son peuple, certes, mais il veut surtout le libérer d'une histoire traumatisante qui le hante. La peur du retour de l'esclavage traverse le discours sur la liberté de Christophe. Lorsqu'un agent du roi de France lui transmet un message, Christophe refuse toute idée de négociation avec lui au nom d'une liberté durement gagnée : « En somme, Monsieur Franco de Médina, ce que vous m'offrez s'appelle une transaction. Une transaction sur le dos de mon peuple! Ce peuple libre reprendrait ses chaînes, notre armée, glorieuse, quitterait pour se soumettre au fouet ; ses trophées conquis sur les champs de bataille orneraient son supplice! » (A. Césaire, *La Tragédie du roi Christophe* 92). L'opposition entre la liberté et la trace des objets esclavagistes tels que les chaînes et les fouets montre que l'histoire que Christophe entend renverser est fraîche dans sa mémoire. Il juge que c'est uniquement à travers la fierté, le travail et le renversement de l'histoire de l'esclavage que le peuple qu'il mène pourra accéder à la liberté. D'une part, l'importance de l'histoire de l'esclavage montre que le peuple qui intéresse Christophe est celui qui a subi la traite. D'autre part, sa tentative de renverser cette histoire échoue. Il juge que c'est uniquement à travers l'appropriation d'un travail positif que son peuple pourra transcender son passé esclavagiste, et paradoxalement, c'est précisément cette prise de position qui pousse Christophe à soumettre son peuple aux travaux forcés de la citadelle. Ces conséquences fâcheuses montrent bien les pièges de la décolonisation qui risque de reproduire les mêmes schémas de pouvoir que la colonisation. Les erreurs commises par Christophe montrent également les fautes du héros tragique, qui n'aura d'autre choix que de se sacrifier pour sauver son peuple. Malgré cette dérive, l'intention première

du protagoniste est de permettre à son peuple d'accéder au statut de créateur et de bâtisseur et ce, à travers le travail de la citadelle. Symbole de la nation, la citadelle est aussi l'objet même du renversement du travail des bâtisseurs noirs qui construiront désormais pour eux-mêmes, et non pour autrui. Christophe dit à ce sujet : « Parce qu'ils ont connu rapt et crachat, le crachat, le crachat à la face, j'ai voulu leur donner figure dans le monde, leur apprendre à bâtir leur demeure, leur enseigner à faire face » (A. Césaire, *La Tragédie du roi Christophe* 139). À la lumière de ce renversement de l'histoire qu'entend opérer Christophe, il est manifeste que la communauté imaginée à laquelle s'adresse le protagoniste est celle qui fut la victime historique de la traite esclavagiste, la diaspora noire des Amériques.

Considérant que l'identité noire est le point de rassemblement de la communauté imaginée mise en place dans *La Tragédie du roi Christophe*, l'opposition avec l'ethnoclasse mulâtre permet de tracer les limites de cette communauté. Dès le début de la pièce, Christophe se distingue de politiciens usant trop de diplomatie en affirmant qu'il n'est « pas un mulâtre à tamiser les phrases » (A. Césaire, *La Tragédie du roi Christophe* 20). D'origine modeste – il était esclave-cuisinier avant la révolution – Christophe s'oppose dès la prémisses de la pièce au Sénat constitué de l'élite mulâtre. C'est en directe opposition contre ce groupe dirigé par Pétion qu'il entend bâtir sa monarchie. Dans le contexte antillais caractérisé par une histoire de pigmentocratie, l'ethnoclasse mulâtre correspond à une identité raciale bien spécifique, mais aussi à une classe sociale majoritaire dans les professions libérales et culturellement plus proche des blancs créoles que des descendants d'esclaves. Raphaël Confiant explique :

aux Antilles, ce terme renvoie à un groupe ethnique tout à fait particulier, composé à l'origine de Mulâtres au sens universel du terme mais qui, à cause d'une forme d'endogamie imitée de la classe blanche créole, a fini par posséder un phénotype spécifique, proche des Méditerranéens. Le Mulâtre martiniquais n'est pas un individu à égale distance biologique

du Blanc et du Noir, comme on pourrait s'y attendre en bonne logique, mais quelqu'un de beaucoup plus proche du Blanc que du Noir, tant physiquement que culturellement d'ailleurs, et qui pratique une sorte de surenchère pro-blanche. (Confiant, *Une traversée paradoxale du siècle* 83)

La nuance est importante, puisqu'elle permet de voir que l'opposition de Christophe s'articule contre une classe dominante dont les affinités historiques l'associent avec les colons, en plus de rejeter la partie noire de son héritage. Repousser le groupe mulâtre à l'extérieur des limites de la communauté imaginée marque aussi la différence avec la classe des blancs créoles, ou les Békés en Martinique. Au contraire, c'est justement l'identité noire qui doit être réclamée en tant que source de fierté pour Christophe, en continuité avec les idées de Césaire sur la négritude. Lorsque deux dames échangent sur l'histoire d'une petite fille noire en métropole, honteuse de sa couleur, Vastey le secrétaire de Christophe leur réplique :

VASTEY : Savez-vous pourquoi il travaille jour et nuit ? Savez-vous, ces lubies féroces, comme vous dites, ce travail forcené... C'est pour que désormais il n'y ait plus de part le monde une jeune fille noire qui ait honte de sa peau et trouve dans sa couleur un obstacle à la réalisation des vœux de son cœur. (A. Césaire, *La Tragédie du roi Christophe* 82)

La valorisation de l'identité noire et le rejet de l'ethnoclasse mulâtre – et celle des blancs créoles par extension – montre l'importance de l'identité raciale dans la composition de la communauté imaginée construite dans *La Tragédie du roi Christophe*. Cette valorisation identitaire agit comme reconnaissance des effets dévastateurs du colonialisme sur la construction de la race aux Antilles et son association intrinsèque avec l'organisation sociale. La mise en place d'un discours de fierté et la reconnaissance d'une histoire traumatique qu'il faut renverser agissent en tant que dénonciation des séquelles du colonialisme sur l'organisation sociale :

Césaire indique maintes fois au cours de la pièce que le régime de Pétion était composé de mulâtres et celui de Christophe de nègres. Ce sont les Français, avant l'indépendance, qui divisèrent pour régner. Ils avaient séparé la société en trois classes : les colons qui avaient des droits civiques et politiques, les mulâtres qui n'avaient que des droits civils et les nègres qui n'avaient aucun droit. Il ne s'agit donc pas d'un conflit entre une république démocratique bourgeoise et un royaume nègre mais plutôt de la lutte opposant deux groupes féodaux historiquement divisés sur des bases raciales, pour la mainmise sur la grande propriété foncière. (Fuyet et al. 1104)

Dans cette mesure, les limites de la communauté imaginée déployée dans la pièce correspond au nationalisme prôné par Césaire au début des années 1960, lequel s'inscrit dans l'idéologie de la négritude et qui est empreint des déceptions de la départementalisation. La nation moderne caribéenne française, d'après le discours déployé dans cette pièce, est traversée par un nationalisme où l'identité noire est centrale à l'appartenance à la communauté imaginée. La valorisation de l'identité noire agit ici en tant que renversement des pouvoirs coloniaux et comme dénonciation de l'oppression historique des populations noires.

Rappelons que Césaire écrit *La Tragédie du roi Christophe* dans le contexte des décolonisations africaines des années 1960. Il choisit en revanche de situer l'action de sa pièce en Haïti, première république noire de l'Amérique. Certains, dont Raphaël Confiant et Martin Munro ont vu dans l'utilisation d'Haïti une simple substitution de l'Afrique en tant que survalorisation de la terre mère de la diaspora noire. Munro écrit :

In this sense, Haiti functions in a very similar way to Africa in Césaire's work, in that both represent a more satisfying, inspiring sense of history and "black" resistance than is available to him in alienated, colonial Martinique. Nowhere in Césaire's work is this



merging, or blurring of Africa and Haiti more apparent than in his 1963 play, *La tragédie du roi Christophe*. (Munro 11 - 12)

Il semble plutôt qu'à la lumière de ce que nous avons vu plus tôt sur le renversement de l'histoire de la traite, il ne soit pas si innocent que *La Tragédie* prenne place dans un pays des Antilles. L'insistance sur la diaspora noire situe en effet le discours identitaire dans un contexte spécifiquement caribéen. D'ailleurs, bien que Césaire connaisse finalement peu Haïti – il y a séjourné six mois en 1946 – le pays occupe une place particulière dans l'œuvre du poète et dramaturge. La phrase bien connue du *Cahier du retour au pays natal* situe déjà Haïti en exemple d'affirmation de la conscience noire, lieu où « la Négritude se mit debout pour la première fois » (A. Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal* 24). Plus encore, Martin Munro relève dans le texte poétique un thème récurrent de grandeur lié au pays haïtien : « While most critics have rightly interpreted this line as a sign of Haiti's symbolic importance to Césaire, few, if any, have picked up on the importance of Haiti-like “standing up” as a recurring, affirmative motif in *Cahier d'un retour au pays natal*'s gradual movement towards its final proclamations of victory » (Munro 10). *La Tragédie du roi Christophe* poursuit l'idée de poser Haïti en tant qu'exemple de la création d'une République dont les fondements sont basés sur une identité raciale, mais surtout, la déconstruction d'un héritage colonial et le renversement d'une histoire d'oppression. La communauté imaginée mise en place dans la pièce s'articule autour de l'identité noire comme source de fierté ainsi qu'une catégorie identitaire qui peut servir de dénonciation du racisme.

*La Tragédie du roi Christophe* est une pièce qui réfléchit à la communauté dans les Antilles françaises en articulant un discours de valorisation de l'identité noire qui dénonce les conséquences racistes du colonialisme tout en montrant les risques de la décolonisation. Césaire met en place une dramaturgie engagée qui montre son intention d'influencer les spectateurs à travers l'appel à des émotions passionnées qui légitiment la nation et un mode de représentation

théâtral où l'influence brechtienne est évidente. *La Tragédie* affecte les relations communautaires de son public en forçant une conscience collective, et même nationale à travers les multiples actes de langage qui sont répétés au cours de la pièce (Rosello 83). Tel que l'écrit Édouard Glissant dans *Le discours antillais* : « C'est l'effort volontaire vers la conscience d'elle-même qui donne lieu à la collectivité. Le théâtre devra figurer ce lieu, signifier cet effort » (Glissant 708-709). Dans le cas de *La Tragédie du roi Christophe*, la conscience qui mène à l'émergence d'une collectivité politique concerne d'abord l'identité noire en tant que composante qui détermine les limites de la communauté imaginée.

Nous avons mentionné au long de l'analyse quelques critiques de Raphaël Confiant adressées à Césaire dans *Une traversée paradoxale du siècle*. Plusieurs de ces critiques concernent l'évolution de la pensée des créolistes par rapport à la négritude et soulignent donc une configuration différente de l'identité martiniquaise, antillaise, et ethnique dans les Caraïbes. Les créolistes mettent en effet l'accent sur les multiples apports culturels métissés aux Antilles, alors que Césaire – tel qu'il est manifeste dans *La Tragédie du roi Christophe* – propose un projet de conscience noire. Il reste que Confiant a raison lorsqu'il dit que le discours de Césaire, à la mesure de tout discours national, exclut et occulte une part de l'identité antillaise :

A un tout autre niveau, on constate que l'idéologie césairienne a développé chez l'Antillais une sorte de complexe de « non-africanité » ou plus exactement de « déficit d'africanité ». Nous voulons dire par là qu'elle pose l'Antillais comme étant un faux Nègre, un « mal noirci » (figure inversée du « mal blanchi » imposée par l'Europe), un être inauthentique présentant manque, un déficit d'africanité qu'il se doit impérativement de combler. Le vrai Nègre, le Nègre authentique se trouve en Afrique et l'Antillais doit respectueusement, presque filialement, se mettre à son école afin de retrouver le droit chemin (de sa race et de sa culture). (Confiant, *Une traversée paradoxale du siècle* 134)

Malgré son désir de mobiliser une appartenance collective, le théâtre national proposé par Césaire impose un manque à combler, une absence à remplir. À la lumière des critiques de Confiand et de notre analyse de la mise en place du discours national dans *La Tragédie*, il apparaît clairement que si le théâtre de Césaire permet de susciter des affects qui nourrissent l'appartenance nationale et permettent une réflexion sur le collectif, il participe aussi à une faillite des discours collectifs. En déployant un discours collectif qui se rassemble autour d'une identité raciale bien précise, *La Tragédie du roi Christophe* témoigne d'une dramaturgie qui ne peut combler les manques du discours nationaliste.

### **3 - Les limites d'un théâtre national**

À travers leurs modes d'adresse et la relation qu'elles instaurent avec le public, *Les Belles-Sœurs* et *La Tragédie du roi Christophe* suscitent des affects de reconnaissance et d'appartenance à la communauté imaginée. Ces pièces de théâtre proposent une dramaturgie qui positionne les spectateurs en tant que participants actifs à une communauté en transformation. À des moments charnières de l'histoire du théâtre, ces deux pièces suscitent la légitimité nationale et le sentiment d'appartenance nécessaires à la construction d'un collectif compris dans une perspective nationale. Dans les deux cas, les limites de la communauté correspondent aux configurations d'un discours national. Les collectivités représentées au sein de ce discours national s'inscrivent avec une certaine idée du collectif, fixée à une période et une compréhension précises de communautés pourtant mouvantes et métissées. Dans *Les Belles-Sœurs*, la communauté imaginée est composée d'une classe ouvrière descendante des colons français et dans *La tragédie du roi Christophe*, elle est composée des descendants d'esclaves africains. Avec ces deux pièces emblématiques, l'identité collective est donc fixée à une époque précise de l'histoire coloniale en ignorant la

présence des Premières Nations<sup>22</sup> et les autres vagues d'immigration qui ont suivi, entre autres les Anglais dans le cas du Québec et les Chinois et Indiens dans le cas de la Caraïbe française – sans compter toutes les vagues d'immigration de l'histoire plus contemporaine. Comme le fait remarquer Raphaël Confiant concernant l'œuvre de Césaire, les œuvres dramatiques qui entretiennent des liens étroits avec les discours nationaux imposent la surenchère d'un seul aspect de l'identité collective. Plusieurs aspects de l'identité de la communauté sont ainsi peu ou pas représentés au sein de la communauté imaginée. Mais plus encore, puisque le théâtre se présente dans les deux communautés étudiées en tant que lieu important de réflexion sur le collectif à travers la relation instaurée avec le public, les membres de la collectivité qui correspondent à ces identités invisibles ne sont pas impliqués au sein de la conversation sur les relations communautaires et affectives. La dramaturgie ne les implique que peu, ou pas, en tant que membres actifs de la nation en construction. Par conséquent, une dramaturgie qui propose comme principal affect un appel à la légitimité émotive de la nation crée un *manque* au niveau des relations communautaires.

Afin d'explorer les failles du discours national de ces dramaturgies, nous nous attarderons à deux aspects de cette question : nous mènerons d'abord une réflexion théorique sur les discours d'exclusion de la nation, pour ensuite nous intéresser à la notion de manque de ces mêmes discours. L'exploration de ces questions nous permettra de soutenir qu'un théâtre qui s'impose en tant que lieu d'affirmation et de dissémination d'une légitimité émotive nationale crée un manque au sein des relations communautaires.

---

<sup>22</sup> Ce qui est conséquent, comme nous l'avons mentionné plus haut, avec le rejet de la culture autochtone des nations modernes du Québec et de la Caraïbe française.

## *Discours d'exclusion de la nation*

Nous l'avons dit : Anderson reconnaît que la nation est dotée de limites. Un discours national, d'autant plus dans un contexte minoritaire, atteste de son existence en réitérant qui appartient et qui n'appartient pas à sa communauté imaginée : quelles caractéristiques, langages, cultures, participent à cette identité dont les limites sont par ailleurs élastiques et floues. Discours de pouvoir, le discours national est porteur d'une violence inhérente dans son exclusion de certains sujets. Dans « Rethinking the Nation Model », Linda Hutcheon propose justement de repenser l'hégémonie du modèle national dans les études littéraires :

Adapting such a legitimating national(ist) model to the different, if related, ends of identity politics is not without serious dangers. The most obvious involves the basic decision of how a group defines itself. How does it determine its boundaries ? For determine them, it appears, it must. To establish its identity, a group must be inclusive (to assert community) but also exclusive (to assert its difference from others), and therein lies the problem.

(Hutcheon 10)

Le lien intrinsèque entre un discours national et les études littéraires n'est pas limité aux dramaturgies des contextes minoritaires qui nous intéressent, mais expliquent aussi la division nationale des études littéraires dans leur vaste majorité, qui sont encore aujourd'hui organisées autour d'appellations nationales (études françaises, littérature anglaise, etc). Linda Hutcheon nous rappelle que l'État nation et la discipline des études littéraires naissent au même moment, expliquant sans doute leur intrication mutuelle dès leurs genèses. Ce rappel de l'organisation du savoir nous permet de remarquer quels discours de pouvoir sont reproduits au sein non seulement des littératures nationales, mais aussi de leur étude. Linda Hutcheon affirme que le besoin de repenser l'organisation nationale des études littéraires est motivé par une critique de ce modèle

dont la prémisse repose essentiellement sur une singularité, pour ne pas dire une *pureté*, ethnique (Hutcheon 3). Elle reprend également la pensée du philosophe Charles Taylor selon laquelle l'une des tâches des industries culturelles est d'établir et de définir la « pureté » culturelle et nationale (Hutcheon 9).

Nous voyons donc comment se dessine le revers de l'affirmation nationale dans une littérature ou une dramaturgie donnée, qui se pose du coup en tant que lieu privilégié de dissémination d'un discours d'exclusion à travers l'affirmation et la représentation d'une identité nationale aux caractéristiques précises. Pour reprendre l'argument de vulnérabilité critiqué par Cardinal et Papillon que nous avons vu en introduction, il peut être avancé que le Québec et la Caraïbe française, en tant que jeunes nations non souveraines, établissent des limites à leurs communautés comme stratégie visant à affirmer leur différence face aux pouvoirs postcoloniaux et à l'État majoritaire. Dans *Les Belles-Sœurs* et *La Tragédie du roi Christophe*, les communautés représentées (c'est-à-dire des femmes francophones issues de la classe ouvrière et d'anciens esclaves noirs nouvellement libres) sont non seulement des groupes nationaux vulnérables parce qu'ils sont en création, mais ils sont également intrinsèquement marginaux. Il reste que, même lorsque minoritaire, le discours national demeure un discours de pouvoir qui produit des structures d'exclusion. Rappelons, toujours d'après l'article de Linda Hutcheon, qu'au tournant du XXI<sup>ème</sup> siècle, les récits ne peuvent être uniquement considérés des constructions narratives, mais bien des discours au sein desquels la politique, la tradition, l'histoire et l'interprétation convergent et qui permettent de maintenir la construction discursive de la nation par consentement communautaire. En effet, nous avons vu que ceux n'usant pas du même langage sont exclus du monde des belles-sœurs alors que le roi Christophe s'oppose explicitement à la classe mulâtre. L'exclusion de certains sujets et identités est inévitable au sein d'une littérature

porteuse d'un discours national. Le seul détournement à cette exclusion réside dans le questionnement de ses ressorts, et de son apparence « naturelle » liée à une prétendue singularité.

D'autre part, la tension entre exclusion et affirmation nationale est constamment renégociée, surtout dans un contexte où les limites de la nation sont régulièrement redéfinies par les populations se tenant aux marges de l'ensemble national. C'est d'ailleurs une tension qu'aborde Homi K. Bhabha dans « DissémiNation : temps, récit et les marges de la nation modernes » où il propose une distinction entre le discours pédagogique de la nation, et celui qui est performatif. Autrement dit, il fait la différence entre l'objet historique donné à répéter (le pédagogique) et les réitérations constantes que les populations – surtout celles qui se trouvent aux marges – y ajoutent en le transformant (le performatif) :

Un tel déplacement de perspective émerge d'une connaissance du discours interrompu de la nation dans la tension entre signifier le peuple comme présence historique *a priori*, comme objet pédagogique ; et le peuple construit dans la performance du récit, son « présent » énonciatoire marqué dans la répétition et la pulsation du signe national. (Bhabha 235)

La nation se présente ainsi comme un objet mouvant aux limites élastiques dont les marges sont constamment renégociées et dont certains sujets exclus peuvent être par la suite inclus au sein de la nation. Les discours nationaux du Québec et de la Caraïbe française ont en effet évolué depuis les années 1960, ainsi que leurs représentations en théâtre et en littérature. Tel que nous en avons traité plus haut, la littérature québécoise inclut désormais un corpus beaucoup plus divers et l'identité antillaise, sous l'influence des créolistes, est présentée de manière beaucoup plus métissée. Rappelons également que les identités au cœur même des discours nationaux des *Belles-Sœurs* et de *La Tragédie du roi Christophe* étaient jusque là marginalisées elles-mêmes : réclamer la voix des classes populaires et des descendants d'esclaves s'inscrit dans ce contexte en tant qu'action performative de la nation, et non pas la réitération pédagogique d'un statu quo. Des

identités désignées comme marginales sont intégrées au cœur même du discours national pour être imposées au centre de la communauté imaginée : le théâtre contribue à transformer le performatif et le pédagogique de la nation. Ainsi, depuis les années 1960, la nation est en devenir : elle tend vers un aboutissement à l'instar d'une ligne de fuite qui ne finirait jamais. La nation en devenir s'apparente au rhizome plus qu'à l'arbre, à l'étendue d'un réseau de relations plutôt qu'un socle identitaire et immuable auquel le collectif devrait se référer :

Devenir est un rhizome, ce n'est pas un arbre classificatoire ni généalogique. Devenir n'est certainement pas imiter, ni s'identifier ; ce n'est pas non plus régresser-progresser ; ce n'est pas non plus correspondre, instaurer des rapports correspondants ; ce n'est pas non plus produire, produire une filiation, produire par filiation. Devenir est un verbe ayant toute sa consistance ; il ne se ramène pas, et ne nous amène pas à « paraître », ni « être », ni « équivaloir », ni « produire ». (Deleuze et Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* 292)

Deleuze et Guattari écrivent plus loin que le devenir n'est pas une filiation, mais une alliance. Non pas la recherche d'une authenticité historique, mais la création de liens entre les individus qui composent le collectif. À l'image de rhizomes, les dramaturgies de la Caraïbe française et du Québec depuis les années 1960 avec des exemples tels que *Les Belles-Sœurs* et *La Tragédie du roi Christophe* cherchent à rejoindre et à impliquer les spectateurs au sein de la réflexion et la construction de communautés mouvantes qui permettent de transformer la compréhension du collectif. L'utilisation du concept de nation nous permet donc de voir que ce sont véritablement les transformations de la conception du collectif et du vivre ensemble dont témoigne l'histoire théâtrale du Québec et de la Caraïbe française.



### *Quels sont les manques du théâtre national ?*

Le théâtre des années 1960, au Québec et à la Caraïbe française, s'affirme en tant que reflet de la nation moderne en devenir, comme une voix collective à même de transmettre les préoccupations identitaires du groupe auquel elle s'adresse à travers une esthétique dramatique qui fait appel à des chœurs triomphants, à des voix épiques qui s'érigent en porte-parole, à des révisions historiques qui ont pour but de sensibiliser une population à ses conditions d'oppression. Mais en réponse aux limites identitaires nécessaires à une affirmation nationale, quels sont les *manques* de ces théâtres nationaux ? Dans la foulée des réflexions créolistes, Patrick Chamoiseau ne trouve pas de réponse dans la négritude césairienne à l'absence d'un arrière-pays dont nous parle Édouard Glissant, c'est-à-dire un lieu d'où tirer des racines de la culture antillaise. L'écrivain reste habité d'un personnage hanté par la mélancolie d'une identité jugée véritable : « Ce vieux guerrier n'aurait aucune tristesse, pas le moindre regret, juste la couleur d'un manque : de ne disposer d'un assez de vie, d'un assez de temps, pour comprendre ce monde et se comprendre lui-même » (Chamoiseau 23). Pour Édouard Glissant, le théâtre est le lieu d'expression de la conscience du peuple, et malgré tout, il écrit : « Ce qui signifie que ce théâtre ne se contentera pas d'être le reflet de la vie collective, car il serait uniment l'expression d'un manque, d'une absence. Il ne ferait que signaler une carence » (Glissant 707). Quel est donc le manque qui échappe aux théâtres nationaux, qui se perd dans le discours globalisant de la nation ?

Pour Erin Hurley, la structure double des *Belles-sœurs*, qui inclut des monologues qui témoignent de la voix intime des personnages, signifie déjà l'impossibilité d'un théâtre qui reflèterait uniquement une relation métaphorique à la nation (Hurley, *National Performance* :

*Representing Quebec from Expo 67 to Celine Dion 62*). De la même manière, Louis Patrick Leroux, à la suite de Godin et Mailhot, pose la question du manque du théâtre québécois :

Godin et Mailhot se demandent, en réaction à l'image consensuelle du miroir dont s'est doté le milieu, comment 'réfléchir ce qui est absence, manque de désir? C'est là où la métaphore montre ses limites et le spectacle ses masques, ses décors, ses vitrines' (Godin et Mailhot, *Théâtre québécois II* 301). Au contraire, l'absence se trouvera réfléchie dans un cruel jeu de miroirs reflétant — réfractant ? — l'ultime miroir aux alouettes : celui du pays à se représenter. L'histoire servira de matrice d'exploration, sans toutefois donner d'exemples à suivre. (Leroux 41)

Après les années 1980, le théâtre québécois se désengage de la question nationale, des perspectives politiques, et se replie vers des identités particulières (femmes, immigrants, homosexuels) puis sur lui-même dans une dramaturgie souvent autoréflexive. À partir des années 1990, le théâtre de la Caraïbe française se détourne également des grandes mises en scène collective de l'histoire, et alterne désormais avec « un modèle nouveau du drame, plus intimiste et qui se caractérise par une attention renouvelée à la langue française, parfois subtilement remodelée par le créole (Bérard, « Les dramaturgies antillaises contemporaines du "Chaos-Monde" » 28). Les dramaturgies du Québec et de la Caraïbe française, toutes deux lieux privilégiés de l'affirmation nationale des années 1960-1970, témoignent dans les décennies qui suivent d'une esthétique théâtrale où les prises de parole d'une identité exclusive ne sont plus de mise, mais où il faut plutôt rendre compte de ce manque, cette absence, qu'accusent les grands récits qui se veulent trop rassembleurs. Les dramaturgies contemporaines de la Caraïbe française et du Québec mettent en scène les alliances du rhizome qui forment la base des collectivités contemporaines. Elles tissent les liens entre individus en travaillant à susciter les affects de compassion, d'amitié, de réciprocité ressentis au sein d'une collectivité ressentie, pour reprendre

les mots d'Anderson, comme une profonde camaraderie. Cette tendance des théâtres contemporains positionne le spectateur en confident, ami intime, témoin de secret : ce théâtre comble le manque des dramaturgies qui servent le discours national en poussant le spectateur à se sentir proche de ceux qui l'entourent. Il ne s'agit donc pas de dramaturgies qui délaissent la poursuite d'une réflexion constante sur le collectif, ou même une compréhension nationale de celui-ci. Le théâtre intime travaille plutôt les alliances de la communauté en mettant plus que jamais l'accent sur le *devenir* d'une nation, d'un collectif, plutôt qu'une compréhension fixe donc le socle identitaire viendrait s'enraciner dans un sol immuable.

### **Conclusion : Vers un renouvellement de la compréhension du collectif**

Dans ce chapitre, nous avons vu que les théâtres du Québec et de la Martinique et de la Guadeloupe s'inscrivent dans une tradition engagée. Dès les débuts de leurs histoires, ces théâtres s'affirment en tant que lieux importants de réflexion sur le collectif. Au moment où le Québec et la Caraïbe française deviennent des nations modernes pendant les années 1960, leurs dramaturgies se sont posées en tant que lieux importants de dissémination et de consolidation nationale à travers l'appel émotif à la légitimité nationale. Nous avons vu, grâce à l'analyse des *Belles-Sœurs* et de *La Tragédie du roi Christophe*, que cet affect est suscité à partir d'une organisation dramatique et des modes d'adresse qui instaurent un système de représentation spécifique avec le public. Dans les *Belles-Sœurs*, la reconnaissance des spectateurs repose sur une manipulation du réalisme théâtral et une utilisation du joual qui permettent la construction d'une esthétique collective qui rend aussi compte du désarroi individuel des personnages. *La Tragédie du roi Christophe* instaure quant à elle une adresse collective à une population noire de manière à positionner le public comme l'agent collectif de la construction d'une nation. L'analyse de la

négociation de l'individu avec la nation dans ces pièces a permis de soutenir que dans le rapport qu'elles établissent avec le public, les pièces à l'avant-scène du théâtre des années 1960 proposent une vision des relations communautaires inféodées à une conception nationale du collectif. Nous avons en outre soulevé en dernière analyse que, non seulement le discours national en est un d'exclusion, mais aussi que des théâtres qui entretiennent des liens aussi étroits avec ces discours laissent un manque au niveau des relations communautaires. Les dramaturgies qui suscitent un appel à la légitimité de la nation ne permettent pas de rendre compte de l'ensemble des facettes de la communauté. Ce théâtre manque à rendre compte de la complexité et de la pluralité du collectif en témoignant en même temps des failles des discours nationaux. Mais à partir des années 1980, la compréhension du collectif se modifie alors que le théâtre fait une plus grande place à l'individu en multipliant les relations intersubjectives.

## CHAPITRE 2 : « TON REGARD EST UNE ABSENCE<sup>23</sup> » :

### MANQUE, INTIMITÉ ET RELATIONS AFFECTIVES DE LA SCÈNE À LA SALLE

Nous avons vu dans le chapitre précédent que la conception du collectif dans la dramaturgie du Québec et de la Caraïbe française des années 1960-1980 était inféodée à une conception nationale. À partir des années 1980, la tendance intime du théâtre contemporain s'intéresse à l'intériorité subjective des personnages et aux relations interpersonnelles. Alors que la dramaturgie des années 1960-1980 mettait sur scène un théâtre qui appelait la légitimité émotive d'un sentiment d'appartenance nationale de son public, le théâtre contemporain des années 2000 s'intéresse aux relations individuelles qui construisent la communauté. Cette dramaturgie transforme les manières dont la collectivité comprend le collectif en mettant sur scène des relations affectives sur un mode intimiste, plutôt qu'un attachement émotif à un groupe national. Suivant le délaissement d'un récit collectif hégémonique auquel les individus devraient se rallier, le théâtre de l'intime met en lumière les difficultés et les impasses des relations interpersonnelles en transformant la réponse affective attendue du public. Celui-ci est appelé à se sentir *proche* des personnages, vivant ainsi un sentiment d'intimité face aux récits dramatiques auxquels il assiste. En créant des liens de proximité et d'attachement entre les individus, la tendance intime de ce théâtre crée une compréhension intersubjective du collectif. En étant basée sur les relations et l'attachement entre des individus particuliers, cette compréhension du collectif tente de combler les manques du modèle national.

Le sentiment d'intimité attendue chez le spectateur est compris en tant que mode d'attachement communautaire suscité par une poétique dramatique. Comprenons l'intimité en tant qu'un affect de l'attachement, le sentiment de se sentir proche l'un de l'autre dans une

---

<sup>23</sup> (de la Chenelière 26)

dynamique interpersonnelle. Pour le chercheur en études théâtrales Jean-Pierre Sarrazac, un théâtre de l'intime concerne d'abord la subjectivité : il s'agirait d'une dramaturgie qui met en scène le conflit de soi avec soi. D'après cette conception du théâtre de l'intime, une telle exposition de ce qui se trouve au plus profond de soi-même n'est pas contradictoire avec une relation étroite avec l'autre :

L'intime se définit comme ce qui est le plus au-dedans et le plus essentiel d'un être ou d'une chose, en quelque sorte *l'intérieur de l'intérieur*. L'intime diffère du secret en ce sens qu'il n'a pas vocation à être celée mais, au contraire, tourné vers l'extérieur, éversé, offert au regard et à la pénétration de cet autre qu'on a choisi. La double dimension de l'intime témoigne d'ailleurs de sa disposition à se donner en spectacle (sous les conditions, il est vrai, restrictives) : d'une part, relation avec le plus profond de soi-même et, d'autre part, liaison la plus étroite de soi avec l'autre. (Sarrazac, *Théâtres intimes* 67)

Les dramaturgies qui nous intéressent mettent en scène l'exposition subjective de soi partagée à la confiance de l'autre : la relation intime d'un personnage envers son public. Dans un théâtre de l'intime, le spectateur est posé en tant que confident, le témoin privilégié de l'intériorité la plus profonde des personnages et de leurs récits d'introspection. La poétique dramatique et l'attachement qu'elle suscite poussent le spectateur à considérer avant tout les liens interpersonnels qu'il entretient avec les autres, et qui se trouvent à la base de sa communauté.

C'est en nous intéressant à l'organisation dramatique que nous pourrions réfléchir aux manières dont ce théâtre pense les relations interpersonnelles et affectives des communautés où il prend place. De quelles manières cette dramaturgie participe-t-elle à repenser la relation émotive des liens communautaires de ces sociétés contemporaines ? De quelles manières la poétique dramatique de ces pièces permet-elle de susciter un sentiment d'intimité chez le public ? Comment celui-ci est-il directement et intimement impliqué dans l'organisation de la

communication au sein de la pièce, dans le système de représentation dramatique ? De quelles façons l'individu négocie-t-il sa place avec l'autre, autant le personnage sur scène que le public dans la salle ? Une tendance du théâtre de l'intime fait appel à l'émotivité introspective du spectateur en mettant en drame un manque vécu au sein des relations interpersonnelles. Ce manque communicationnel et émotif entre les personnages s'impose en tant qu'espace où l'intervention du spectateur est sollicitée et son sentiment d'intimité, convoqué. Ces préoccupations sont caractéristiques d'un mouvement au sein du théâtre contemporain québécois et de la Caraïbe française qui vise à réfléchir aux failles des grands discours se voulant rassembleurs pour plutôt mettre en évidence les lacunes et les non-dits des relations communautaires. Dans cette mesure, ce chapitre soutient que la tendance intime du théâtre contemporain articule une nouvelle compréhension du collectif en négociant et en mettant en scène les relations d'attachement de l'individu avec l'autre.

Une tendance du théâtre contemporain met en drame le *manque* des relations interpersonnelles dans une poétique dramatique qui implique le spectateur au cœur même de l'intimité des personnages. Dans ce théâtre, l'introspection personnelle et un sentiment d'intimité face aux personnages sont des réponses affectives sollicitées par une dramaturgie qui s'adresse à des individus particuliers. Nous soutiendrons au cours de ce chapitre que cette esthétique dramatique permet de positionner le spectateur en tant que confident, le témoin privilégié de récits qui sont confiés à un ami proche envers qui sont témoignés des signes de confiance. Pour ce faire, nous utiliserons une méthodologie d'analyse dramaturgique en nous intéressant plus particulièrement aux différentes instances de l'action et du récit, aux méthodes d'adresses au spectateur ainsi qu'aux reconstructions du silence afin de constater de quelles manières le spectateur est impliqué au sein de cette mise en représentation qui appelle des affects d'intimité. Dans une poétique intimiste, une mise en scène resserrée sur le drame des personnages et l'intériorité de leur foyer

favorise le dévoilement de secrets. L'éclosion de secrets dans un contexte physique de confinement accentue chez les spectateurs que les personnages leur adresse un propos privilégié, réservé à des amis proches, des confidents. La parole dramatique intimiste est à la recherche d'un destinataire qu'elle trouve en la personne d'un spectateur à l'écoute attentive, disposé à véritablement entendre l'introspection souvent effectuée par les personnages. Ces caractéristiques du théâtre intime appellent le spectateur à se sentir proche des personnages au moment où est invoquée une esthétique de l'introspection, du dévoilement de soi et du secret. Dans cette mesure, la poétique intimiste repose en grande partie sur la relation entre la scène et la salle, sur la négociation de l'individu avec l'autre. Nous nous intéresserons plus particulièrement aux pièces *Trames* de Gerty Dambury, une dramaturge, romancière et metteuse en scène née à Pointe-à-Pitre (Guadeloupe) en 1957 qui vit aujourd'hui à Paris et qui a écrit une quinzaine de pièces de théâtre et deux romans, et à *La Chair et autres fragments de l'amour* d'Evelyne de la Chenelière. Evelyne de la Chenelière est une dramaturge, comédienne et romancière née en 1975 à Montréal. Après des études en lettres et en théâtre à Paris, elle amorce une carrière en jeu et en écriture théâtrale. Elle a écrit un roman et une vingtaine de pièces, dont *Bashir Lazhar* qui a mené à l'adaptation cinématographique *M. Lazhar* de Philippe Falardeau. Nous ferons aussi référence à un corpus plus élargi de pièces contemporaines du Québec et de la Caraïbe française.

## **1- Action, narrations et adresses au spectateur**

### *Narration et héritage du conteur dans Trames*

*Trames*, créée et publiée en 2008 par Gerty Dambury, met en scène une confrontation entre une mère, Gilette, et son fils, Christian, dont le lourd passé revient à la surface comme



l'accumulation de secrets trop longtemps refoulés. *Frames* repose principalement sur le conflit entre les deux personnages qui s'affrontent au sein du dialogue. Cette prémisse du conflit est détournée par quelques autres éléments de la pièce qui s'apparentent à la narration – tels que le personnage de Dabar et les récits des femmes qui racontent leurs histoires – qui en compliquent le système de représentation théâtrale. Dans un théâtre action, le dialogue fait avancer l'action dramatique. Ou, pour reprendre la célèbre phrase de Pirandello, au théâtre, « parler, c'est faire » (Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre 3e édition* 81). Au contraire d'un genre narratif, au théâtre, la parole agit. Michel Vinaver, dramaturge et chercheur en études théâtrales, distingue quant à lui une parole-action, et une parole instrument de l'action, c'est-à-dire lorsque la parole « sert à transmettre des informations nécessaires à la progression de l'action » (Vinaver, *Écritures dramatiques : essais d'analyse de textes de théâtre* 900). La distinction entre l'action et le récit est pourtant constamment remise en question dans le théâtre contemporain et nous verrons, au cours de ce chapitre, plusieurs exemples de pièces qui tendent à faire une place de plus en plus importante à la narration. Dans son chapitre « Dialogue narratif, dialogue didascalique » de l'ouvrage collectif *Nouveaux territoires du dialogue*, Joseph Danan, parmi d'autres, suggère que cette progression du théâtre vers les modes narratifs à la suite de l'affaiblissement du drame participe d'une influence accrue du roman sur l'art théâtral :

Le drame entreprend de concurrencer le roman en avançant sur un terrain composite où le dialogue s'affaiblit, où narration et description tentent de se frayer des voies singulières, qui se souviennent du roman mais cherchent à affirmer leur théâtralité. C'est, tout naturellement, la didascalie qui leur ouvre d'abord un espace, qui se révélera, proprement, sans limites. (Danan, « Dialogue narratif, dialogue didascalique » 41)

Les effets du système de représentation du roman se distinguent traditionnellement du théâtre, considérant la solitude du lecteur face au texte et l'intimité de sa relation à l'œuvre – du moins

dans la méthode moderne de lecture romanesque. Et en effet, la présence accrue de la narration transforme la relation du spectateur à l'acte théâtral en l'impliquant plus personnellement au cœur de la situation de communication, tout en conservant un caractère théâtral spécifique. D'autre part, la narration dans le théâtre caribéen vient aussi sans doute de l'héritage du conteur. Pour Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant dans leur histoire de la littérature antillaise, *Lettres créoles*, le conteur aurait d'ailleurs dû constituer l'essence d'une tradition théâtrale authentiquement antillaise : « En oubliant le conteur, les Lettres créoles oublièrent aussi ce qui aurait pu leur servir de tradition théâtrale » (Chamoiseau et Confiant 182). Bien que le théâtre caribéen français s'inspire grandement des traditions classiques européennes, il est manifeste que l'héritage du conteur est présent dans le théâtre contemporain, notamment à travers la présence de la narration. Dans *Trames*, une des principales composantes dramatiques qui modifie un système de représentation dramatique du type parole-action et qui se rapproche du conteur dans son utilisation de la narration est Dabar, à qui l'auteure accorde la fonction de « l'esprit de la maison ». Dabar est un sujet clivé, qui relève à la fois du registre de la narration (épique) et de l'action (dramatique)<sup>24</sup>. La présence de Dabar implique directement le public dans son adresse en créant une poétique de l'intime où l'illusion théâtrale est constamment brisée pour favoriser une communication directe avec le spectateur. La narration provoque ici un sentiment d'intimité pour le spectateur qui sent que l'on s'adresse directement à lui.

Dabar n'est ni vue ni entendue par les autres personnages, Gilette et Christian. Elle encadre l'action en tant que présence méta-théâtrale qui occupe tantôt le rôle de cuisinière et qui met en actes les paroles de Gilette, tantôt celui de régisseuse. À un moment où Christian et Gilette dînent, une didascalie indique : « *Dabar commande à la musique. Elle fait un signe à la*

---

<sup>24</sup> Stéphanie Bérard avait déjà remarqué la présence d'un tel personnage dans une autre pièce de Gerty Dambury, *Lettres indiennes* (Bérard 83).

*technique ... »* (Dambury 22). Dans cet exemple, Dabar brise l'illusion théâtrale en mettant au jour la mécanique de la scène en adoptant un rôle résolument méta-théâtral. Mais plus encore, Dabar agit comme un personnage encadrant le drame, son rôle étant de présenter directement au spectateur l'action de Gilette et Christian. Dès le début de la pièce, elle adopte son rôle de régisseuse non seulement en organisant le décor, mais surtout en préparant et en présentant l'action d'une manière qui rappelle un narrateur dont l'intervention précède les coups de théâtre qui laisseront leur place à l'illusion dramatique :

*Dans le fauteuil, une femme, inerte. Dabar entre et installe le décor. Elle se déplace silencieusement. Un intérieur se construit. Une table, deux chaises, des livres, des cahiers, un magnétophone. Lorsque tout est en place :*

**Dabar :** ET TANDIS QU'ILS PENSAIENT ASSISTER AU SPECTACLE DE VIES QUI SE DEROULAIENT SOUS LEURS YEUX, VOICI QU'EUX-MEMES ETAIENT DEVENUS LES PERSONNAGES D'UNE PIECE QUI SE JOUAIT A LEUR INSU. (Dambury, *Trames* 7)

L'ambiguïté de cette réplique suggère que le propos de l'action concerne au moins autant les spectateurs que les personnages : les spectateurs auxquels Dabar fait référence sont-ils les véritables spectateurs de la pièce, ou les personnages Christian et Gilette qui assisteraient à un éventuel spectacle ? Cette affirmation crée une mise en abyme qui remet en question une séparation nette entre la scène théâtrale et son public en invoquant la présence et la participation de celui-ci. Presque constamment présente sur scène pour veiller sur les personnages, Dabar se manifeste à nouveau à la fin de chaque tableau pour énoncer un proverbe dont la signification parfois énigmatique suggère souvent une réflexion sur la scène qui vient de se dérouler. Au cours du premier tableau, la confrontation entre Gilette et Christian montre d'entrée de jeu l'insatisfaction de la mère quant aux choix professionnels de son fils et leur mésentente mutuelle concernant la mémoire du père de Christian. Dabar accompagne le départ d'un Christian

contrarié par une phrase qui suggère la difficulté d'une mère lorsque son fils n'agit pas tel qu'elle le désire : « **Dabar** : LE TOUT N'EST PAS D'AMENER LA COULEUVRE A L'ECOLE, L'IMPORTANT C'EST DE LA FAIRE ASSEoir... » (Dambury 18). À l'instar d'un conteur, Dabar se réfugie dans l'espace périphérique du drame. Elle se dissimule derrière une parole énigmatique à l'image des conteurs du temps de l'habitation. Près du maître, le conteur doit cacher la signification véritable de sa parole pour éviter de trahir des propos anticoloniaux :

Sa narration se fera tournoyante, rapide, parfois même hypnotique, brisée en longues digressions humoristiques, érotiques, ésotériques. Il va barder la phrase d'un bruitage de ruptures et d'onomatopées, de dialogue incessant avec son auditoire. D'autres emploieront la stratégie d'une voix pas claire, à l'articulation déroutante, qui fonctionne plus sur les effets du chant que sur celui de la parole audible. (Chamoiseau et Confiant 76)

Puisque les autres personnages ne peuvent l'entendre, Dabar s'adresse au spectateur dont la présence est ainsi constamment rappelée et la réflexion, convoquée. Ces interventions rappellent une esthétique brechtienne où l'éclatement de l'illusion théâtrale suppose le regard critique du spectateur sur l'action. Même si ce n'est ici que dans l'espace périphérique au drame, le spectateur est directement impliqué au sein du système de représentation de la pièce en étant le destinataire direct de l'esprit de maison, celui qui régit l'organisation de la scène. La relation entre Dabar et le spectateur met ainsi au jour la double énonciation :

Dans la communication la plus immédiate, un acteur parle à un acteur, comme dans la vie ordinaire un émetteur converse avec un récepteur. Mais ces acteurs ne sont que l'expression d'un autre échange qui se situe cette fois au niveau de la fiction, où un personnage converse avec un autre personnage. Derrière les personnages se trouve le véritable émetteur de toutes ces paroles, l'auteur, qui s'adresse à un public. Le public a donc le statut de destinataire indirect puisque, en dernier ressort, c'est à lui que tous les discours sont adressés, même

s'ils le sont rarement de manière explicite. (Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre* 3<sup>e</sup> édition 85)

Les répliques de Dabar s'adressent directement au spectateur en en faisant un destinataire direct, alors que l'action qui se déroule entre Gilette et Christian lui est adressée indirectement.

Autrement dit, le personnage de Dabar détourne l'illusion de la représentation, à la manière d'un acteur qui, dans un film, parle à la caméra, ou du narrateur d'un roman qui s'adresse à son destinataire en faisant usage de la deuxième personne. Dans cette mesure, la présence du spectateur est constamment rappelée au sein de la représentation et il est directement impliqué dans la communication à travers la présence méta-théâtrale de Dabar. Cette stratégie communicationnelle s'avère des plus importantes lorsque l'on s'inscrit dans l'idée que le discours, l'énoncé théâtral, est l'essence de la dramaturgie, le lieu même de sa signification tel que le soutient Anne Ubersfeld : « La « signification » d'un énoncé au théâtre, mise à part la situation de communication est pur néant : seule cette situation, permettant d'établir des conditions d'énonciation donne à l'énoncé son *sens* » (Ubersfeld, *Lire le théâtre* 227). Suivant cette idée, la communication directe que Dabar établit avec le public est la signification même de son énonciation, l'espace qui crée l'intimité entre la scène et la salle et qui permet au spectateur de ressentir des liens d'intimité avec le personnage qui s'adresse à lui.

D'autre part, le rôle de Dabar n'est pas uniquement retreint à un encadrement de l'action : elle est plutôt, tel que nous l'avons dit plus haut, un personnage clivé. Il arrive donc qu'elle prenne part à l'action : par exemple, elle prépare les plats le jour de l'anniversaire de Christian. À un autre moment, Dabar endosse le rôle de La femme sur le boulevard que Christian « aperçoit de manière furtive » (Dambury 45). Personnage clivé, Dabar correspond à la figure que Jean-Pierre Sarrazac appelle le sujet rhapsodique (d'après la figure du rhapsode du théâtre grec antique, celui qui guide le chœur) que l'auteur décrit ainsi : « à la fois personnage prenant part à l'action et

témoin de l'action » (Sarrazac, « Le partage des voix » 14). Le théoricien en études théâtrales adapte ici une notion de Peter Szondi, selon qui l'auteur, dans le théâtre contemporain, « a tendance à s'arroger la fonction – on pourrait dire : le *rôle* – de machiniste à vue de cette remontée dans le temps. Il multiplie ses interventions ; il s'interpose entre la scène et la salle. Entre les personnages et le public » (Sarrazac, « Le partage des voix » 14). Ce que Szondi identifie comme étant un machiniste relève dans le contexte antillais du rôle du conteur qui non seulement s'interpose, mais joue un rôle de transmission entre l'action dramatique et le public. La position liminaire de Dabar entre la scène et la salle a pour effet de remettre en question l'illusion théâtrale, mais aussi de créer un encadrement de l'action où la confrontation menée entre Gilette et Christian est médiatisée par la parole de Dabar, notamment à travers la répétition des proverbes. En tant que présence à même de représenter une communication directe entre le spectateur et la scène, Dabar l'implique au cœur même de l'action. C'est bien la présence à mi-chemin entre le narratif et le dramatique de Dabar qui permet de créer une poétique intimiste où le spectateur fait partie de la représentation. La filiation de Dabar avec l'héritage du conteur contribue également à rendre collective la parole qu'elle énonce, ce qui implique d'autant plus le spectateur au sein de la communication :

Outre sa protection, l'anonymat stratégique du conteur facilite une réappropriation du conte par la collectivité qui au départ en a fourni le thème. Cette réappropriation permet une pérennisation du message. En plein état de non-mémoire, nous n'avons jamais oublié la plupart de nos contes, ni l'essentiel de notre oraliture. La liberté cachée du conteur fut le lieu d'une positivité collective et mentale. (Chamoiseau et Confiant 79).

Le conteur est ainsi celui qui donne voix au groupe, un gardien de la mémoire. Dabar agit ainsi lorsqu'elle présente au spectateur un drame jusque là dissimulé, un secret qui se terre au cœur d'un foyer qui est soudainement dévoilé par son intervention. Le conflit entre Gilette et Christian

est ainsi une confidence secrètement transmise au spectateur par Dabar à travers leur relation privilégiée. La mise en scène participe également à ce contexte de secret dans un resserrement du drame. L'action débute au milieu de la nuit et s'échelonne sur quelques soirées pendant lesquelles Christian rend visite à sa mère. Dans la mise en scène de Gerty Dambury, les éclairages accentuaient cette idée en concentrant la lumière sur les acteurs eux-mêmes, alors que l'extérieur apparaissait plutôt bleuté. Cette attention particulière aux personnages sur lesquels on jette une lumière, en opposition à un environnement sombre et nocturne, crée un resserrement sur le drame lui-même. L'espace de la pièce accentue cette impression en confinant la scène au foyer, bien qu'un huis clos complet aurait forcé Christian à ne jamais quitter le lieu. Il reste que les personnages évoluent dans un espace normalement dissimulé aux yeux des autres, un espace privé où peuvent être échangés leurs problèmes familiaux qui ne sont normalement accessibles à personne d'autre.

D'autres pièces de cette période autant au Québec que dans la Caraïbe française sont mises en scène dans un contexte qui replie l'attention sur le drame lui-même, l'intérieur d'un foyer ou d'un huis clos et qui permet au spectateur d'avoir accès à un secret auquel il n'aurait autrement pas accès et ainsi, de se sentir en quelque sorte confident de l'action. On peut notamment citer *Baby blues* de Carole Fréchette qui se déroule dans un contexte nocturne fantasmatique et onirique où, une nuit où elle ne dort pas, Alice reçoit la visite des femmes de sa famille. Recluses dans l'espace d'une maison au milieu de la nuit, buvant des rasades de *Pink lady Dynamite*, la boisson qui délie les langues, les personnages échangent les répliques dans un contexte qui favorise l'éclosion de secrets que même le conjoint d'Alice ne peut entendre, même s'il dort quelque part dans la maison. Dans *Rosanie Soleil* d'Ina Césaire, cette impression de secret est exploitée dans le propos même de la pièce qui met en scène des femmes qui ont travaillé dans l'ombre de l'Insurrection de Rivière-Pilote (Martinique) en 1870. La pièce se concentre exclusivement sur le

foyer et au rôle de soutien des femmes qui y habitent, plutôt qu'aux insurrectionnistes eux-mêmes. L'action politique se déroule à l'extérieur de la maison, et le caractère intimiste de la pièce est produit par le dévoilement de l'espace privé où les répercussions du contexte politique se font ressentir.

Le cadre scénographique de ces pièces rappelle l'esthétique théâtrale du drame naturaliste européen du début du XX<sup>e</sup> siècle qui s'est entre autres manifestée au Théâtre Intime<sup>25</sup> d'August Strindberg. Dans ses lettres destinées aux membres de l'équipe de son théâtre, Strindberg explique ses idées sur certaines composantes de l'art théâtral qui correspondent à son esthétique, tels que le jeu de l'acteur, le rôle du metteur en scène et la scénographie. Sa conception du Théâtre Intime repose sur « the intimate action, the highly significant motif, the sophisticated treatment » (Strindberg 19) et un théâtre qui accueille uniquement 160 places et une scène de 24 m<sup>2</sup>. La vision de Strindberg s'est développée en réaction aux théâtres à grand déploiement qui étaient la norme à l'époque, et concernent d'abord le contexte scénographique dans lequel la pièce prend place. Les détails de ce que serait une mise en scène intimiste présentés par Strindberg, que l'on retrouve en partie dans les pièces qui nous intéressent, permettent de mettre en lumière les éléments scéniques qui participent à susciter une affectivité intimiste pour le spectateur. Sarrazac explique d'ailleurs l'intention de Strindberg de transmettre un contexte scénique qui se serait apparenté à la musique de chambre : « Théâtre de chambre » et « théâtre intime » sont sinon frères du moins cousins. D'ailleurs, les pièces que Strindberg écrit à partir de 1907, à commencer par *Orage*, opus I du théâtre intime, sont baptisées « pièces de chambre » (Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde* 90). Dès lors, le spectateur se sent physiquement près des personnages puisque son attention est concentrée sur eux. Dans *Trames*, la

---

<sup>25</sup> Le Théâtre Intime a été fondé et dirigé par Strindberg à Stockholm de 1907 à 1912. Le théâtre avait comme mission de mettre en scène uniquement les pièces de l'auteur et directeur.



mise en scène crée un contexte où le spectateur est un témoin privilégié du drame qui se déroule dans l'intimité de ce foyer auquel il est convié par Dabar, l'esprit de la maison, dans une logique d'hospitalité réservée aux amis proches.

Une autre composante dramatique qui introduit un aspect narratif dans la pièce consiste dans les témoignages des femmes que Gilette interroge dans le cadre de son travail d'ethnologue. Ces histoires témoignent d'une véritable volonté de raconter, mais aussi d'écouter. Gilette dit explicitement : « Les femmes que j'interroge. Elles finissent par parler, il faut bien que quelqu'un les écoute enfin » (Dambury, *Trames* 32). L'intrigue qui se déroule entre Gilette et Christian est interrompue à trois reprises pour faire place à ces récits : ceux de la femme sur le boulevard, de la femme lapidée et de la femme au bébé. Ces histoires n'ont pas de véritable impact sur l'intrigue qui pourrait faire l'économie des trois récits. L'inclusion des récits dans l'intrigue sert donc véritablement à témoigner des histoires personnelles de ces femmes, à la mesure du projet de Gilette qui veut raconter l'histoire du pays de cette manière (Dambury, *Trames* 33). Du point de vue de la représentation, l'insertion de ces récits montre la recherche d'un destinataire absent : « Certains textes apparaissent ainsi comme autant de laboratoires de la parole, où des voix en quête de destinataires travaillent à reconstruire des formes d'échanges où il s'agit moins de communiquer que de parler » (Ryngaert, *Nouveaux territoires du dialogue* 8). La parole de ces femmes est à la recherche de destinataires, qu'elle trouve en la personne de Gilette, mais aussi du spectateur à cause de la double énonciation. L'absence d'interlocuteur pour ces femmes, laquelle Gilette doit pallier, témoigne d'un manque qui est résolu par le théâtre. Pour Marie-Christine Lesage et Adeline Gendron, la différence entre le monologue et le soliloque réside justement dans le manque que le personnage cherche à combler. Le sujet du monologue est à la recherche d'une unité interne et combat avec lui-même dans un mode rhétorique. Le sujet du soliloque cherche quant à lui à exposer un manque d'interlocuteur de qui il est à la recherche :

le récit soliloqué, s'il ne cherche pas à retrouver une unité, témoigne d'une crise intérieure, intime, identitaire, que le personnage doit traverser en allant au bout de lui-même et en posant un regard rétrospectif sur sa vie. Et le manque d'altérité est, d'une façon indirecte, compensé par l'écoute empathique du spectateur. (Lesage et Gendron 180)

Dans cette mesure, la présence de la narration dans *Trames*, autant à travers le personnage de Dabar que celle des récits soliloqués des femmes interrogées par Gillette, provoque une immersion du spectateur dans le système de représentation en tant que destinataire privilégié et confident. Il ne peut agir comme un spectateur indifférent à une action à laquelle il assiste par accident puisqu'à travers les appels de Dabar et la quête d'interlocuteur des femmes qui content leurs récits, il prend part au drame en tant que confident empathique, à la mesure d'un ami proche invité à la maison. C'est à travers la poétique intimiste déployée dans la pièce que des sentiments d'intimité sont suscités chez le spectateur, affectivité qui correspond à une compréhension des relations communautaires où les liens interpersonnels sont plus importants que l'attachement à un groupe prédéterminé. L'émotivité du spectateur est sollicitée par le truchement de sentiments liés à l'amitié, l'hospitalité que l'on réserve à nos proches, l'empathie accordée à ceux qui nous considèrent confidents.

*La noirceur* de Marie Brassard s'inscrit aussi dans une esthétique du secret où la dramaturgie qui favorise l'éclosion du secret positionne le destinataire en tant que confident. Contrairement à *Trames* où une certaine empathie est sollicitée de la part des spectateurs, la relation privilégiée dont les personnages de *La noirceur* témoignent sert à finalement tourner en ridicule leurs confessions. La pièce exploite particulièrement cette poétique intimiste au début et à la fin de la pièce. Le spectateur est alors plongé dans l'espace privé du foyer et des habitudes du coucher. Les nouveaux habitants des condos fraîchement construits de l'immeuble anciennement connu comme le 10 rue Ontario (nom donné par les anciens habitants évincés par des promoteurs

immobiliers dans un contexte de gentrification) confient un à un les rituels et les pensées qui accompagnent leur nuit. Leurs confidences sont récitées l'une après l'autre, dans un assemblage de monologues qui s'adressent directement au spectateur et qui créent une impression de secret dévoilé. Georges raconte par exemple la chanson qu'il chante à sa femme, le fait qu'il ne supporte pas dormir près de ses chats et que tous les soirs, après avoir préparé ses vêtements pour le lendemain, il s'« allonge près d'elle et [il s']endor[t] contre son corps » (Brassard 32). Sur le ton de la conversation, l'espace d'intimité du foyer et la temporalité d'un début de nuit est ainsi un contexte idéal pour que les personnages confient leurs peurs, les habitudes dont ils sont les seuls témoins, les questions un peu irrationnelles qui les traversent, comme Rita qui demande « Les poissons, ça dort-tu? » (Brassard 33). Les neuf personnages partagent l'un après l'autre leur rituel du coucher, jusqu'à ce que le ton deviennent progressivement ironique. Elsa se confie la dernière :

Lorsque je vais au lit, j'entre dans la chambre et j'ai cette habitude, toujours, de contempler le lieu et je dis : « Bonjour ma chambre! ». Je ne le dis pas tout haut, bien sûr, je le dis dans ma tête, comme si je saluais le lieu qui va m'accueillir pour la nuit, et je dis : « Merci! ». Enfin je ne suis pas croyante, je ne crois pas en Dieu, mais je dis : « Merci les esprits de m'avoir donné une chambre! » Évidemment tout le monde le sait, il y a des gens qui dorment dans la rue malheureusement, enfin, je ne vous apprends rien. (Brassard 35)

De « secrets » un peu innocents qui instaurent un climat de confiance entre les personnages et le spectateur, la succession de monologues se termine sur le partage de cette parole d'une femme qui reconnaît de manière assez maladroite ses privilèges économiques et les mécanismes de gentrification dont elle profite. Son discours semble ironique en comparaison avec les autres monologues, qui apparaissent finalement tous aussi banals. Le début de la pièce instaure d'une part une relation de confiance où les secrets sont dévoilés en contexte nocturne. La mise en place

de l'action suggère ainsi un climat où une parole jusque là dissimulée – l'invisible – peut être dévoilée. Cela se fait néanmoins dans un contexte où le discours des nouveaux habitants des condos est dépeint ironiquement, dans l'objectif de ridiculiser la confiance qu'ils témoignent finalement au spectateur.

### *Répétitions d'un dialogue action dans La Chair et autres fragments de l'amour*

Dans *La Chair et autres fragments de l'amour*, la distinction entre l'action et le récit permet comme dans *Trames* de mettre en lumière l'implication du spectateur. La fable relate l'histoire de deux personnages principaux, les deux membres d'un vieux couple, Jean et Simone, qui trouvent sur la plage le corps d'une jeune femme, Mary, lors de leurs vacances en Irlande. L'irruption du personnage de Mary dans le couple permet d'échapper à la confrontation théâtrale que l'on retrouve en partie dans *Trames* pour plutôt se développer au sein de trios. Cette logique du trio est notamment exposée à travers certains dialogues clés échangés entre les trois personnages. La répétition et la transformation d'un dialogue de base désignent l'avancement de l'action de la pièce par le truchement d'une parole-action. L'étude de ces dialogues de manière isolée est d'autant plus intéressante que ceux-ci se distinguent des monologues et des soliloques des trois personnages disposés en fragments, qui constituent la majorité de la pièce et auxquels nous reviendrons en deuxième partie. Il est aussi pertinent de noter que la répétition de certains dialogues ainsi que les monologues et soliloques constituent l'essence du travail d'écriture dramatique puisqu'ils sont tous deux absents du roman de Marie Cardinal qui a inspiré la pièce, *Une vie pour deux*.

De par son action lente qui progresse au rythme du mouvement de la parole échangée au cours de quelques dialogues clés, *La Chair et autres fragments de l'amour* correspond à une

pièce-paysage, terminologie établie par Michel Vinaver : « l'action ne progresse pas par enchaînement de causes et d'effets; plutôt par reptation ou par juxtaposition; le spectateur est invité à se promener : on est dans une pièce-paysage » (Vinaver, « Analyse de fragment d'une pièce de théâtre » 10). La fable, plutôt mince, laisse ainsi toute la place aux différentes configurations de la parole théâtrale qui, dans la pièce, permettront de dévoiler l'introspection des personnages et de mettre en drame le manque qui persiste entre eux. Dans *La Chair et autres fragments de l'amour*, l'avancement dramatique consiste en deux étapes. D'abord, l'histoire de Mary est progressivement développée, en grande partie d'après les inventions de Simone. Ensuite, Mary remplace progressivement Simone en tant qu'objet d'affection de Jean, jusqu'à s'imposer comme lien entre les deux époux à mesure que Simone perd la parole et devient aphasique. Cet avancement dramatique est le mieux exprimé à travers le même dialogue, répété et reproduit entre Jean et Simone, et auquel Mary sera finalement intégrée. Le dialogue est répété de différentes manières huit fois entre Jean et Simone et représente la principale forme de communication directe entre les deux personnages. Seulement six autres conversations prennent place entre les époux, et dans certains cas, elles sont introduites par le dialogue répété qui, dans sa première instance, se lit ainsi :

SIMONE. Quelle histoire, hein?

JEAN. Quoi?

SIMONE. Ce cadavre.

JEAN. Oui.

SIMONE. On ne parle que de ça au village. (de la Chenelière 17)

Au sein de ce dialogue, la parole *est* action, dans la mesure où elle ne fait pas que commenter des commérages du village, mais témoigne véritablement de l'avancement dramatique de la pièce. À mesure que le dialogue se modifie, l'action avance afin de laisser place à de l'information

supplémentaire sur la vie imaginée de Mary. Dès la deuxième répétition du dialogue, Simone ajoute « cette femme, cette noyée » (de la Chenelière 18) pour décrire ce qui n'était auparavant qu'un cadavre. Elle ajoute au dialogue : « Elle a vécu à New York plusieurs années. Plus personne n'avait de ses nouvelles » (de la Chenelière 18), témoignant des informations qu'elle recueille au village. Par la suite, elle qualifie Mary d'« échouée » (de la Chenelière 20), de « trouée » (de la Chenelière 23) puis de « charogne » (de la Chenelière 29) lorsqu'elle témoigne de l'envie qu'elle ressent envers Mary qui est déjà « morte mais [elle] c'est pire : [elle] va[...] mourir un jour ! » (de la Chenelière 30). Le moment exact où Simone cesse de recueillir des commérages au village pour commencer à inventer des détails sur la vie de Mary est flou. Il reste qu'à un certain moment dans l'avancement de la transformation du dialogue, il est manifeste que Simone a inventé assez d'informations sur la vie de Mary pour s'identifier à elle et la ressusciter en tant que lien entre elle et Jean. Elle dira à Jean « Je l'invente avec toi » (de la Chenelière 38). Elle conçoit alors Mary comme un jeu qui lui permet de mettre en mots les dilemmes et les absences de sa relation. Même si une énorme distance émotive sépare Simone et Jean, Mary peut être l'histoire fantasmée qui réparera cette histoire. Incarnation du manque entre Simone et Jean, Mary occupe de plus en plus de place entre eux à mesure que l'action dramatique progresse. Elle s'impose en tant que prétexte à une introspection de leur relation, tel que Simone le souhaite depuis le début de la pièce. À ce point de l'avancement dramatique, le retour de Jean et Simone sur leur mariage est abordé par le truchement de l'histoire inventée de Mary avec l'homme marié avec qui elle aurait eu un enfant, Billy. La répétition du dialogue s'en voit modifié :

SIMONE. Quelle histoire, hein?

JEAN. Quoi?

SIMONE. Mary.

JEAN. Oui.

SIMONE. Il est lâche, ce Billy.

JEAN. Bon, tout de suite. Il est *lâche*. (de la Chenelière 43)

L'un des rares autres dialogues entre Simone et Jean s'ensuit dans une dispute où les personnages imaginés de Mary et Billy servent de prétexte à des reproches entre les époux liés à la liberté et à la responsabilité.

SIMONE. [...] Je ne me laisserai pas dévorer par ton insatiable liberté, Jean ! Je ne suis pas Mary !

JEAN. Et moi, je ne suis pas Billy!

SIMONE. Vous êtes pareils tous les deux ! (de la Chenelière 44-45)

Bien que Simone et Jean clament tous deux leur dissociation face aux personnages imaginés, l'identification troublée qu'ils éprouvent face à ceux-ci permet finalement une confrontation nécessaire. Celle-ci se termine par un silence lourd de sens et de regrets qui témoigne du manque de communication et de compréhension qui persiste néanmoins entre eux :

JEAN. Tu l'as voulue, ta famille.

SIMONE. Je la veux encore. Mais pas comme ça. (de la Chenelière 45)

La scène se termine sur cette réplique, laissant au spectateur le champ libre à l'interprétation de ce « ça », source de l'infinie amertume de Simone. L'invention de Mary et de son supposé Billy permet à Simone d'adresser dans une certaine mesure ses reproches à Jean, reproches auxquels il répond finalement, contrairement à l'irrémissible silence qui le caractérise la plupart du temps (nous y reviendrons).

D'abord l'objet d'une triangulation de la communication qui permet à Simone et Jean d'aborder de front la distance qui les sépare, Mary devient progressivement le symbole de leur incapacité à réparer les manques qui persistent entre eux à mesure que l'action dramatique progresse. Dans un soliloque intérieur où elle s'adresse à Jean de manière imaginée, Simone dit :

« Mais il y a cette noyée entre nous. [...] Elle est parvenue à te bouleverser comme je ne sais pas le faire moi-même » (de la Chenelière 55). Encore plus explicitement, Simone crie à Mary, peu avant de perdre la parole : « Tu es l'absence, le trou, le manque, l'abîme! » (de la Chenelière 65). En tant que présence physique à même de témoigner du manque émotif qui persiste entre Jean et Simone, Mary prend finalement la place de Simone au sein du dialogue encore trois fois répété.

MARY. Quelle histoire, hein?

JEAN. Quoi?

MARY. On dit que la maladie de Simone a enfermé les mots dans sa chair.

Et que sa parole contenue éclatait, par instants, en sons barbares. (de la Chenelière 71)

L'action de la pièce correspond à un arc où le seul dialogue répété et progressivement transformé témoigne de l'avancement d'une situation communicationnelle, celle-ci illustrant le manque émotif entre deux époux. La pièce commence lorsque Simone assaille Jean de questions qui restent sans réponse et se termine au moment où le corps de Simone a abandonné toute possibilité d'énoncer, ayant Mary comme seule interprète et témoin physique de la distance qui sépare les deux êtres. La parole et ses modifications témoignent de la transformation dramatique de la pièce et de l'évolution de la relation des personnages. Ariane Martinez reprend la notion de « répétition-variation<sup>26</sup> » proposée par Michel Vinaver afin d'insister sur l'attention particulière du spectateur causée par ce genre de répétition :

Cette répétition-variation sérielle [...] ancre le dialogue dramatique dans une énonciation au présent, celle de la parole entendue sur scène. L'attention du lecteur-spectateur se focalise sur les mots prononcés, plus que sur celui qui les prononce ou sur la situation dans laquelle ils sont prononcés. L'intrusion de la ritournelle dans le dialogue dramatique a pour

---

<sup>26</sup> D'après la définition de Vinaver : « "Répétition-variation : C'est la réitération d'un élément textuel passé mais avec une différence qui peut être dans la forme, ou dans le sens, ou dans les deux" *ibid.* p.904 » (Martinez 47)



effet de développer une temporalité du flux continu (quand les mots sont repris en boucle), ou au contraire du fragment (quand ils reviennent par intervalle) – ces deux temps ayant en commun le refus d'un commencement ou d'une clôture de l'échange. (Martinez 47-48)

L'attention accrue du spectateur sur la répétition-variation l'encourage d'autant plus à se concentrer sur les variations progressives de l'action, le mouvement – pour reprendre l'expression de Joseph Danan (« Généalogie d'une question ») – qui pousse la pièce vers une évolution. La substitution de Simone par Mary s'inscrit ainsi comme une transformation majeure de l'action dramatique, à l'instar d'un coup de théâtre, mais à la mesure d'un drame axé sur l'introspection : une modification qui reconfigure l'ensemble de la situation communicationnelle.

*La Chair et autres fragments de l'amour* correspond donc au constat de Sarrazac quant à l'importance de l'intériorité des personnages dans le conflit dramatique dans les théâtres intimistes : « *Théâtres intimes* dresse avant tout le constat d'un déplacement - le conflit dramatique qui se déroulait jadis dans un espace interpersonnel prend désormais pour siège principal la vie intérieure de chaque personnage créé par l'auteur » (Sarrazac, *Théâtres intimes* 10). Tout au long de son essai, l'auteur demande de quelles manières les dramaturges rendent compte de cette intériorité, du conflit dans l'intime du soi. Dans le cas de *La Chair et autres fragments de l'amour*, c'est à travers une communication qui fonctionne au sein de trios que l'intériorité des personnages – principalement celle de Simone – s'exprime. La substitution de Simone par Mary montre finalement de manière éclatante la communication en triangle qui se développe entre les trois personnages, dans un contexte où deux d'entre eux parlent toujours du troisième, sans rarement pouvoir aborder de front les questions qui les préoccupent. En plus d'être un témoin de la distance émotionnelle qui sépare Jean et Simone, Mary est aussi à même de servir d'interprète entre les deux membres du couple.

Vers la fin de la pièce et peu avant que Simone plonge dans l'aphasie, Mary adopte momentanément le rôle du sujet rhapsodique à la manière abordée plus haut dans *Trames*. Prenant part à l'action tout en la commentant, Mary comprend et énonce la distance qui sépare Jean de Simone : « MARY. Depuis toujours, Simone attend Jean. Depuis le tout premier appel, elle attend » (de la Chenelière 57). Alors qu'au début de la pièce, Jean et Simone examinaient la vie de Mary, c'est maintenant celle-ci qui pose un regard sur l'intimité du couple afin de l'expliquer au spectateur, mais aussi de créer un lien entre les deux personnages. Ce renversement reprend autrement l'idée de mise en abyme que l'on retrouve au début de *Trames* : la réciprocité relative des rôles de personnages permet de suggérer une relation qui ne se développe pas uniquement dans un sens. Mettant en scène le premier appel qui marque le début de leur relation dans un retour en arrière de plusieurs années, Mary médiatise la scène en expliquant avant coup les obstacles finalement insurmontables auxquels le couple devra faire face : Simone qui appelle en vain la réponse trop attendue de Jean. Simone répète pendant près d'une page des appels répétés « Appelle-moi » pendant que Mary énonce les actions posées par les personnages à la place de didascalies : « MARY. Simone se roule par terre, elle se frappe la poitrine, elle coince sa main entre ses cuisses et serre, elle s'arrache des poignées de cheveux. Pendant ce temps, Jean libère sa gorge de sécrétions imaginaires. Il transpire » (de la Chenelière 58). Lorsque Jean appelle finalement Simone, Mary s'immisce dans le dialogue pour médiatiser et commenter la conversation à la place du spectateur :

JEAN (*appelant*). Simone !

SIMONE. Allo?

MARY. Simone parlera beaucoup trop fort.

JEAN. Allo... Simone ?

MARY. Jean se raclera la gorge de manière compulsive. (de la Chenelière 59)

Plongée au cœur même de la communication entre Simone et Jean. Mary s'impose alors comme un sujet rhapsodique qui, à la manière de Dabar, introduit le spectateur entre les répliques des deux membres du couple, puisqu'il est le destinataire privilégiée de Mary qui commente l'action. Ici également, Mary s'adresse au spectateur en usant de la troisième personne pour désigner les deux autres personnages :

MARY. [...] On dit que, à la fin, les mots se sont emmêlés au point de créer une langue étrange, que seul Jean pouvait comprendre.

JEAN. Je ne comprenais pas.

MARY. On dit que maintenant les mots sont inscrits dans sa chair. [...]

JEAN. Je n'ai rien compris. (de la Chenelière 71)

En utilisant l'imparfait, puis le passé composé pour répéter son incompréhension de Simone, Jean admet que s'il ne comprenait pas Simone pendant sa maladie, il n'a pas, non plus, compris Simone pendant leur relation. L'échec de la communication dont témoigne Jean consiste, finalement, en la problématique représentée dans la pièce, où le manque et le silence entretenus entre deux personnes ne peuvent finalement être interprétés que par un tiers parti : la présence de Mary, mais aussi le spectateur dont elle représente finalement la figure symbolique. En adoptant la posture du sujet rhapsodique puis en se posant en tant qu'interprète de la parole aphasique de Simone, Mary symbolise la présence sur scène du spectateur qui doit faire le lien entre les deux personnages à cause du manque qui les sépare. Lien, interprète et troisième voix d'un drame qui aurait dû se jouer à deux, Mary est celle qui comble le vide à la manière du spectateur qui doit reconstruire les fragments de la parole des deux personnages. À l'image de Mary, le spectateur est plongé au cœur même de l'intimité du couple comme force interprétative à même de combler le manque qui persiste entre les deux membres du couple. Il est encouragé, dans cette mesure, à se sentir particulièrement proche des personnages, à développer un lien d'intimité avec leurs

préoccupations et l'objet de l'introspection qu'ils relatent. *La Chair et autres fragments de l'amour* propose ainsi une affectivité intimiste où ce sont véritablement les liens interpersonnels et subjectifs qui priment. Réciproquement, il s'agit du mode d'attachement auquel le spectateur sera appelé à réfléchir une fois la pièce terminée, considérant les émotions d'introspection et d'intimité qui sont convoquées par la pièce.

Nous avons vu que la distinction entre l'action et le récit dans *La Chair et autres fragments de l'amour* nous permet de déterminer de quelles manières le spectateur s'inscrit dans la communication théâtrale. D'autres pièces, dont *Baby blues* de Carole Fréchette, effectuent une séparation marquée entre l'action et le récit. Dans cette pièce, la séparation des espaces permet à la fois l'éclosion de secret et l'implication communicationnelle du spectateur qui devient le destinataire privilégié de ces confidences. Le personnage principal Alice, reçoit au milieu de la nuit les femmes de sa famille à qui elle tente de faire dévoiler leurs secrets. Les deux espaces scéniques de l'action et du récit peuvent uniquement être traversés par Alice puisqu'elle est la seule à avoir accès au récit. Alice incarne la figure de l'auteur-rhapsode qui, en plus de passer d'un espace à l'autre, contrôle l'action en poussant les autres personnages à agir selon son bon vouloir, à parler lorsqu'elle le décide, à dévoiler leurs secrets lorsqu'elle le désire. Dès l'arrivée des différents personnages, Alice exprime ses intentions avec incertitude. Sa volonté se fait pourtant ressentir dans la ténacité avec laquelle elle arrache les mots aux membres de sa famille. Malgré le refus d'Agathe de jouer à un jeu de confession, Alice accapare la parole de sa sœur pour la pousser à réagir : « Agathe raconte une nuit où elle a eu peur. Vraiment peur. (*Silence.*) Agathe raconte sa première nuit d'amour avec François Simard. (*Silence.*) Au milieu de l'océan, sur un radeau, Agathe raconte la nuit où elle a décidé d'être Agathe » (Fréchette 19). En utilisant le même procédé de dépersonnalisation dont elle fait usage dans l'espace du récit, Alice transforme la parole d'Agathe en troisième personne pour forcer son introspection, sa confession.

Le silence est alors la seule défense d'Agathe pour qui refuser de parler est le seul rempart à l'intrusion de sa sœur. Alice continue le dialogue de confrontation en poussant toujours sa sœur à dévoiler ses pensées intimes :

ALICE. Raconte-moi la minute précise où tu t'es dit : « Moi, Agathe, j'aurai jamais de bébé. » Où est-ce que t'étais? Dans ton bain? Dans les bras de ton *chum*? Dans la chambre avec les rideaux roses?

AGATHE. Je me suis jamais dit ça.

ALICE. Dans le bureau de ton patron? Pendant qu'il te faisait passer une entrevue? (*jouant le patron*) Mademoiselle Agathe, vous êtes jeune, vous êtes intelligente, vous êtes jolie. Pourquoi voulez-vous travailler avec nous ?

AGATHE. Recommence pas. » (Fréchette 21).

Alice crée un malaise en assaillant sa sœur de questions, et pourtant, elle continue à la pousser à dévoiler ses pensées secrètes. Dans cette mesure, l'exposition de l'introspection des personnages passe par une certaine coercition d'Alice qui provoque véritablement la confession, le partage des secrets des membres de sa famille.

Les deux sœurs poursuivent leur échange en se mettant toutes deux à la place de l'autre à travers la dépersonnalisation jusqu'à arriver à une impasse de confrontation : « AGATHE. Si vous voulez être chanteuse, pourquoi vous cachez-vous? Parlez-moi de vous. / ALICE. Parlez-moi de vous... Pourquoi êtes-vous dure et lisse comme une pierre? » (Fréchette 26). Dans *Baby Blues*, l'accès à l'intimité et l'obligation à l'introspection ne sont pas volontaires, mais plutôt forcés par la volonté d'Alice qui veut que les membres de sa famille posent un regard sur elles-mêmes. La confession et l'émergence d'une parole authentiquement intime ne vont donc pas de soi, mais doivent être forcées par le personnage-rhapsode. Agathe, dans cet exemple, et les autres personnages ailleurs, évitent les questions d'Alice pour ne pas se remettre en question, peser leurs

choix, partager leurs désirs, les raisons de leurs failles. Alors que les personnages apparaissent unis et contenus de l'extérieur, l'avancement de l'action les pousse progressivement à dévoiler les manques qu'elles ont vécus, les questionnements auxquels elles ont fait face, que ce soit le traumatisme de la nuit de nocces d'Antoinette, les épisodes d'adultère d'Adèle ou le fait d'avoir des enfants pour Armande. Le dévoilement de l'introspection des personnages passe par la dépersonnalisation, l'utilisation de la troisième personne et les pressions d'un autre personnage afin de montrer les difficultés à accéder au cœur de soi. Les personnages ont de la difficulté à dire « je » et à partager leur intériorité. Ce n'est que dans le contexte onirique et fantasmatique d'une nuit où tout est possible que ce partage sera finalement possible. C'est donc au sein de l'espace dramatique que des modes d'attachement intimistes et une introspection personnelle sont possibles.

## **2- Reconstruire le silence**

### *Fragmentation des monologues dans La Chair et autres fragments de l'amour*

Nous avons déjà mentionné la façon dont les quelques dialogues qui sont répétés au fil de *La Chair et autres fragments de l'amour* consistent finalement en la partie tenue d'un drame qui se déroule majoritairement à travers les monologues<sup>27</sup> des personnages. Citant Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre*, Jean-Pierre Ryngaert nous rappelle que « toute parole, au théâtre, cherche son destinataire » et donc qu'« un monologue peut s'analyser comme un dialogue avec soi-même, mais aussi avec le Ciel, avec un personnage imaginaire, avec un objet, avec le public » (Ryngaert,

---

<sup>27</sup> Nous privilégierons l'appellation plus générique de « monologue », sauf dans les cas où la spécificité du soliloque sera invoquée.

*Introduction à l'analyse du théâtre 3e édition* 80). Les divers monologues de *La Chair et autres fragments de l'amour* ont des destinataires changeants, mais fonctionnent toujours par triangulation où le public reste le récepteur privilégié, faisant appel à la double énonciation. Le spectateur est celui qui reçoit véritablement une parole souvent adressée à un autre personnage qui ne peut l'entendre, ou du moins l'écouter, à la manière du soliloque qui témoigne du manque d'interlocuteur, tel que nous l'avons mentionné plus haut. Tel que son titre l'indique dans une certaine mesure, la structure dramatique de *La Chair et autres fragments de l'amour* repose sur une fragmentation du discours dramatique où les personnages se parlent par interlocuteurs interposés. La juxtaposition de ces éléments dramatiques crée une fragmentation du discours, puisque la communication ne se transmet pas simplement d'un personnage à l'autre. Au contraire, les personnages s'adressent le plus souvent au public à travers le monologue, dans un contexte où le spectateur doit reconstruire une histoire entre deux interlocuteurs qui n'arrivent pas à se parler directement. Cette impossibilité de la communication crée un manque au sein de la poétique dramatique, lequel exprime la distance émotive entre les deux membres du couple. Puisque le spectateur est celui qui doit reconstruire cette communication afin de faire sens de la poétique dramatique, il est impliqué au cœur même de l'intimité du couple.

Dans son introduction à l'ouvrage collectif *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*, Irène Roy soutient que les modalités du monologue théâtral redéfinissent le rapport scène-salle, contrairement à une relation spéculaire ou un quatrième mur. Elle ajoute : « Car si elle semble [...] faire l'économie [de la convention dialogique], l'utilisation du monologue n'en révèle pas moins certains traits qui font de l'acteur le porte-voix d'un auteur impatient de rejoindre un public qui se reconnaîtra dans la solitude et la déroute intime du personnage » (Roy 5). Le premier monologue de *Chair et autres fragments de l'amour* est particulièrement significatif à cet égard. Définissant la poétique de la dramaturgie de la pièce, il établit d'entrée de jeu une relation avec le

public où le spectateur est immergé dans l'intimité de la relation entre Simone et Jean. Simone s'adresse alors à un destinataire ambigu. Si la didascalie précise « (*à Jean*) » (de la Chenelière 13), celui-ci ne fait jamais entendre de répliques. Considérant la didascalie, on peut supposer qu'il est sur scène et que le monologue lui est au moins en partie adressé, qu'il *entend* les propos de Simone. Son silence témoigne néanmoins de son impossibilité à *écouter* la succession de questions pressantes qui restent sans réponse :

« Un cadavre?

Un cadavre de quoi?

Un cadavre de qui? » (de la Chenelière 13)

La disposition des questions, qui occupent chacune une seule ligne, accentue le silence qui suit les points d'interrogation. Chaque question adressée à Jean reste sans réponse et le spectateur est chargé de combler le blanc, d'imaginer une réponse pour le personnage silencieux. La parole de Simone, à la recherche d'un destinataire, ne peut trouver en Jean un personnage à l'écoute suffisante. Le spectateur devient ainsi le destinataire privilégié de la suite des questions monologuées de Simone, auxquelles il répond silencieusement. À mesure que ce premier monologue avance, les questions se replient de plus en plus sur les fondements du couple et sur le rapport de Simone à son amour envers Jean. Si les premières questions portent simplement sur la trouvaille de Jean du cadavre de Mary, elles concerneront la fin du monologue, somme toute assez court, l'essence même de leur amour :

Tu ne veux pas la partager avec moi?

Tu ne veux pas qu'elle nous unisse ?

Tu veux qu'elle nous sépare encore plus ?

L'aimes-tu ?

L'aimes-tu plus que moi?



Pourquoi l'aimes-tu ?

M'aimes-tu encore?

Jean? (de la Chenelière 13)

La répétition du pronom « tu », ainsi que le dernier appel du prénom, implique Jean dans la communication en réitérant à chaque question la pression de ses réponses qui ne viennent jamais. La parole de Simone insiste pour rejoindre Jean, mais puisque celui-ci résiste, le spectateur devient le récepteur des répliques de Simone, son confident. Ce premier exemple de triangulation instaure un contexte où les questions adressées à Jean sont en fait reçues par le spectateur qui s'impose dès lors en tant que tiers parti de la relation de communication du couple. D'entrée de jeu, le silence de Jean témoigne d'une part de la distance émotive dans le couple, mais surtout des blancs que le spectateur aura à combler au cœur de l'intimité de leur relation. La triangulation entre Jean, Simone et le spectateur se pose ainsi comme un miroir, un double, de la triangulation entre Jean, Simone et Mary, celle-ci représentant le spectateur sur scène. D'autre part, bien que le spectateur soit appelé à mentalement combler ces silences, il ne peut néanmoins répondre aux angoisses de Simone et à ses appels de promesses d'amour :

Veux-tu m'aimer jusqu'à ce que la mort nous sépare ?

Comment peux-tu admettre que la mort nous sépare ?

Jean?

Vas-tu laisser la mort nous séparer ? (de la Chenelière 14)

Ces questions de Simone laissées sans réponse créent un manque, émotif au sein de sa relation, et langagier au sein de la poétique dramatique. De plus, ce premier monologue instaure une communication avec le public puisqu'il appelle sa réponse. Dès la première intervention du personnage, la parole appelle le spectateur à se plonger au cœur de l'introspection de Simone et de l'intimité de sa relation avec Jean. Le premier monologue de la pièce instaure une

communication basée sur le silence d'un personnage, où le manque est dramatisé au sein de la poétique dramatique. Ce monologue agit véritablement comme la base de la poétique de la pièce, tel que le remarque Elizabeth Plourde sur le monologue québécois contemporain : « Se refusant à n'agir qu'à titre de « récit suspendu » au sein du drame, le monologue se fait désormais à la fois la charpente du récit, le moteur de l'expression dramatique et le véhicule du sens » (Plourde 345).

À la suite de ce premier monologue, Jean prend la parole. Le propos de Jean s'inscrit en juxtaposition par rapport à celui de Simone puisqu'il le suit sans vraiment lui répondre. Le spectateur agit alors en tant qu'interlocuteur interposé.

Je marchais sur la grève.

C'est vrai que je ne sais rien de la mer, rien du soleil, rien des rivages.

Simone vient de la côte méditerranéenne, alors que mes racines s'enfoncent dans la terre du nord de la France.

*Va explorer pendant que je termine de ranger.* (de la Chenelière 14)

Il est manifeste que le monologue s'adresse ici directement au spectateur puisqu'il raconte le début de leurs vacances en Irlande, sous le mode du récit. Ce monologue de Jean raconte pour le spectateur l'arrivée de leurs vacances en Irlande. Destinataire privilégié de la parole de Simone, puis de celle de Jean, le spectateur est chargé de combler les trous d'une dramaturgie fragmentaire qui fonctionne par triangulation. Dès le début de la pièce et la mise sur pied de son fonctionnement dramatique, le spectateur est plongé au cœur de l'intimité communicationnelle de Simone et Jean.

Le deuxième monologue de Simone s'inscrit aussi dans le mode du récit, à la manière de l'intervention de Jean qui précède. Contrairement à son premier monologue qui recherche les réponses de Jean, le deuxième monologue de Simone explique les circonstances de leur arrivée en Irlande. À la même manière que Jean, elle parlera de l'autre personnage à la troisième

personne, montrant qu'elle ne s'adresse pas à lui. Elle commence en répétant autrement ce que Jean a déjà dit : « Il ne sait rien de la mer, rien du soleil, rien des rivages » (de la Chenelière 14). Après avoir expliqué les actions posées lors de son arrivée, comme le thé et les bouquets qu'elle a préparés, les draps et le linge lavés – prouvant ainsi le rangement qu'elle a effectué – Simone poursuit son discours en transformant sa parole en un monologue intériorisé. Pendant la première partie de son monologue, l'adresse au spectateur est confirmée par la description d'une liste de tâches bien connue par Simone sur laquelle elle veut renseigner son interlocuteur. Par la suite, la parole de Simone se transforme :

« Nous devrions faire un feu sur la grève,

Oui bonne idée » (de la Chenelière 15).

La parole de Simone s'apparente ici au soliloque. D'un récit visant à renseigner le spectateur, la parole de Simone se transforme en un soliloque replié sur lui-même et en quête d'un destinataire, à l'image d'un discours qu'elle adresserait à Jean de manière imaginée, comme si elle parlait mentalement à son mari :

« Déjà il ne pleut plus.

Va explorer pendant que je termine de ranger.

Je sais que tu en meurs d'envie » (de la Chenelière 15)

Cette adresse à un Jean absent montre l'intériorité d'une parole qui, dès le début de la pièce, est accessible au spectateur et qui témoigne encore une fois de la subjectivité intérieure des théâtres intimes mise en évidence par les travaux de Sarrazac. De plus, le récit transformé en soliloque montre l'errance interne du personnage, tel que l'abordent Lesage et Gendron :

Ce ressassement marque une parole tournée vers elle-même et vers un passé de l'ordre de l'histoire intime, une parole sans interlocuteur scénique [...] effectivement, ces récits de vie rétrospectifs sont essentiellement des narrations en solo qui possèdent cette particularité de

témoigner, par leur forme même, d'un sujet en crise, en état de faiblesse intérieure.

Conséquemment, la forme du récit est plus erratique, elle présente des failles et ne constitue pas une histoire dont la narration serait bien structurée. (Lesage et Gendron 173)

Lors du deuxième monologue de Jean, celui-ci donne une troisième interprétation à la même phrase « *Va explorer pendant que je termine de ranger* » (de la Chenelière 16). Il prend encore une fois le spectateur à témoin :

Elle sait que j'aime bien marcher seul, parfois.

Découvrir les lieux.

J'ai pensé que Simone était gentille, avenante. [...]

Mais, rapidement, j'ai été agacé en repensant à la scène. Irrité, même.

*Va explorer pendant que je termine de ranger.*

Sous cette invitation à la liberté se cache un désir de contrôle que j'ai en horreur (de la Chenelière 16).

La répétition de la même phrase, à la manière de la ritournelle dont nous avons fait mention plus haut, attire l'attention. Le spectateur est le témoin privilégié de l'adresse de Jean, de ce qu'il tait à Simone. Les deux personnages, plutôt que se parler directement, utilisent chacun l'adresse au spectateur pour se confier. Ils témoignent ainsi de signes de confiance envers le spectateur. Le silence et le manque de communication caractérisent leur relation langagière, dans un contexte où c'est au spectateur de combler les trous qui persistent entre eux. La structure dramatique en monologues juxtaposés impose cette triangulation de la communication où le spectateur est situé au cœur de l'intimité du couple, chargé de combler et d'interpréter leurs silences, le manque de communication qui persiste entre eux. D'autre part, la fragmentation de la communication par monologues propose une vision hautement subjective de la relation de couple. Plutôt que de montrer les actions dialoguées qui se sont déroulées entre les deux personnages – à l'instar de

l'échange qui a mené à la phrase « *Va explorer pendant que je termine de ranger* » – la poétique intimiste propose de dramatiser la parole subjective des deux personnages en faisant la place à leurs deux points de vue. Il s'agit, d'après les mots de Sarrazac, de « reconstruire le dialogue sur la base d'un véritable dialogisme ; donner son autonomie à la voix de chacun » (Sarrazac, « Le partage des voix » 16). Dans ce contexte, le monologue s'inscrit dans une poétique intimiste qui s'intéresse à l'intériorité des personnages.

Les silences du texte dramatique forcent l'implication du spectateur puisqu'il doit reconstruire les trous, les manques de communication qui doivent être reconstruits entre les deux personnages. Dans *Rosanie Soleil* d'Ina Césaire, le silence à reconstruire par le spectateur donne des indications sur le contexte politique de la pièce. Dans *Rosanie Soleil*, l'action politique se déroule à l'extérieur de la maison, tandis que l'action dramatique a lieu à l'intérieur. Le caractère intimiste de la pièce est produit par les silences et les secrets que le spectateur est appelé à décoder. L'intrigue de la pièce est ainsi basée sur le dévoilement progressif de secrets que les personnages tentent de dissimuler aux autres afin de les protéger. Dès le début de la pièce, les personnages communiquent entre elles à l'aide de métaphores liées au vent et au feu qui suggèrent le climat de révolte qui gronde à l'extérieur, les habitations incendiées et le vent qui porte les insurrectionnistes à se cacher dans les campagnes à la manière des marrons de l'époque esclavagiste.

Rosanie (ironique) : Diable et Bon Dieu, que le Ciel leur pardonne, dansent une danse infernale autour de ce pays...

Eïnasor : Diable et Bon Dieu, que le Ciel nous pardonne, dansent une danse... une danse brûlante et venteuse...

Rosanie : Et le vent a soufflé si fort sur le Morne-Vent, le bien nommé...

Eïsanor (*terminant la phrase*) : ... que le feu s'est propagé, bondissant comme un volant au-dessus des cases! (Césaire 101)

Si le climat de résistance est un contexte qui peut être abordé, la participation des personnages à l'Insurrection doit rester un secret bien gardé. À la suite de l'échange avec leur mère, Eïna reproche à sa sœur jumelle de trop parler, suggérant l'existence d'un secret qui ne doit pas être dévoilé.

### *Intimité impossible et silence dans Trames*

*Trames*, nous l'avons déjà mentionné, ne s'inscrit pas dans un mouvement qui vise en premier lieu à mettre de l'avant l'intériorité des deux personnages principaux, Gillette et Christian. Plutôt qu'une fragmentation d'une parole théâtrale qui passerait par la juxtaposition de monologues, Gillette et Christian affrontent leurs échanges dialogiques dans une logique du conflit de la parole-action où le dialogue fait progresser l'intrigue. En continuité avec le théâtre contemporain qui repense ces schémas, *Trames* ne se restreint pourtant pas à cette logique puisque le dialogue lui-même laisse entrevoir non pas le dénouement d'une intrigue, mais bien le poids du passé :

Or l'une des principales caractéristiques du drame moderne et contemporain, d'Ibsen à Fosse et de Strindberg à Koltès, c'est le glissement progressif de la forme dramatique de ce statut primaire vers un statut secondaire. L'action ne se déroule plus dans un présent absolu, comme une course vers le dénouement (la catastrophe), mais consiste de plus en plus en un retour – réflexif, interrogatif sur un drame passé et sur une catastrophe toujours déjà advenue. (Sarrazac, « Le partage des voix » 12)

Ce retour vers un drame déjà advenu est important dans le cadre de notre propos puisque, selon Sarrazac, ce revirement de l'intrigue laisse une plus grande place à l'auteur rhapsode qui, dès

lors, fait sentir sa présence en cousant de fil blanc les ressorts d'un retour en arrière. Et effectivement, si les dialogues entre Gilette et Christian s'inscrivent dans une logique de questions et de réponses, on ressent dès le début de la pièce la présence d'un secret issu du passé qui pousse les personnages à éviter certains sujets sensibles et explique les raisons de la colère et de l'incompréhension dans leurs interactions. Dès la première scène, Christian aborde la question du père, qu'il appelle « l'homme à la robe » à cause de ses origines africaines, fait que sa mère semble ignorer, ou dont elle ne veut pas se rappeler.

**Christian :** [...] Ce soir, j'ai envie que tu me parles de l'homme à la robe.

**Gilette :** L'homme à la robe ?

**Christian :** Tu as oublié? Ah! tu ne sais pas que je l'appelle ainsi? Mais si, tu le sais bien... je veux parler de l'auteur de mes jours.

**Gilette.** Encore une discussion sans objet mon garçon, laisse tomber. (Dambury 9-10)

Christian continue d'insister pour que sa mère réponde à ses questions, ce qu'elle tente d'éviter en lui demandant à plusieurs reprises de manger et de partir. Même lorsque Gilette commence finalement à conter son séjour à Tombouctou sous l'insistance de son fils, celui-ci se met en colère parce que le récit ne prend pas la forme exacte qu'il désire. Dès ces premiers échanges, le spectateur constate la présence de non-dits entre les personnages : l'identité et l'histoire mystérieuses du père de Christian et jusqu'à quel point ce passé provoque une charge de colère et de secrets qui définissent la relation de la mère et du fils. Lors de la deuxième visite de Christian à sa mère, le schéma de communication se reproduit dans un contexte où les deux personnages affrontent chacun leur point de vue sans véritablement répondre à leurs questions mutuelles.

« **Christian :** *BONDA A MANMAN SA !*

**Gilette :** Toujours la même entrée en matière ?

**Christian :** Toujours la même mère au travail ? » (Dambury 19-20)

La suite de deux questions qui se succèdent sans qu'on leur réponde montre l'absence d'une communication véritable où le message passerait d'un énonciateur à un destinataire, puis la réponse effectuerait le chemin inverse. Dès cette entrée en matière au moment même où Christian entre en scène, les questions s'ensuivent sur un ton de confrontation qui souligne la colère et l'amertume ressenties par les deux personnages. La conversation se poursuit de la même manière :

« **Gillette** : Est-ce que je t'ai dit que je risquais de partir en voyage à la Jamaïque ?

**Christian** : Un nouvel amour ?

**Gillette** : Pourquoi ce serait un nouvel amour ?

**Christian** : Je crains ton goût pour les étrangers. Tu les choisis toujours tellement mal. »

(Dambury 22)

Les dialogues sont un prétexte pour ressasser, sans l'aborder directement, le passé qui les tourmente tous les deux et qu'ils n'arrivent pas à partager. Le poids du passé est entouré d'une aura de silence qui montre d'une part la nécessité d'un retour rétrospectif et interrogatif d'un drame déjà advenu, et d'autre part, l'incapacité de dialogue véritable entre les personnages. Le secret et le silence qui les entourent agissent donc comme un trou béant qui sépare les deux personnages, l'incapacité de communiquer entre la mère et son fils, le manque d'une relation qui serait véritablement intime. Dans ce contexte, le silence joue un rôle particulièrement significatif au sein de la dramaturgie intimiste :

Chaque personnage, alors, ne dialogue en réalité qu'avec ses propres répliques. C'est à partir de là que se développeront aussi des écritures laissant une part importante au silence, comme si, à chaque instant, chacun était susceptible de se retrancher en lui-même la parole n'appelle plus nécessairement la parole, et si elle l'appelle encore, il n'est plus sûr que l'appel soit entendu. Le dialogue acquiert un caractère flottant, désamarré, une étrangeté qui peut devenir, par exemple chez Pinter, celle d'un univers. Ce qui n'exclut pas – au contraire



– la tension créée par ces répliques qui restent en suspens ou par celles qui survient avec la brutalité de ce qu'on n'attend pas. (Danan, « Dialogue narratif, dialogue didascalique » 23-24)

En effet, les silences sont significatifs dans *Frames* et pas uniquement à cause des non-dits qu'ils dissimulent, mais aussi parce que ce n'est qu'au cours de moments silencieux que peut véritablement s'exprimer une certaine affection entre les deux personnages. Dès la première scène, Christian et sa mère dansent en silence sur une musique qu'eux seuls peuvent entendre grâce à leurs écouteurs :

*« Christian continue à danser en la regardant fixement. Ils sourient tous les deux. Au bout d'un moment, elle se lève, attrape un des écouteurs qu'elle se colle à l'oreille et danse avec lui (le public n'entend pas la musique). Ils sont très proches l'un de l'autre. Ils dansent en silence puis se séparent. »* (Dambury 9)

À un autre moment, ils mangent et boivent accompagnés par une musique si forte que les spectateurs ne peuvent entendre ce qu'ils se disent :

*Pendant un instant, la musique est trop forte, on les voit manger, se parler, rire. Christian boit beaucoup, Gillette un peu, mais ils sont vite ivres. Ils rient énormément. Ils ont des gestes d'affection l'un envers l'autre. Le repas se déroule, juste avec cette musique et le jeu silencieux.* (Dambury 22-23)

La poétique de la pièce suggère ainsi l'impossibilité pour Gillette et Christian de témoigner de leur affection sincère ou de moments de détente tels que le rire et la danse, si ce n'est que dans le silence. Les mots ne sont pas à même de transmettre les émotions d'amour qui les unissent puisqu'ils échouent à communiquer leurs sentiments altérés par le secret. La poétique de la pièce pousse ainsi le spectateur à agir en tant que décodeur des silences qui existent entre Christian et sa mère. Les didascalies sont assez présentes au sein du texte, marquant de ce fait l'importance

pour l'auteure d'influencer la représentation. Au sein de ces didascalies, le son acquiert un rôle primordial puisque son absence force les spectateurs à spéculer sur les mots réellement prononcés, les actions posées. Les seuls moments d'affection et de complicité de la mère et de son fils sont ainsi vécus dans le silence, dans un contexte où leur relation est finalement caractérisée par le manque de communication et l'impossibilité à transmettre une affection qui passerait par la parole :

« **Christian** : Je ne sais plus quoi faire pour que tu aies un peu de... un peu de ...

**Gilette** : Pitié ? Compassion? Patience? Tendresse ? Amour ??? J'ai épuisé tout cela, Christian. Tout épuisé, tout, plus rien à donner. » (Dambury 42)

Cette dynamique est confirmée au fil de l'intrigue lorsque les traumatismes liés à l'histoire mystérieuse du père sont dévoilés peu à peu. Le spectateur apprend que Christian a rendu visite à son père en Afrique à l'âge de sept ans, qu'il a vécu une expérience traumatisante dont il n'a jamais parlé et qu'il a voulu rentrer plus tôt en Guadeloupe. Depuis, il ne veut plus fêter son anniversaire. Cette expérience traumatisante explique en partie la détresse de Christian qui vit en guerre avec ses origines : le tabou qui entoure cette expérience l'empêche d'en parler. Peu avant le départ définitif de Gilette pour la Jamaïque, les deux personnages se rencontrent une dernière fois et abordent une partie de leur expérience traumatisante commune en lien avec « l'homme à la robe ». S'ils arrivent finalement à partager en partie leur secret, c'est encore en échangeant d'abord quelques questions successives qui montrent leur retenue toujours accrue de partager leur expérience.

**Christian** : Pourquoi tu n'es pas restée ?

**Gilette** : Tu ne m'as jamais dit pourquoi tu n'as passé qu'une semaine là-bas, l'année de tes sept ans.

*Silence.*

**Christian** : Il buvait.

**Gilette** : Il buvait et il me trompait.

**Christian** : Il était toujours ivre.

**Gilette** : Il était toujours ivre, oui. (Dambury 60)

Les deux personnages hésitent d'abord à parler et, selon le schéma qu'ils ont développé au cours de la pièce, échangent d'abord une série de questions avant de plonger dans le cœur du sujet.

C'est uniquement à la suite d'un silence, où l'on peut deviner un moment d'affection et de compréhension mutuelle à travers une expérience finalement commune que Christian se décide finalement à briser une partie du cycle de silence et à dévoiler le secret du passé dont le poids dicte leur relation actuelle. Finalement, briser le silence dix-huit ans plus tard arrive trop tard pour être véritablement réparateur. Christian assassine sa mère pour l'empêcher de partir en Jamaïque, et sans doute pour l'obliger à finalement s'occuper davantage de lui et l'écouter. C'est seulement après cette mort qu'il peut lui confier le véritable fondement de son traumatisme :

« **Christian** : [...] Il avait bu, il m'a traité d'esclave... « Non, lui, il ne mange pas...

Aujourd'hui, il ne mange pas. Le jour de sa naissance n'est pas un jour de fête pour moi... »

« **FILS D'ESCALVE!** », il a craché à mes pieds. Personne ne m'a servi à manger... le jour de mon anniversaire... » (Dambury 64). C'est uniquement lorsque sa mère est morte que Christian

peut se confier à elle et avoir l'impression qu'il est écouté. Cette communication reste bien

évidemment illusoire puisque l'écoute de la morte n'existe que dans l'imagination de Christian

dans un contexte où le dévoilement de son secret ne bénéficie qu'au spectateur qui peut placer la

dernière pièce du puzzle de l'intrigue. Suivant cette idée, la dernière réplique de Christian est

ambiguë considérant qu'il désigne Gilette à la troisième personne : « On s'est beaucoup parlé

tous les deux... [...] Il fallait bien ce temps-là entre nous... J'ai vu dans ses yeux... j'ai vu

qu'elle m'écoutait... » (Dambury 64). Cette réplique monologuée suggère ainsi la justification de

son acte à lui-même après coup, dans un contexte où le spectateur acquiert un rôle de confident à même de recevoir le témoignage et le motif du meurtre. Spectateur privilégié du récit troublé d'une mère et de son fils, le spectateur serait à même de comprendre les raisons qui ont poussé Christian à agir de même puisqu'il connaît la difficulté pour Gilette d'écouter son fils. Dans cette mesure, la dernière réplique de Christian témoigne d'une parole à la recherche d'un destinataire, à la manière des femmes dont Gilette a passé toute sa vie à enregistrer les récits.

Nous aurons l'occasion d'analyser les réminiscences de la mémoire et ce que cela signifie pour la conservation de l'histoire dans le chapitre suivant, mais nous avons vu avec *Trames* jusqu'à quel point un événement traumatisant du passé peut influencer la relation avec l'autre. Dans *Les immortels* de Pascale Anin, la réminiscence d'un traumatisme oublié par Tony et qui refait surface à travers la présence fantomatique de son enfant décédé – Simon – témoigne de la quête de destinataire. Un matin qu'elle se trouve seule dans sa chambre, Tony énonce un monologue de type soliloqué qui témoigne du désordre qui habite son esprit, du manque de repères émotifs auxquels elle peut s'adresser : « Que m'arrive-t-il? Seigneur, que se passe-t-il ? J'ai peur. J'ai peur. J'ai peur. Je ne connais plus mon histoire [...] Ai-je tué mon enfant? Tuer un enfant, son propre enfant, c'est comme tuer une partie de soi. Je ne me souviens de rien. Un vide, un néant » (Anin 22). Le spectateur adopte ici une position similaire à celle de Dieu à qui Tony adresse son discours, ce qui témoigne de l'absence d'interlocuteur auprès d'elle et du manque d'unité de sa pensée. L'écoute intimiste du spectateur donne accès à l'intériorité de Tony, dépourvue de mémoire. Si elle explique d'une part que son seul attachement émotif est son mari, son amour (Lui) – qui fait office de patrie selon ses mots – la mort de leur enfant comme trou béant manifeste la brisure qui persiste entre les deux. C'est uniquement à partir de leurs relations avec d'autres personnages (la patiente de Lui et leur ami Hermann) qui fonctionnent en tant que miroir de leur propre relation que la réparation est possible. Vers la fin de l'intrigue, la pièce met

en scène l'action qui précède le traumatisme initial, c'est-à-dire le moment où Tony, Lui et Hermann qui, en contexte de guerre, tentent de fuir et de sauver l'enfant Simon de ceux qui veulent en faire un enfant-soldat. C'est pourtant par la parole que Tony fait elle-même le récit de la mort de son enfant : le traumatisme doit être conté à travers l'intériorité du personnage pour atteindre la réparation. Les actions elles-mêmes ne sauraient rendre compte de la douleur indicible d'une mère qui a tué son enfant sans le vouloir : « J'ai voulu le protéger de toute cette horreur... comme quand je le portais... comme quand je le portais dans mon ventre. Il est devenu silencieux... presque apaisé... englouti par la mer » (Anin 37). La mise en discours du traumatisme intériorisé permet finalement la possibilité de l'intimité la plus vulnérable puisque la pièce se conclut par la mise à nu du couple qui fait l'amour, bouclant la boucle d'une intimité partagée avec un public voyeur/privilégié.

### **Conclusion pour une poétique intimiste**

Nous avons posé en début de parcours la question de la « poétique intimiste » dans les dramaturgies contemporaines du Québec et de la Caraïbe française. Nous pouvons maintenant, à la lumière de l'étude de notre corpus dramatique, dégager quelques caractéristiques qui nous permettent de circonscrire plus précisément les manières dont les dramaturgies contemporaines sollicitent un sentiment d'intimité avec les personnages à travers la relation qu'ils instaurent avec les spectateurs.

Soulignons en premier lieu l'encadrement et la mise en scène de la poétique intimiste. Une dramaturgie qui déploie une poétique intimiste a tendance à présenter une action où le drame, sa mise en scène et sa scénographie sont resserrés sur les personnages, l'intimité de leur foyer, une action introspective ou un huis clos. En général, une dramaturgie intimiste met en scène une

action dont le spectateur se sentira le témoin privilégié, relatant un récit dont il est le confident, à la mesure d'un secret qui est dévoilé pour un individu particulier, une personne avec qui on entretient un lien de confiance, intime.

Nous remarquons l'importance de la mise en place d'une communication directe avec le spectateur afin que soit établie une poétique intimiste. Dans les cas que nous avons étudiés, un personnage adopte un rôle qui s'apparente à celui d'un auteur rhapsode, ou du moins, d'un narrateur dont la présence crée un intermédiaire entre le public et la scène. Un personnage rhapsodique implique de manière plus claire la création d'un lien, d'une communication directe établie avec le public qui met au jour la double énonciation. Une dramaturgie à la poétique intimiste met en scène une parole théâtrale qui cherche à entrer en contact directement avec le spectateur, que ce soit à travers un personnage rhapsodique, la mise en place d'une parole en manque de destinataire sur la scène qui est à la recherche de destinataire dans la salle ou de procédés narratifs où la parole s'adresse justement avec évidence à un public actif dans la communication directe. Dans un contexte où la parole théâtrale ne peut jamais être sans destinataire, une poétique intimiste exploite les ressorts de la communication afin de rendre le spectateur destinataire privilégié de ce discours. Ces négociations de la parole de l'individu avec l'écoute de l'autre permettent de créer des liens de proximité entre individus, ce qui devient la base d'une collectivité basée sur des relations intersubjectives.

Plus généralement, nous remarquons que dans la poétique intimiste, la parole théâtrale est à la recherche d'un destinataire qui est à même de non seulement recevoir une communication errante, inefficace au sein même de l'organisation interne de la pièce, mais de véritablement *l'écouter*. Puisque cette parole rejoint finalement le spectateur en tant que destinataire privilégié, celui-ci pratique une écoute empathique, pour reprendre la formulation de Lesage et Gendron que nous avons citée plus haut, où il adopte le rôle de confident.

Finalement, les personnages doivent pratiquer une certaine introspection ou livrer des confidences ou des confessions afin que puisse être véritablement activée cette écoute empathique. C'est en montrant son intériorité, sa vulnérabilité ou les failles de la parole à communiquer ses manques – comme lorsque Gilette dit à son fils qu'elle a épuisé toute forme d'amour – que le spectateur peut s'immiscer dans les manques énoncés par les personnages. Dans ce contexte, le spectateur est appelé à se sentir véritablement proche des personnages, dans la mesure où un lien de confiance à travers la parole crée un lien d'intimité.

Une poétique dramatique intimiste suppose donc un affect d'intimité pour le spectateur dans la mesure où, à travers l'énonciation d'une parole privilégiée et introspective, il se sent proche de personnages qui lui montrent des signes de confiance. Le paradoxe le plus fondamental de cette poétique intimiste réside dans le fait que l'établissement de ce lien intime entre la scène et le salle s'établit finalement au détriment des relations interpersonnelles des personnages entre eux. Si la parole des personnages est erratique, c'est bien car elle rend compte de l'absence d'interlocuteur au sein du groupe immédiat qui l'entoure. Une affectivité intimiste est sollicitée avec le spectateur au moment même où la pièce rend compte d'un intrinsèque manque communicationnel et affectif entre les personnages entre eux. Christian, Gilette, Simone et Jean tentent tous à leur manière d'établir des liens entre eux et avec leur entourage tout en réitérant encore et encore l'impossibilité à vivre des relations intimes de la manière dont ils l'auraient voulue. Les personnages rendent compte d'un désir toujours renouvelé d'établir des relations intimes, tout en montrant activement l'impossibilité, les manques, les problèmes de celles-ci. Plus encore, les personnages de *Trames* et *La Chair et autres fragments de l'amour* recherchent l'amour et l'attention de leurs relations intimes d'une manière obsessionnelle, tels que Simone qui se roule par terre en attendant l'appel de Jean et Christian qui se drogue pour oublier le rejet émotif de ses parents. Leur recherche de ces relations intimes est finalement la source de leur perte, lorsque

Simone plonge dans l'aphasie par manque de réponse et que Christian assassine littéralement l'objet de son affection pour le garder près de lui. Ces personnages exemplifient dans une certaine mesure ce que Lauren Berlant appelle « l'optimisme cruel » : « A relation of cruel optimism exists when something you desire is actually an obstacle to your flourishing » (Berlant 1). Le paradoxe d'une poétique intimiste qui cherche à établir une relation affective de proximité avec le public tout en rendant compte, dans son discours, de l'impossibilité – ou du moins des difficultés intrinsèques – à établir des relations intimes authentiques et complètes s'inscrit finalement dans les réflexions menées par Godin et Mailhot et Glissant sur le manque des théâtres québécois et de la Caraïbe française. Dans un contexte d'effritement des discours collectifs et rassembleurs, cette dramaturgie rend compte à la fois d'un désir profond d'établir des relations intimes qui détournent le caractère hégémonique des discours nationaux, tout en reconnaissant du même coup la difficulté d'établir de façon durable ces relations. Plus encore, en insérant de multiples façons le spectateur au sein de ces systèmes de communications, ces théâtres non seulement démontrent, mais font véritablement vivre aux spectateurs une affectivité intimiste. Le spectateur lui-même ressent des affects qui ne se retreignent pas seulement au théâtre, mais à la manière dont il perçoit ses relations communautaires. Les théâtres post-nationaux du Québec et de la Caraïbe française s'inscrivent ainsi dans une poétique intimiste qui pousse ces collectivités à considérer les liens interpersonnels et les affects intimistes que les individus entretiennent entre eux.



### CHAPITRE 3 : LE RECOURS À LA MÉMOIRE INTIMISTE

Dans le chapitre précédent, nous avons vu des repères formels qui nous ont permis de poser les balises d'une poétique dramatique de l'intime. Nous avons exploré les manières dont l'esthétique théâtrale construit une poétique où les personnages mettent de l'avant leur subjectivité afin de susciter des affects de proximité chez les spectateurs. De plus, nous avons démontré dans le premier chapitre que la poétique intimiste ne s'inscrit pas nécessairement en rupture avec la naissance des deux traditions théâtrales du Québec et de la Caraïbe française, où l'appel à la légitimité de la nation est un affect qui prévaut. Le théâtre intimiste contemporain se préoccupe des liens d'attachement communautaire, mais plutôt qu'un appel à l'appartenance à un groupe bien défini, ce théâtre s'inscrit dans une volonté d'exprimer un désir de connexion interpersonnelle. Selon ce discours, la multiplication des liens entre les individus construit la base de la communauté. Nous verrons au cours de ce chapitre que le recours à l'histoire et à la mémoire est une thématique récurrente dans la dramaturgie de l'intime afin d'établir un lien de proximité avec les spectateurs. La dramaturgie intimiste contemporaine poursuit ainsi l'intérêt marqué pour l'histoire et la mémoire qui caractérise les traditions théâtrales du Québec et de la Caraïbe française.

En effet, le Québec et la Caraïbe française sont deux aires culturelles où l'histoire pose problème, considérant les rapports de pouvoir postcoloniaux qui traversent son souvenir et sa transmission. Au Québec et dans la Caraïbe française, l'institution théâtrale a été un lieu de remémoration et de révision historiques. À la suite de la production des pièces sur la décolonisation d'Aimé Césaire, un théâtre à caractère historique se développe dans la Caraïbe française au cours des années 1970. Stéphanie Bérard écrit :

On représente la tragédie de la colonisation et de l'esclavage en même temps qu'on célèbre les luttes de libération passées et présentes, voire à venir. Le théâtre devient un moyen de relire le passé, de se le réapproprier en jouant une histoire qui, falsifiée hier par des historiens officiels soucieux de valoriser la conquête impérialiste, est aujourd'hui réécrite par des dramaturges parfois enclins à la mythification. (Bérard, *Théâtre des Antilles : Traditions et scènes contemporaines* 27)

Au cours du premier chapitre, nous avons vu que tout au long de son histoire, le théâtre québécois a aussi fait preuve d'une préoccupation marquée pour les événements historiques. En parallèle à un intérêt pour l'histoire dans les pratiques théâtrales, l'histoire des théâtres de ces deux aires culturelles montre des ruptures répétées. Dans son livre *Théâtre des Antilles : Traditions et scènes contemporaines*, Stéphanie Bérard cite une entrevue où Michèle Césaire (la fille d'Aimé Césaire et la sœur d'Ina Césaire), alors directrice du théâtre de la ville de Fort-de-France, dénonce « l'absence de mémoire théâtrale » : « on oublie ce qui s'est passé auparavant. On repart toujours de rien, du néant! » (Michèle Césaire dans Bérard, *Théâtre des Antilles : Traditions et scènes contemporaines* 8). De la même manière, le manque de mémoire théâtrale au Québec est un cycle remarqué par Jean-Marc Larrue. Dans un article cité plus haut, Larrue démontre les oublis successifs de l'histoire théâtrale du Québec. Il écrit : « Notre empressement à effacer notre mémoire du théâtre n'a eu d'égal que la précipitation de notre éternelle fuite en avant » (Larrue 69). Lucie Robert déplore, quant à elle, « l'absence d'une perspective historique de notre dramaturgie qui semble continuellement se lire au présent » (Robert, « Pour une histoire de la dramaturgie québécoise' » 165). Au Québec et dans la Caraïbe française, l'histoire est remémorée, revisitée et réécrite, mais aussi constamment oubliée au sein de l'espace paradoxal de la représentation théâtrale. Car si le théâtre historique fait preuve d'une volonté à se souvenir tout en participant à la construction de l'Histoire, les failles de l'historiographie théâtrale (de la part

des praticiens et des historiens) montrent la difficulté à assurer une continuité de la mémoire théâtrale. L'histoire du Québec et celle de la Caraïbe française sont toutes deux parcourues de fractures dont les traces s'inscrivent dans la mémoire théâtrale comme le témoignage d'une lutte pas toujours fructueuse pour la continuité et contre l'oubli. Car tel que le remarque en effet Paul Ricoeur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, la mémoire n'est possible que lorsqu'elle arrive à contrecarrer l'oubli (Ricoeur 33).

Les chercheurs en études théâtrales spécialistes du Québec et de la Caraïbe française (Bérard, *Théâtre des Antilles : Traditions et scènes contemporaines* ; David ; Larrue ; Ruprecht ; Robert) ont relevé l'importance de la représentation de l'histoire au théâtre et les failles de son historiographie : dans le cadre de notre réflexion sur la dramaturgie de l'intime, nous tournons notre regard vers la lutte contre l'oubli et le *travail* de la mémoire. Dans les pièces intimistes étudiées, les personnages tentent de raviver une mémoire évanescence, de retracer des souvenirs disparus mais dont le traumatisme continue de les hanter. Leur quête vers le retour de la mémoire, toujours individuelle et subjective, s'inscrit dans une poétique intimiste tout en témoignant d'un désir de rencontre avec un public qui doit être touché par le surgissement du souvenir retrouvé. Cette double composante de la mémoire rejoint la définition adoptée par Ricoeur : « L'histoire des notions et des mots est à cet égard instructive : les Grecs avaient deux mots, *mnèmè* et *anamnèsis*, pour désigner d'une part le souvenir comme apparaissant, passivement à la limite, au point de caractériser comme affection – *pathos* – sa venue à l'esprit, d'autre part le souvenir comme objet d'une quête ordinairement dénommée rappel, recollection » (Ricoeur 4). La mémoire désigne donc, d'une part, l'effort de se souvenir, la capacité sous forme de travail, de labeur, de faire revenir à la surface le souvenir ; et d'autre part, l'affect lié au surgissement de ce souvenir, le *pathos* qui en découle. Art de la quête, du désir et de l'émotion, le théâtre s'impose en tant que lieu d'autant plus propice à rendre vivantes ces deux composantes de

la mémoire. Dans le théâtre intimiste, ces deux aspects de la mémoire se rencontrent afin de permettre au protagoniste de témoigner, à travers l'affection et le pathos suscité chez son public, de ce qui le lie à cette même communauté qui l'écoute. Dans les dramaturgies contemporaines intimistes, la question de l'appartenance apparaît en effet intrinsèquement liée à la mémoire. Les dramaturgies intimistes du Québec et des Antilles utilisent la mémoire théâtrale afin de susciter des affects qui rendent compte de l'attachement de l'individu à sa communauté. Les personnages témoignent au fil de leurs souvenirs d'une appartenance problématique à un collectif ambivalent. Les quêtes mémorielles dans *Je me souviens* de Lorena Gale, *The Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay, *Je suis d'un would be pays* de François Godin et *Je pense à Yu* de Carole Fréchette rendent compte de désirs d'appartenance problématique, dans un contexte où l'espace mémoriel reste un lieu privilégié de rassemblement communautaire entre individus. Ainsi, les fractures de la mémoire théâtrale dans la dramaturgie intimiste québécoise témoignent donc avant tout d'un effritement de l'appartenance communautaire comprise selon des discours nationaux hégémoniques. La mémoire théâtrale caribéenne montre la présence fantomatique et lancinante d'un traumatisme qui lie les personnages entre eux, malgré leur désir de s'en libérer. Dans *Les immortels* de Pascale Anin et *Enfouissements* de Gerty Dambury, le groupe de personnages est à la recherche d'un traumatisme violent bien qu'oublié. Dans *Le Voyage* de Gaël Octavia, l'oubli permet de survivre à la dure traversée qui mène de l'Autre côté de l'océan alors que dans *Mémoires d'Isles* d'Ina Césaire, la mémoire personnelle des deux personnages qui jettent un regard subjectif sur l'histoire de la Martinique est entourée d'une aura de discriminations et de violences liées à un passé traumatisant. Ces pièces rendent compte en filigrane d'une mémoire de l'esclavage qui continue de marquer les liens communautaires et la manière dont le collectif reste hanté par le passé.

Suivant la double définition de la mémoire de Ricœur, ce chapitre s'intéressera d'abord à la manière dont les pièces de théâtre intimistes effectuent leurs quêtes mémorielles. Cette première section aux considérations formelles nous permettra entre autres de dégager les particularités dramaturgiques d'un théâtre intimiste qui s'intéresse au travail de la mémoire, en opposition à un théâtre historique. Finalement, l'attention à la poétique dramatique nous permettra de dégager les manières dont ces pièces de théâtre suscitent des affects particuliers chez les spectateurs, en lien avec le pathos entraîné par le surgissement du souvenir. Nous nous attarderons en premier lieu aux pièces antillaises en examinant la mise en place d'une mémoire de l'esclavage. Nous nous intéresserons ensuite au corpus québécois en nous attardant à la manière dont le recours à la mémoire manifeste une appartenance communautaire à un collectif ambivalent.

### **1- Stratégies dramatiques d'une mémoire intimiste**

Dans son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis affirme que : « Toute œuvre dramatique, qu'elle s'intitule ou non pièce historique, fait intervenir une temporalité et représente à ce titre un moment historique de l'évolution sociale : le rapport du théâtre à l'histoire est, en ce sens, un élément constant et constitutif de toute dramaturgie » (Pavis 160). La notice sur l'histoire dans le dictionnaire de Pavis s'intéresse ensuite à certaines questions centrales susceptibles d'intéresser plus particulièrement le travail dramaturgique parlant de l'histoire, tels que les subjectivités, les vérités historique et dramatique, l'histoire du quotidien, l'historicisation. Si toute œuvre a une relation à la temporalité, il s'agit d'une tendance particulière que d'historiciser, c'est-à-dire, selon l'expression de Brecht : « montrer un événement ou un personnage dans son éclairage social, historique, relatif et transformable » (Pavis 162). La réflexion de Brecht définit l'objectif d'un théâtre historique qui « consiste à refuser de montrer l'homme dans son caractère individuel et

anecdotique, pour révéler l'infrastructure socio-historique qui sous-entend les conflits individuels. En ce sens, le drame individuel du héros est replacé dans son contexte social et politique » (Pavis 162). Au Québec et dans la Caraïbe française, quelques exemples de théâtre historiques seraient *Le Marquis qui perdit* de Réjean Ducharme, *Dominion* de Sébastien Dodge, *L'histoire révélée du Canada Français, 1608-1998* d'Alexis Martin et Daniel Brière, *Les Négriers* de Daniel Boukman, *La Tragédie du Roi Christophe* et *Une saison au Congo* d'Aimé Césaire, *An tan revolisyon* de Maryse Condé. Ces pièces historiques, dont nous avons analysé quelques unes plus en détail dans le premier chapitre, s'intéressent à la théâtralisation de l'Histoire, à la révision d'une Histoire officielle falsifiée, ou alors à la vie d'un ou des personnages historiques. En continuité avec les idées de Brecht telles que décrites par Pavis, même lorsque la focalisation se porte sur un héros, comme le roi Christophe, son action est toujours assujettie à un système social qui doit être décodé par le spectateur dans un théâtre historique : « l'historicisation met en jeu deux historicités : celle de l'œuvre dans son propre contexte, celle du spectateur dans les circonstances où il assiste au spectacle » (Pavis 160). Dans un théâtre historique, le rapport scène-salle repose sur la reconnaissance des conditions socio-historiques des personnages de la pièce par les spectateurs : il s'agit d'une relation allégorique qui repose sur la similarité.

Contrairement à cette caractéristique du rapport scène-salle, nous avons vu que le théâtre intimiste s'efforce quant à lui de créer une relation avec le public basée sur la proximité émotionnelle : « l'intime se définit comme le superlatif du « dedans », qu'il s'agisse d'y accéder soi-même, ou d'en ouvrir l'accès à un autre (une relation intime) » (Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain* 99). Pour ce faire, l'intime fait un usage privilégié du discours à la première personne. Ces deux caractéristiques s'opposent au théâtre spécifiquement historique. En effet, les

caractéristiques d'un théâtre intimiste qui s'intéresse au travail de la mémoire se distinguent de l'historicité théâtrale. Alors que la narration épique du théâtre historique sert une distanciation mise en discours par un narrateur-historien (Pavis 160), le recours au monologue et à la première personne dans le théâtre de l'intime sert à exposer l'intériorité du personnage en mettant en lumière sa subjectivité. Dans un théâtre de l'intime, la prépondérance du récit participe à une volonté d'établir une relation privilégiée, affective, avec le spectateur qui adopte dès lors une posture de confident. Le théâtre intimiste s'intéresse aux perspectives individuelles des personnages sans que celles-ci soient assujetties à des conditions sociales ou historiques. Autrement dit, si le théâtre historique inscrit l'historicité des personnages et celle des spectateurs dans une relation allégorique, nous voulons ici mettre en lumière les procédés dramaturgiques qui inscrivent une relation intime entre le travail de mémoire des personnages et la proximité affective des spectateurs. Dans cette première section, nous nous attarderons aux procédés dramaturgiques en nous intéressant à la subjectivité, au témoignage, à la dramatisation de l'oubli et à l'individualisation du traumatisme. Cela nous permettra finalement de dégager de quelles manières les personnages pratiquent l'anamnèse théâtrale afin de se plonger dans leur mémoire personnelle.

### *Subjectivité de la relation au passé*

L'une des caractéristiques primordiales du théâtre intimiste est la place qu'il accorde à l'individu et à sa subjectivité. La perspective subjective sur l'histoire et le passé est en effet une pratique qui traverse l'ensemble de notre corpus. Nous nous attarderons pour l'instant à deux pièces qui illustrent particulièrement cette idée en multipliant les points de vue subjectifs sur le

même objet du passé : *Mémoires d'Isles* d'Ina Césaire et *Je pense à Yu* de Carole Fréchette. Les personnages de ces deux pièces content l'histoire à travers leurs propres expériences, dans un contexte où toute tentative d'historisation est médiatisée par le point de vue subjectif des protagonistes. Dans ce contexte, il ne s'agit pas uniquement de mettre l'histoire en mots individuels, mais bien de la faire vivre à travers des expériences personnelles.

### ***Mémoires d'Isles***

Dans l'œuvre théâtrale d'Ina Césaire, la question de la parole se transforme en une volonté à rendre audible la voix de celles qui ne sont pas entendues. La démarche est particulièrement claire dans *Mémoires d'Isles* qui met en scène deux grands-mères qui ressassent leurs souvenirs qui rendent compte du passé de la Martinique. Née en 1942 à Fort-de-France en Martinique, Ina Césaire est la fille du poète, dramaturge, intellectuel et homme politique Aimé Césaire. Elle est ethnologue et spécialiste du conte et des traditions orales de l'Afrique et des Caraïbes. Elle a écrit plusieurs recueils de contes antillais en plus d'un roman, *Zonzon tête carrée*. Sa formation d'ethnologue la pousse naturellement vers un intérêt pour la parole qui se transforme en une pratique de dramaturge. Elle a écrit plusieurs pièces de théâtre, dont *Mémoires d'Isles* est l'une des plus connues. La pièce est créée au Théâtre du Campagnol, en banlieue de Paris, en 1983 et publiée en 1985. Mentionnons également *Rosanie Soleil*, ainsi que ses adaptations de grands romans antillais dont *Les gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain, *Amour, colère et folie* de Marie Chauvet et *Pluie et vent sur Télumée Miracle* de Simone Schwarz-Bart, toutes inédites. Christiane Makward nous transmet le point de vue d'Ina Césaire sur son processus créateur :

Dans un texte bref intitulé « De l'enquête ethnologique à l'expression théâtrale », Ina Césaire a défini l'objet même de sa démarche comme « la prise en compte de nos valeurs, de nos contradictions, de notre passé, de notre devenir ». Elle ajoutait au sujet de *Mémoires*



*d'Isles* ce qui s'applique tout autant à *Rosalie Soleil* : « pour une fois auront eu la parole celles qui se taisent ; celles qui agissent, qui ont toujours agi, sans que jamais leur pensées et leurs actions ne dépassent le cadre familial ». (Makward 337)

Dans *Mémoires d'Isles*, la formation d'ethnologue de Césaire ne transparait pas uniquement dans un intérêt pour la mise en valeur de la parole d'exclues, mais aussi dans la mise en chantier du projet. Les deux personnages de la pièce sont en effet inspirés de femmes bien réelles : les deux grands-mères d'Ina Césaire en plus des grands-mères des deux actrices ayant joué dans la production originale de 1983, Myrrha Donzenac et Mariann Mathéus (Miyasaki). Véritable entreprise collaborative visant à retracer et à mettre en parole la mémoire de femmes, *Mémoires d'Isles* met en valeur un savoir et une expérience sinon voués à disparaître. En entrevue avec Suzanne Houyoux, Ina Césaire souligne la valeur sociologique de ce document à même de témoigner de réalités martiniquaises : « Tout ce qu'elles racontent dans la pièce est absolument vrai [...] C'est une simple observation de la réalité. *Mémoires d'Îles*, c'est une histoire vraie » (Houyoux 353-354). Elle explique plus loin jusqu'à quel point la diversité des femmes interrogées pour le projet permet de rendre compte de multiples facettes de l'histoire et du quotidien en Martinique :

Mes deux grands-mères étaient typiquement la femme du sud et celle du nord. En Martinique, il y a un esprit caraïbe et un l'esprit atlantique ; il y a même deux créoles, proches mais différents ; il y a des traditions différentes ; il y a une façon de poser le regard sur l'entourage qui est différente. Le nord, c'est la Montagne Pelée, les fougères arborescentes, la mer déchaînée, le sable noir et le mica qui brille au soleil... le sud, angélique, sable blanc cocotiers penchés, cactus géants... l'inverse. Le Mexique et l'Amazonie à soixante kilomètres de distance, c'est ahurissant. Eh bien les personnages sont ainsi, eux aussi. (Houyoux 354)

Dans *Mémoires d'Isles*, la théâtralisation des souvenirs des deux personnages à travers des problématiques aussi variées que l'héritage du colonialisme, le racisme, les difficultés économiques, les désastres naturels, les violences familiales, les effets de la guerre et la collaboration sous le régime de Vichy, permet d'aborder des jalons historiques de la Martinique sous le signe de la réalité quotidienne des femmes. Cela permet à Ina Césaire d'inscrire « le théâtre dans un tout nouveau registre, celui d'une réalité sociologique de la sphère privée au service de la sphère publique, passant du cas particulier au communautaire » (Edwards 79) d'après Carole Edwards dans son livre *Les dramaturges antillaises*. Le théâtre intimiste s'emploie à mettre en relation la parole, les émotions et la mémoire d'individus subjectifs avec des préoccupations communautaires : créée en 1983, *Mémoires d'Isles* est l'un des exemples de cette volonté, de plus ancrée dans un projet ethnologique des plus conscients. Quelques critiques (Houyoux, 1997 ; Makward, 1997 ; Bada, 2000-2001 ; Edwards 2008 ; Miyasaki, 2009) ont mis de l'avant le projet de faire vivre et de conserver la mémoire de femmes : nous nous attarderons ici à retracer les éléments dramatiques qui proposent une vision subjective de la mémoire, néanmoins pertinente en tant qu'apport à la conservation de l'histoire collective.

L'encadrement de *Mémoires d'Isles* met l'accent à la fois sur un rassemblement et un rituel communautaires et une cérémonie hors du temps qui permet de célébrer le passé. Le prétexte qui rassemble les deux femmes peut sembler anodin : deux demi-sœurs (qui ont eu des vies très différentes) sont réunies au même mariage lorsque la nièce du mari d'Hermance épouse le neveu d'Aure. Rituel de rassemblement à la fois familial et religieux, le mariage permet de souligner la parenté des liens d'Aure et d'Hermance tout en ancrant leur propos dans un cadre communautaire, tel que le souligne June Miyasaki dans son article « Writing the Landscape of Memory: Ina Césaire's *Mémoires d'Isles* » : « Using a family wedding as a framing device, Césaire has structured *Mémoires d'Isles* to construct a sense of community at the beginning and

end of this emotional voyage » (Miyasaki 43). Avant même que le contexte du mariage soit présenté, la pièce commence par un prologue qui introduit la pièce sous le signe d'un rituel qui ouvre une brèche du temps. Les deux actrices sont habillées en diablesses du carnaval et effectuent une danse marchée, le vidé, qui marque le début du rituel. Se définissant comme des « femmes hors du temps », les deux diablesses multiplient les métaphores qui associent leur action en un rituel qui, dans la plus pure tradition du carnaval, permet d'entrer dans une temporalité suspendue. Elles remarquent qu'il s'agit d'une période de l'année spéciale, et donc où tout serait permis. D'autre part, les diablesses s'ancrent aussi dans la tradition en affirmant qu'elles dansent depuis trois cents ans, sans compter les danses qu'elles faisaient déjà d'antan, en Afrique avant la Traite. Les diablesses s'inscrivent ainsi dans un espace temporel suspendu qui se distingue du présent, mais où le passé et la tradition sont aussi, paradoxalement, des sources d'influence omniprésentes. Le pouvoir du temps qui passe est nié lorsque l'âge est comparé à un fruit enfantin à la cosse séchée. Les proverbes permettent aussi de souligner les limites du temps :

DEUXIÈME DIABLESSE (*très vite*) : Ès ou pé di mwen si tant ni tan? (Peux-tu me dire si le temps a le temps ?)

PREMIÈRE DIABLESSE (*même rythme*) : J'entends le temps : il n'a pas le temps ! (I. Césaire, *Rosanie Soleil et autres textes dramatiques* 201).

« Demain sera différent » (I. Césaire, *Rosanie Soleil et autres textes dramatiques* 203) puisque le temps est suspendu par l'introduction de la danse carnavalesque. Le prologue permet ainsi un rituel qui ouvre une brèche temporelle pour se souvenir, un temps ancré dans la tradition plus que dans le présent. De plus, le rituel permet d'ouvrir un espace où la parole des deux femmes sera considérée sacrée. La représentation théâtrale ouvre une brèche du temps où les regards d'Aure et d'Hermance sur le passé sont considérés un artéfact historique valable qui renseigne sur l'histoire et la mémoire de la Martinique.

Un exemple de l'interprétation subjective des personnages est le traitement de l'héritage pigmentocratique de la Martinique qui est exposé à travers le récit subjectif que font les personnages de leurs histoires de vie. Hermance et Aure ont le même père, un mulâtre dont le père était Français. Leur père s'est éventuellement marié avec la mère d'Aure (lorsque celle-ci avait dix-huit ans), elle aussi mulâtre, alors qu'il n'a pas reconnu la paternité d'Hermance dont la mère était noire. Les conséquences discriminatoires d'une tradition de pigmentocratie sont exposées à travers les histoires de vie divergentes des deux personnages. Lorsqu'Aure fait remarquer qu'elles ont le même père, Hermance réplique :

HERMANCE : Oui, mais moi je n'étais pas assez bonne pour qu'on me reconnaisse et ma mère pas assez mulâtresse pour qu'on l'emmène à l'église !

AURE : Ça, c'était en temps-longtemps, Hermance, et les préjugés sont si... regrettables. Le passé ne doit pas courir devant nous! (I. Césaire, *Rosanie Soleil et autres textes dramatiques* 203)

Le racisme est exposé à travers l'expérience quotidienne des personnages et la différence de traitement des deux femmes par le père. De la même manière, les deux perspectives divergentes et subjectives d'Aure et d'Hermance sur leur père (qu'Aure appelle Papa Bert et qu'Hermance appelle M. Bernus) permettent de mettre en lumière des points de vue différents sur les classes sociales. Alors qu'Hermance et sa famille posent un jugement sur ceux qu'ils appellent « le beau monde », Aure qui appartient à cette classe sociale témoigne de la pauvreté qu'elle-même vivait à l'époque :

HERMANCE : [...] je voyais souvent passer M. Bernus quand il descendait au bourg et ma maman m'a dit un jour : « Cia, ma fille, voici votre papa et si vous ne vous tenez pas convenablement avec moi, je vous envoie rester avec le beau monde dans les bois de Desmarinières! »

AURE (*avec une certaine amertume*) : Le beau monde! Il avait les pieds nus, le beau monde...

HERMANCE : L'oncle Hector était l'oncle de mes frères aînés. (I. Césaire, *Rosanie Soleil et autres textes dramatiques* 206)

Cet extrait met également en lumière le lien ténu entre certaines des répliques. Non seulement l'encadrement de la pièce, mais aussi l'enchaînement des dialogues proposent une dramaturgie où l'espace de la représentation théâtrale est un prétexte pour faire entendre le point de vue subjectif des personnages. À plusieurs reprises au cours de la pièce, les répliques ne se répondent pas directement, dans des occasions où les deux personnages se parlent moins l'une à l'autre qu'à elles-mêmes. Plongées dans leurs souvenirs personnels, Aure et Hermance partagent leurs points de vue sur le passé de la Martinique à travers un pseudo-dialogue, où les monologues sont multipliés et superposés afin de simuler un échange finalement assujéti au projet de se rappeler. Finalement, l'Histoire de la Martinique n'est pas uniquement présentée à travers le regard d'Aure et Hermance, mais elle est contée à travers leurs propres expériences subjectives.

### ***Je pense à Yu***

Dans *Je pense à Yu* de Carole Fréchette, la quête de l'Histoire est un prétexte au dévoilement de soi. Le passé s'impose alors en tant que recherche assujéti à une introspection individuelle qui prime sur l'histoire collective. Carole Fréchette est une dramaturge québécoise née à Montréal en 1949. Elle est formée en jeu à l'École nationale de théâtre de Montréal au début des années 1970. À la suite de cette formation, elle participe au grandissant mouvement des femmes au théâtre et elle se joint à la troupe de création collective le Théâtre des Cuisines. Elle participe à la création des pièces féministes *Nous aurons les enfants que nous voulons*, *Môman travaille pas*,

*a trop d'ouvrage* et *As-tu vu? Les maisons s'emportent* qui dénoncent les conditions d'oppressions des femmes et revendiquent un plus grand accès au droit à l'avortement. Au tournant des années 1980, au moment où la création collective s'essouffle sur les scènes théâtrales québécoises, Carole Fréchette entreprend une maîtrise en art dramatique dont est issue sa première pièce écrite en solitaire, *Baby blues*. La pièce, que nous avons eu l'occasion d'aborder brièvement au cours du deuxième chapitre, représente bien le virage entrepris par le théâtre des femmes au Québec, de créations collectives revendicatrices à des récits tournés vers l'intimité des personnages. Depuis *Baby Blues*, Carole Fréchette a écrit une quinzaine de pièces diffusées dans l'ensemble de la francophonie et traduites en plusieurs langues. *Je pense à Yu*, créée et publiée en 2012, est l'une de ses dernières créations. Souvent qualifiée d'intime ou d'intimiste (Guay ; Sabourin), l'écriture dramatique de Carole Fréchette s'intéresse aux relations entre individus et à l'introspection de personnages. Dans leur chapitre de livre « Passion, parole et libération dans la dramaturgie de Carole Fréchette », Denise Cliché, Andrée Mercier et Isabelle Tremblay affirment que le théâtre de Carole Fréchette s'inscrit dans les tendances de ce que certains ont appelé la nouvelle dramaturgie des années 1980 et 1990 à cause de, notamment, son hybridité des formes, son écriture par fragments, sa déconstruction de l'illusion théâtrale et parce « qu'il privilégie les longs récits intimistes témoins eux-mêmes d'une mémoire et d'une identité à reconstruire » (Cliche, Mercier, et Tremblay 216). En effet, la dramaturgie de Carole Fréchette fait usage d'une mémoire tissée à la manière d'un fil d'Ariane afin de (re)construire l'identité personnelle, un sens de soi, une relation à l'autre. Dans *Le Collier d'Hélène* (2002) par exemple, c'est à travers l'histoire de l'Autre, c'est-à-dire celle de la guerre civile libanaise, que la protagoniste québécoise, Hélène, signifie sa propre perte, les manques de son intériorité. En parallèle avec une autre pièce qui traite de la mémoire de cette guerre, *Littoral* de Wajdi Mouawad, Lucie Picard écrit : « La rencontre avec l'Histoire de l'autre dévoile aux protagonistes

la fragilité du sens qu'ils donnent (plus ou moins consciemment) à leur existence, en projetant sur elle la lumière violente d'une réalité tragique. En accentuant un vague sentiment de manque jusqu'au désarroi, cette épreuve leur ouvre la voie à un possible dépassement des limites de leur vision du monde. » (Picard 151). Avec *Je pense à Yu*, Carole Fréchette continue sa recherche des relations entre l'Histoire de l'Autre et la mémoire de soi dans une pièce où l'exploration du passé permet le dévoilement de soi et la création de liens intimes entre les personnages. Sabourin écrit : « L'écriture de Carole Fréchette a comme point de départ l'intime pour interroger la complexité du monde. Dans *Je pense à Yu*, elle lie cette parole au monde à travers une quinquagénaire, Madeleine, femme impulsive qui n'a pas hésité à chambarder sa vie à maintes reprises » (Sabourin 150). C'est en effet le personnage principal, Madeleine, qui entame une quête qui frôle l'obsession afin de comprendre les événements qui ont mené à l'emprisonnement de Yu Dongyue, Lu Decheng et Yu Zhijian qui ont jeté de la peinture rouge sur un portrait de Mao lors des manifestations à la place Tiananmen en 1989. Madeleine entraîne dans sa quête sa jeune étudiante, Lin, ainsi qu'un voisin, Jérémie. Ce texte met en relation la petite et la grande histoire, d'après les mots même de l'auteure dans le programme de la pièce. La relation personnelle crée le lien d'un personnage à l'autre, et de la scène à la salle. Dans *Je pense à Yu*, la mémoire s'impose en tant que lieu où l'intimité peut exister, où les secrets et les dévoilements de soi adviennent afin que les personnages deviennent proches les uns les autres. La quête de l'histoire de Yu Dongyue et le dévoilement de son passé se présentent comme les fils d'Ariane à même de créer les liens entre les personnages.

Sous un autre aspect, la multiplicité des points de vue sur le même objet du passé que l'on tente de retracer propose une vision hautement subjective de la mémoire qui est transmise non seulement à travers les personnages, mais aussi les différentes facettes de Madeleine. *Je pense à Yu* débute avec la voix de la protagoniste qui récite les pages de son journal à mesure qu'elle

l'écrit. D'entrée de jeu, elle relate un mauvais rêve qu'elle a fait la nuit précédente. Cette première réplique de la pièce permet une incursion directe dans l'intériorité de Madeleine, à travers non seulement son rêve, mais aussi son journal intime. Le rêve relaté dans le journal intime permet un regard sur le passé de Madeleine – au moment où elle travaillait dans le nord québécois à Inukjuak – médiatisé d'abord par son propre inconscient, puis à travers son regard d'introspection dans l'écriture personnelle. Tout au long de la pièce, l'imbrication des différentes formes de textes permet au spectateur d'accéder à l'intériorité des personnages à travers plusieurs portes d'entrée. Les autres personnages sont également regardés sous différents aspects qui permettent au spectateur de les connaître sous différents angles. En alternance avec la première entrée de journal de Madeleine, le spectateur entend Lin qui écrit une lettre à sa mère. Le spectateur a aussi accès aux conversations téléphoniques de Jérémie avec son fils qui vit en institution spécialisée pour ses troubles de l'attachement. La multiplication des points de vue sur des voix intimes des personnages propose une vision subjective non seulement des actions des personnages, mais aussi de leur quête du passé. D'ailleurs, dans la mise en scène originale de Marie Gignac, l'ordinateur sur lequel Madeleine transcrit, entre autres, des pages de son journal occupe une place centrale sur la scène :

L'ordinateur est l'élément central du décor. Il constitue une sorte de miroir des sentiments de Madeleine, mais surtout une fenêtre ouverte sur le passé. Et une manière de dire que le geste dérisoire et sublime de Yu n'a pas été complètement vain. L'Histoire nous enseigne que peinture jetée sur la face du dictateur a à peine éclaboussé ses traits. Mais ce qu'on retient, c'est ce visage énorme disparaissant peu à peu sous le rouge, puis se lézardant.

(Hellot 17)

Le journal de Madeleine, et son reflet sur l'ordinateur, sont en effet une ouverture sur le passé de Madeleine, incursion provoquée par la quête de l'histoire de Yu. À partir du moment où



Madeleine pose les yeux sur un entrefilet dans le journal qui relate la sortie de prison de Yu Dongyue après dix-sept ans, elle n'« arrive pas à détacher [s]es yeux de ce petit article. Pourquoi? » (Fréchette, *Je pense à Yu, suivi de Entrefilet* 13). L'ordinateur devient dès lors non seulement une ouverture sur la mémoire de Madeleine et sur sa propre introspection sur son passé, mais bien un espace où s'entremêlent les réflexions personnelles sur sa vie et les éléments de sa recherche sur la vie de Yu Dongyue. La mise en scène, dans ce sens, témoigne bien de l'imbrication des trames narratives qui mènent vers le passé : la vie personnelle des personnages et l'histoire de Yu. Cette dernière s'impose alors en tant que moteur de l'introspection de chacun des personnages. Dans *Je pense à Yu*, la multiplication des perspectives subjectives sur les personnages permet de mettre en lumière la manière dont ils utilisent la quête mémorielle de l'histoire de Yu comme moteur, à la fois de leur introspection que dans les liens d'amitié qu'ils ont à bâtir. Finalement, la mise en place d'un dispositif qui multiplie les fenêtres sur les différents personnages permet au spectateur d'accéder à une perspective subjective et multidimensionnelle de leur quête mémorielle commune.

### *Le témoignage*

*Mémoires d'Isles* et *Je pense à Yu* mettent en scène des personnages qui exposent leur perspective subjective sur le passé, à travers l'introspection de leur mémoire ou le récit d'expériences de vie marquées par des moments historiques. La subjectivité du travail de la mémoire est, nous l'avons mentionné, une composante qui traverse l'ensemble de notre corpus. *Mémoires d'Isles* et *Je pense à Yu* ont la particularité d'inclure plusieurs personnages, et mettent donc en scène une poétique dramatique où les différents points de vue s'affrontent pour tisser une vision multidimensionnelle de la mémoire. Il est possible de concevoir ces pièces, surtout

*Mémoires d'Isles*, dans la perspective de la multiplicité des témoignages que les personnages offrent sur l'histoire, dans ce cas de la Martinique – ou de la Chine dans *Je pense à Yu*. Nous préférons en revanche orienter notre analyse du témoignage sur des solos, de manière à d'autant plus mettre en lumière le *dispositif* que le témoignage instaure entre la scène et la salle par son adresse particulière. Il s'agit d'ailleurs de la perspective adoptée dans le numéro spécial d'*Études théâtrales* « Le geste de témoigner : Un dispositif pour le théâtre », notamment dans l'article de Sylvie Chalaye « Qu'as-tu fait de ton frère ? Traumatisme et témoignage : le dispositif testamentaire des dramaturgies contemporaines des diasporas » :

Au théâtre, le geste de témoigner relève d'un paradoxe. Car si le théâtre peut témoigner des violences du monde, ce témoignage reste, sur scène, illusion et simulacre. Il ne peut avoir la valeur ou la matérialité d'une preuve. La scène le dématérialise et l'inscrit dans un autre registre, comme une autre dimension de notre rapport au réel, un autre espace de conscience. Le geste de témoigner au théâtre est avant tout un *dispositif double* qui s'appuie sur le spectateur, sur l'assemblée des hommes qui entendent et regardent. Témoigner au théâtre, c'est *prendre à témoin*. (Chalaye, « Qu'as-tu fait de ton frère ? Traumatisme et témoignage : le dispositif testamentaire des dramaturgies contemporaines des diasporas » 129)

L'ouverture d'un autre registre de conscience par le témoignage apparaît particulièrement pertinente dans l'exploration de la mémoire de personnages qui utilisent le souvenir en tant que preuve à même de prendre à témoin les spectateurs. Dans le théâtre intimiste de la Caraïbe française et du Québec, le dispositif du témoignage qui recourt à l'anamnèse des personnages permet de prendre à témoin une communauté de spectateurs quant à une mémoire traumatisée,

oublieuse, contestée. D'autre part, Jean-Pierre Sarrazac explique dans son introduction au même numéro spécial d'*Études théâtrales* :

Du point de vue du théâtre, il existe deux grands types de témoignage. L'un pourrait être dit politique et l'autre intime. Et, très souvent, il leur arrive de se combiner. À un pôle, le personnage brechtien, qui se présente comme un témoin oculaire d'un événement, d'un accident - d'une "scène de la rue". À l'autre pôle, l'homme comme témoin de lui-même. De sa propre souffrance. De sa propre Passion. (Sarrazac, « Introduction » 9)

En effet, les pièces de notre corpus mettent en scène une grande variété de personnages témoins de leur propre souffrance et qui manifestent d'un manque identitaire, d'une perte de repère, notamment à travers le monologue tel que nous l'avons vu dans le chapitre précédent. Au-delà d'une attention au discours du personnage lui-même, l'analyse du témoignage permet aussi d'orienter notre analyse sur la relation intimiste du rapport scène-scène instauré par certains témoignages. Car en effet, le théâtre intimiste repose d'abord sur une relation. Les spectateurs sont susceptibles de se sentir proches de personnages dont la parole théâtrale intime les affecte dans la disposition particulière d'une adresse. Mais les témoignages intimes que nous analyserons ici, s'ils reposent toujours sur l'observation du personnage en tant que « témoin de lui-même » tel que l'écrit Sarrazac, s'inscrivent aussi dans une assemblée qui est prise à partie. Dans *Je me souviens* de Lorena Gale et *Je suis d'un would be pays* de François Godin, l'anamnèse de la mémoire personnelle du personnage sert à témoigner d'une appartenance problématique à une communauté contestée. L'espace mémoriel s'inscrit dans ce cas en tant qu'espace de conscience à même d'être la preuve à l'appui d'un discours de riposte à l'appartenance d'une communauté.

## *Je me souviens*

Dans *Je me souviens*, Lorena Gale transforme la devise du Québec pour témoigner de son appartenance à une communauté qui la rejette. L'auteure dramatique est aussi une actrice et une directrice artistique née en 1958 à Montréal et décédée en 2009 à Vancouver. Elle a occupé le rôle de directrice artistique du Black Theatre Workshop de Montréal de 1985 jusqu'à son départ pour Vancouver en 1988, où elle a poursuivi un important nombre de projets au théâtre, au cinéma et à la télévision. Elle est notamment connue pour son rôle de prêtresse Elosha dans la série télévisée *Battlestar Galactica*. En tant que dramaturge, elle a publié *Angélique* (2000) et *Je me souviens* (2001), en plus de deux autres textes inédits, *The Darwinist* et *The Voice*. Lorena Gale a gagné de nombreux prix pour son écriture dramatique, mais mentionnons surtout la nomination de *Je me souviens* au prix du Gouverneur général, section théâtre, en 2002. Dans son introduction à ce monologue autobiographique, Lorena Gale commence en disant :

I used to say that *Je me souviens : Memories of an expatriate Anglophone Montrealaise Quebecoise exiled in Canada* was the articulation of personal memory as political resistance : my tiny dike against the swelling tide of negation and erasure by the thousands and thousands of Parizeaux accross Canada who perceived Black and brown people as three-fifths Canadian or Quebecois and would seek to limit our participation in history. However, after three years of performing *Je me souviens*, I have come to understand the work is simply about the preservation of personal memory. (Gale, *Je me souviens* 9)

Le rapport de l'auteure à sa pièce est profondément intime et personnel, et ce, malgré l'articulation politique indéniable de cette œuvre qui résiste aux cadres identitaires traditionnellement représentés au théâtre québécois. Tel que son sous-titre le souligne, *Je me souviens* retrace la mémoire de Gale en tant qu'Anglo-Québécoise, mais aussi en tant que femme noire dont la famille habite Montréal depuis des générations. En tant qu'Anglo-Québécoise noire,

le personnage ne correspond à aucune identité politiquement reconnue : puisqu'elle n'est pas vue comme ni tout à fait Canadienne, ni tout à fait Québécoise, ni immigrante, l'appartenance communautaire de Lorena est forcément problématique, ou pour reprendre l'argument de Joanne Tompkins concernant la pièce *Angélique*, marqué par le compromis. Dans son article « Urban Entanglements in Three African Canadian Plays: Lorena Gale's *Angélique*, George Boyd's *Consecrated Ground*, and Andrew Moodie's *Riot* », Tompkins soutient que « by exploring a compromised form of diaspora space as a means of locating African Canadian subjects, the plays provide an abstract alternative to 'belonging' in their urban narratives, in the wider community, and the larger nation. The performance of diaspora spaces, even if compromised, helps make visible African Canadian identities, as the plays renegotiate the nature of Canadian landscape, history, and identity at large » (Tompkins 17). Cette conception de l'identité est encore plus manifeste dans *Je me souviens* qui, navigant entre le français et l'anglais, retrace les souvenirs de Lorena à travers différents moments où l'obligation au compromis s'est manifestée dans l'histoire personnelle de l'auteure. Dans cette mesure, *Je me souviens* est à la fois le réceptacle de la mémoire personnelle de l'auteure et l'espace où son identité basée sur le compromis prend racine, à la marge de communautés contestées. En effet, si l'argument de Tompkins se concentre sur la complexité de l'identité afro-canadienne, nous souhaitons ici amener cette idée dans une autre direction en étudiant non seulement de quelle manière cette exploration identitaire est liée à la mémoire dans *Je me souviens*, mais surtout, la façon dont la performance du souvenir justifie l'appartenance communautaire de Lorena.

Les témoignages hautement personnels de racisme, d'exclusion et de quête d'acceptation créent une narration hautement intime où le public est immergé dans la mémoire même de Lorena. À travers le dispositif du témoignage, le public est pris à témoin des problèmes d'appartenance du personnage. Le témoignage de l'exercice mémoriel agit ici à la manière d'une

riposte au discours selon lequel seul l'apport des descendants des colons français à la collectivité québécoise est valide, vision cristallisée dans l'allocution de Jacques Parizeau le jour du rejet de l'option souverainiste au référendum sur la souveraineté-association de 1995 auquel Gale fait référence dans son introduction. D'autre part, l'exercice de mémoire du personnage met en lumière sa relation affective à Montréal, l'attachement nostalgique que Lorena porte à une collectivité qui la rejette. Dans cette mesure, le témoignage de l'attachement nostalgique du personnage de Lorena permet de créer un dispositif où les spectateurs sont encouragés à percevoir le discours du personnage en tant que preuve à même de créer une nouvelle communauté, une assemblée qui croit au témoignage nostalgique comme la preuve d'une appartenance. Sarrazac écrit à ce sujet que : « Le geste de témoigner instaure une relation nouvelle entre la salle et la scène, l'acteur et le spectateur. Il tend à fonder une de ces « communauté(s) émancipée(s) » mises en exergue par Jaques Rancière: communauté de conteurs et de traducteurs (24) (Sarrazac, « Le Témoin et le Rhapsode ou Le Retour du Conteur » 24). Afin de mettre en lumière la relation nouvelle que le témoignage instaure entre la salle et la scène, nous allons nous intéresser au début de *Je me souviens* et l'espace de mémoire que la performance installe à partir de l'adresse de Lorena.

Le premier souvenir raconté par Lorena prend place à Vancouver, lieu de création de la pièce. Annonçant déjà le ton qui repose sur l'anamnèse de souvenirs, l'épisode commence par la conversation nostalgique de deux exilées : « whenever we meet we always reminisce or share news of the others we have left behind. Its (sic) a ritual of love and remembrance played out on alien soil by émigrés all over the world » (Gale, *Je me souviens* 20). Dans ce cas-ci, l'épisode de nostalgie à deux est interrompu par un jeune homme – dont l'accent français est tracé à grand trait dans l'anglais de son texte – qui ne reconnaît pas la légitimité du propos de Lorena. Parce qu'elle est noire et anglophone, Lorena n'est pas perçue par le jeune homme comme appartenant

à la communauté québécoise et montréalaise : ses souvenirs sont invalidés et discrédités.

Embarrassée par la scène provoquée par le jeune homme francophone, l'amie de Lorena quitte le café et cette dernière reste seule avec les souvenirs qu'elle désire toujours partager, sans espace où sa voix et son identité sont crédibles. *Je me souviens* crée cet espace et s'inscrit en réponse à l'intervention du jeune homme, métonymique des expériences d'exclusion de Lorena. Dès le début de la performance, l'auteure rend clair que non seulement son appartenance à Montréal a été contestée de manière répétée, mais aussi que son attachement nostalgique à la ville, considéré illégitime, n'a pas d'espace pour s'exprimer. Ce sera donc l'espace même de la performance qui permettra aux souvenirs de Lorena non seulement d'exister, mais d'être contés, tel qu'elle le dit à la fin de l'épisode qui marque la fin du tableau : « I am an expatriate anglophone, Montrealaise, Quebecoise, exiled in Canada. And I remember. Je me souviens... » (Gale, *Je me souviens* 23). La performance de *Je me souviens* et les souvenirs assemblés par Lorena permettent de tracer le fil de son appartenance identitaire. Son témoignage justifie et légitime sa participation à la société montréalaise et québécoise.

Le titre de la pièce et sa double connotation accentuent l'exercice de légitimation qu'opère la performance. Dans un premier temps, énoncer « je me souviens... » à la fin du premier tableau marque de manière performative le début de l'exercice mémoriel sur le point d'être entamé. L'énonciation du « je me souviens ... » à ce moment précis permet de mettre en évidence la quête de souvenirs, l'anamnèse, qui sera mise en scène. La performance se présente alors d'entrée de jeu en tant que témoignage d'une quête reconstruite de souvenirs, un trajet à travers la mémoire de l'auteure. Dans un deuxième temps, l'expression « je me souviens » est aussi la devise du Québec, connotation appuyée par le titre en français, même si la pièce utilise les deux langues officielles du Canada. Dans ce cas, la réappropriation de la devise québécoise par un « je » référant à Lorena permet à l'auteure-personnage de réclamer son appartenance

communautaire. Lorena s'approprie la devise comme sienne, en tant que membre à part entière de cette collectivité. Finalement, l'utilisation de la devise du Québec en tant que moteur de l'anamnèse de souvenirs liés au racisme et à l'exclusion vécus à Montréal met en lumière les problèmes des limites de l'identité québécoise. En s'appropriant le « je » de la devise, Gale rectifie en partie ce problème en utilisant l'espace performatif et l'autobiographie pour rendre visible son identité d'Anglo-Québécoise noire tout en rendant valable sa mémoire. Son témoignage à une assemblée qui croit en son attachement nostalgique permet de le rendre tangible et légitime.

### ***Je suis d'un would be pays***

*Je suis d'un would be pays* effectue une traversée opposée au parcours de Lorena dans *Je me souviens* : le témoignage performatif du personnage sert ici à se débarrasser de son attachement à sa communauté d'origine. L'auteur, François Godin, est comédien et dramaturge, formé en interprétation au Conservatoire d'art dramatique de Montréal dont il est diplômé en 1987. Même s'il écrit des textes dramatiques dès sa formation, il devient particulièrement prolifique en écriture théâtrale pendant les années 2000. Il écrit notamment *Louisiane Nord* (créé par le Théâtre Pas à Pas et mis en scène par Claude Poissant à L'Espace Go en 2004) et *Je suis d'un would be pays* (créé au Théâtre d'Aujourd'hui dans une mise en scène de Gervais Gaudreault en 2007). Les deux textes sont publiés aux éditions Leméac. *Je suis d'un would be pays* est une pièce qui propose un retour de la question nationale sur les scènes québécoises dans une poétique intimiste. La pièce n'impose pas un discours ou un attachement nationaliste, mais suscite plutôt des malaises liés au positionnement d'entre-deux du *would be pays* québécois. La véritable force du texte, et sa pierre angulaire, n'est pourtant pas dans la réflexion qu'il propose d'une question nationale ou identitaire, mais plutôt dans la relation que son protagoniste, William Dubé,



entretient avec son passé, ses origines, sa mémoire. Dubé a vingt ans quand il arrive en Europe, où il est immédiatement séduit par l'impressionnant réseau ferroviaire et l'absence de frontières du continent. Armé d'un faux passeport qui lui permet d'être employé par la SNCF en tant que contrôleur, William Dubé passe sa vie dans les trains à traverser anonymement l'Europe d'un bout à l'autre, s'arrêtant à Vienne, Berlin, Paris ou Lyon ses jours de congé. Sa vie de passages est dédiée à oublier qui il est, d'où il vient et surtout, à effacer toute forme de nostalgie de quelconques racines. William Dubé livre le témoignage de ses expériences de vie à un homme anonyme rencontré dans le Paris-Bruges. Le désir d'éliminer toute forme d'enracinement transparaît dans son témoignage d'anecdotes de rencontres passagères. Son récit est marqué par des retours en arrière qui témoignent d'une relation trouble au passé, puisque c'est bien l'oubli, et non la préservation de la mémoire qui le motive. L'intention du témoignage consiste alors à prouver, autant à son interlocuteur anonyme qu'à l'assemblée de spectateurs qui l'écoute attentivement, que William Dubé n'entretient pas le moindre lien d'appartenance communautaire avec son passé.

La structure dramatique de *Je suis d'un would be pays* repose sur un stratagème de monologue : le temps de la pièce correspond à la conversation du protagoniste avec un homme inconnu rencontré dans le train à qui il raconte confidences, souvenirs et anecdotes ferroviaires. L'homme incarne une présence fantomatique sur scène qui reprend sous mode métonymique l'assemblée à laquelle Dubé adresse ultimement son témoignage. Dubé prend le temps d'établir le contexte au début de la pièce : « je suis assis face à lui / c'est le milieu de wagon, où se rencontrent les rangées de sièges sens de la marche et ceux sens contraire » (F. Godin, *Je suis d'un would be pays* 10). Dubé se confie à cet homme au visage inconnu dans l'espace de rencontre au centre du train, un lieu sacré pour le personnage qui lui permet justement l'éclosion de secret, le dévoilement de soi. Comme l'affirme le personnage : « c'est un terrain neutre le train

/ on se laisse aller à dire des trucs intimes, limite invouables » (F. Godin, *Je suis d'un would be pays* 10). La métaphore du train qui glisse sans jamais s'arrêter en résistant aux ancrages des frontières permet à William Dubé de créer un espace propice aux confidences, où, sans pudeur, il peut se dévoiler entièrement : « à l'homme assis face à moi je dis tous, dans les détails comme ça me revient » (F. Godin, *Je suis d'un would be pays* 37). Si l'étranger est décrit avec quelques caractéristiques (il ressemble à un épagneul, et il est plutôt rustre), il est sans voix et absent de la scène. L'inconnu est libre d'être imaginé par le spectateur qui peut aisément se projeter lui-même sur la figure transparente d'un patient interlocuteur. La parole de l'inconnu est reprise et médiatisée par William Dubé lui-même qui maîtrise l'ensemble du récit. La pièce commence d'ailleurs par une telle parole rapportée :

il me dit :

c'est votre musique de fond, le roulement du train [...]

comme un workaholic, le mouvement tout le temps

vous en avez besoin. (F. Godin, *Je suis d'un would be pays* 9)

Cette première réplique qui semble dé cousue en tant qu'entrée en matière se trouve chronologiquement plutôt vers la fin de la fable, au moment où l'inconnu fait sortir William Dubé de ses gonds en l'accusant de vouloir effacer ses racines, son appartenance. Dans sa manière de provoquer le personnage dans ses insécurités, l'homme peut apparaître comme une création de l'esprit, un adversaire intériorisé parfaitement à même de remettre en question les motivations profondes de Dubé qui sauront le toucher. L'absence scénique du personnage et le fait que Dubé assure lui-même ses répliques permettent à l'auteur de jouer sur l'implication du spectateur dans les confidences du protagoniste. Si le stratagème du témoignage repose sur une adresse à un interlocuteur invisible et inconnu, c'est bien à l'assemblée du public que Dubé s'adresse ultimement. La performance solo permet évidemment une plus grande implication du

spectateur à qui le protagoniste parle directement, tel qu'Alexandre Cadieux le remarque ici concernant cette pièce en particulier :

Les spectacles solos ont ceci de particulier que le spectateur, en l'absence d'un interlocuteur de chair pour le comédien, est souvent pris à partie par le narrateur, devenant ainsi un récepteur plus direct du discours du discours que celui qui assiste à un drame mettant en scène plusieurs personnages. Le discours de William Dubé rejoint deux destinataires. Il y a d'abord cet étranger assis en face de lui dans l'express Bruges-Paris, un homme un peu rustre qui, contrairement à Dubé, a envie de bavarder. (Cadieux 14)

La présence de l'inconnu à qui s'adresse Dubé permet au texte de jouer efficacement sur la dualité de deux destinataires en précisant les informations plus intimes que Dubé préfère ne pas confier à l'étranger et garder uniquement pour le spectateur. Gervais Gaudreault a d'ailleurs gardé cette particularité dans sa mise en scène au Théâtre d'Aujourd'hui en réservant certains espaces de la scène aux différents degrés « d'intimité » de William Dubé (Cadieux). Après un souvenir raconté uniquement au spectateur, Dubé dira même à propos de l'inconnu : « je pense à ça, mais c'est un souvenir que je garde pour moi » (F. Godin, *Je suis d'un would be pays* 58). À travers l'alternance entre les deux destinataires – l'inconnu et le spectateur – Dubé témoigne des signes de confiance à son public à qui il dévoile certaines informations exclusives et ce, malgré le fait qu'il ait peu de pudeur envers l'étranger. La structure dramatique monologuée permet de créer un théâtre particulièrement intimiste, en plus de la mise en scène qui accentue cet effet : « Le dépouillement de la mise en scène permet de concentrer toute l'attention du spectateur sur le comédien ; dans cet espace épuré et sobre, la solitude et l'isolement du protagoniste n'en sont que plus probants » (Cadieux 14).

Seul sur scène, Dubé utilise le stratagème du passager de train inconnu pour finalement témoigner de l'effacement de sa mémoire à son public lui-même, une assemblée silencieuse qui

assiste à l'effacement d'une mémoire en connaissance de cause. Contrairement à l'inconnu français, le spectateur du Théâtre d'Aujourd'hui est plus susceptible de tendre une oreille compréhensive au personnage qui riposte au malaise de l'indécidabilité nationale par un effacement volontaire de sa mémoire. Le dispositif du témoignage permet à William Dubé de conter sa propre histoire comme preuve à même de prouver le malaise de l'indécidabilité nationale. Son témoignage a pour objectif de rassembler la communauté des spectateurs autour d'un effacement de la mémoire et d'un déni de la nostalgie au nom de la disparition de la nation québécoise.

Dans *Je suis d'un would be pays* et dans *Je me souviens*, les protagonistes rappellent la figure du *rhapsode*, théorisée par Jean-Pierre Sarrazac, qui travaille à la jonction de la narration et de l'expérience humaine :

Si, devant introduire à la problématique du témoin dans le théâtre moderne et contemporain, j'invoque la figure du narrateur, du conteur et, pour tout dire, du *rhapsode*, c'est que la modernité à laquelle je pense a vocation à (r)ouvrir la scène et la salle, artistes et spectateurs, à ce "rapport (artisanal) qui existe entre la narration et son objet, l'expérience humaine". (Sarrazac, « Le Témoin et le Rhapsode ou Le Retour du Conteur » 14)

Lorena et William Dubé témoignent de leurs expériences en livrant leurs paroles porteuses d'un travail de mémoire directement à un public qu'ils souhaitent toucher, transformer. Les protagonistes transmettent leurs histoires à travers le dispositif du témoignage justement pour créer une communauté qui sera à même d'entendre le travail de mémoire qu'ils ont à communiquer, la nostalgie (ou son déni) qu'ils tentent de transmettre. À l'instar de conteurs qui parlent de leurs propres expériences, les protagonistes participent à créer une communauté qui repose sur l'adresse et l'écoute d'un narrateur, d'un rhapsode, d'un conteur : « Mais peut-être le

témoignage crée-t-il également une communauté — ou la re-crée car avec la fin de la pratique du *conte*, Benjamin regrettait que s'effondrât la communauté elle-même, dans une atomisation des individus » (Chemama 77).

### *La mise en drame de l'oubli*

Les quêtes de mémoire testimoniales de *Je me souviens* et *Je suis d'un would be pays* s'efforcent de retracer des souvenirs nostalgiques, dans le premier cas afin de légitimer une appartenance communautaire, et dans le deuxième cas, d'effacer volontairement une mémoire dont le protagoniste entend se débarrasser. Dans *Je suis d'un would be pays*, l'oubli est ainsi l'objectif de la quête mémorielle, contrairement à l'anamnèse traditionnelle. En effet, Ricoeur affirme que :

L'oubli est ainsi désigné obliquement comme cela contre quoi effort de rappel est dirigé. C'est à contre-courant du fleuve Léthé que l'anamnèse fait son œuvre. On recherche ce qu'on craint d'avoir oublié provisoirement ou pour toujours, sans que l'on puisse trancher, sur la base de l'expérience ordinaire du rappel, entre deux hypothèses concernant l'origine de l'oubli : s'agit-il d'un effacement définitif des traces de l'appris antérieur, ou d'un empêchement provisoire, lui-même éventuellement surmontable, opposé à leur réanimation ? (Ricoeur 33)

L'oubli s'impose ainsi habituellement en tant que force opposée à la quête mémorielle, l'objet même contre lequel lutte le travail de mémoire. Plusieurs pièces de théâtre caribéennes intimistes s'inscrivent dans cette perspective en dramatisant l'oubli comme un réseau de sens récurrent à travers la parole des personnages. *Le Voyage* de Gaël Octavia, *Enfouissements* de Gerty Dambury

et *Les Immortels* de Pascale Anin expriment la difficulté du travail de mémoire dans un contexte où la tentation de l'oubli est la valeur par défaut. En plus du réseau de sens de l'oubli, les trois pièces présentent les images thématiques et les métaphores récurrentes du fantôme, de l'eau et du voyage. Le réseau de sens de ces images construit les ressorts d'une mémoire de l'esclavage et de la migration forcée dont la mémoire traumatisante continue de hanter les personnages contemporains. En réponse à la prévalence du traumatisme, ces pièces font ressurgir le passé dont le souvenir fantomatique est traumatisant, malgré l'oubli qui en masque l'apparence. Nous aurons l'occasion d'aborder la mémoire intime de l'esclavage dans le théâtre contemporain caribéen dans la deuxième section de ce chapitre, mais attardons-nous ici à la dramatisation de l'oubli comme l'envers du travail de mémoire. Tel que l'écrit Paul Ricoeur :

À la mémoire est attachée une ambition, une prétention, celle d'être fidèle au passé ; à cet égard, les déficiences relevant de l'oubli, et que nous évoquerons longuement le moment venu, ne doivent pas être traitées d'emblée comme des formes pathologiques, comme des dysfonctions, mais comme l'envers d'ombre de la région éclairée de la mémoire, qui nous relie à ce qui s'est passé avant que nous en fassions mémoire. (Ricoeur 26)

Dans les trois pièces, mais plus particulièrement dans *Le Voyage*, les personnages vivent des pertes de mémoire involontaires liées à leur manque de pouvoir face aux traumatismes de l'histoire. En dramatisant l'oubli, les dramaturges montrent la prégnance de l'histoire sur les destins individuels, avant même que le travail de mémoire ne puisse advenir. La mise en drame de l'oubli s'impose ainsi comme l'envers de la mémoire, la présence de l'histoire avant que le souvenir ne puisse ressurgir après le travail mémoriel. La récurrence du thème de l'oubli démontre le caractère personnel d'une mémoire qui prétend se souvenir, du travail d'une anamnèse attachée à la prétention d'une fidélité finalement subjective.

## ***Le Voyage***

*Le Voyage* met en scène le départ de sa terre natale, la dure traversée en bateau, puis la décevante arrivée de « l'Autre Côté » d'un personnage, l'Homme, qui veut se réinventer une nouvelle vie. Sans donner de repères temporels ou géographiques, la pièce illustre le périple empreint de mensonges et de déceptions de ceux et celles qui partent de la Caraïbe pour trouver en France une vie plus ardue que les promesses non tenues le leur prédisaient. Ce thème de l'exil difficile vers la France hexagonale, courant dans le roman francophone, est ici exploité par une auteure née à Fort-de-France en 1977 et appartenant à la nouvelle génération de dramaturges antillaises qui succèdent à Maryse Condé, Simone Schwarz-Bart, Ina Césaire et Gerty Dambury. Après une enfance en Martinique qui a profondément marquée sa pratique artistique, Gaël Octavia poursuit des études scientifiques à Paris où elle s'installe. En plus de l'écriture (théâtre, poésie, nouvelles), elle pratique la peinture et la vidéo. Ses pièces de théâtre ont attiré l'intérêt de l'institution culturelle caribéenne et ses œuvres ont reçu des prix des organisations Textes en Parole et ETC Caraïbes en plus d'avoir été mises en scène à la Chapelle du Verbe Incarné en Avignon et d'avoir tourné en Guadeloupe, en Martinique et en Haïti. Ses textes *Le Voyage* et *Congre et Homard* sont publiés respectivement chez Rivarticollecion (2009) et Lansman Éditeur (2012).

Dans *Le Voyage*, la mise en drame de l'oubli exprime le poids du cycle d'une histoire qui se répète et dont il est difficile d'échapper. En exploitant les images de l'oubli, du fantôme et du voyage en bateau où l'eau occupe une place prépondérante, l'auteure sème les traces d'une métaphore filée qui fait resurgir la mémoire de l'esclavage. L'oubli est une tendance contre laquelle lutte le principe organisateur de la pièce. Sur le bateau qui l'amène de « l'Autre Côté », l'Homme contrevient aux règles des passeurs et s'aventure sur le pont, où il rencontre la

Voyageuse. Les deux personnages vont se rencontrer deux fois sur le bateau et à deux autres reprises une fois arrivés de l'Autre Côté. Dès leur première rencontre, l'Homme pense reconnaître la Voyageuse car elle lui rappelle quelqu'un qu'il aurait pu connaître à une autre époque, à l'instar des réminiscences et des fantômes qui peuplent la pièce. À l'opposé, non seulement elle ne le reconnaît pas, mais la Voyageuse oublie à chaque reprise leur rencontre précédente. Au moment où ils se rencontrent pour la deuxième fois, la Voyageuse croit d'abord qu'il s'agit d'un passeur. Au moment où il lui répète des faits qu'elle lui a confiés – et qu'elle nie tout à coup – ils en viennent à remettre en question leurs visions respectives de leurs souvenirs :

**L'Homme** : Je ne divague pas. Je répète les choses telles que vous me les avez racontées la première fois.

**La Voyageuse** : Il n'y a pas eu de première fois.

**L'Homme** : Pourquoi mes souvenirs sont-ils si précis ?

**La Voyageuse** : Et pourquoi n'en ai-je aucun ?

**L'Homme** : C'est bien ce que je ne comprends pas. (Octavia, *Le Voyage* 28)

En confrontant deux points de vue divergents, cet échange remet en question une perspective neutre et objective de l'histoire. Bien que le spectateur ait effectivement assisté à la rencontre précédente entre la Voyageuse et l'Homme, et qu'il puisse donc attester de la véracité de la version de ce dernier, il est aussi à même de constater les effets de l'oubli de la Voyageuse. L'histoire qu'elle raconte sur ses conditions de voyage et son mari change. Les événements qu'elle a vécus il y a à peine quelques jours lui échappent. Ces modifications d'une histoire qui se répète permettent d'illustrer à quel point l'oubli est dommageable. Tel que nous l'avons exploré au cours du dernier chapitre, la répétition-variation permet d'attirer l'attention du spectateur sur le détail modifié : ici l'oubli qui contamine la relation naissante entre les deux personnages. Une fois que les personnages sont arrivés de l'Autre Côté, ils se rencontrent une troisième fois. Cette



fois, les rêves d'une vie meilleure ne sont plus permis car ils vivent la dure existence qui est désormais la leur, alors que la Voyageuse est forcée de se prostituer par les passeurs et que l'Homme est réduit aux travaux forcés. Encore une fois, la Voyageuse ne reconnaît pas l'Homme :

**L'Homme :** C'est vous !

**La Voyageuse :** Quoi ? Qui ?

**L'Homme :** Vous êtes la femme du bateau. Je vous dois la vie.

**La Voyageuse :** Sûrement pas ! (Octavia, *Le Voyage* 39)

Les conditions difficiles dans lesquelles vit la Voyageuse peuvent-elles expliquer son oubli ? À ce moment de son existence où tous les rêves semblent anéantis, la Voyageuse ne peut concevoir qu'elle ait pu sauver la vie d'un homme, de surcroît qu'elle ne se souvient même pas avoir rencontré. Son quotidien est d'une horreur telle que l'oubli est en fait un passage obligé : « **La Voyageuse :** Mais ne le prenez pas mal. Vous savez, je suis perpétuellement ivre. La mémoire est noyée » (Octavia, *Le Voyage* 40). L'absence de mémoire apparaît ici comme une manière de faire face à l'horreur du quotidien, un mécanisme de défense contre l'esclavage moderne qu'elle vit, perpétré par le proxénète qui s'est fait passer par son mari. L'usage de la métaphore de l'eau, liée à celle du bateau et de la mer, permet ici de lier la condition de la Voyageuse à celle de la Traite esclavagiste. L'oubli et l'absence d'histoire sont des passages obligés pour une communauté qui s'est développée dans la violence, l'abus et l'exploitation. En continuité avec cette idée, la quatrième et dernière rencontre entre l'Homme et la Voyageuse met en lumière le fait que la femme a dû oublier un passé trop douloureux à se rappeler :

**L'Homme :** Je suis heureux de vous retrouver.

**La Voyageuse :** Pardon ? *Elle le scrute et sourit.* Je ne me souviens pas de vous.

**L'Homme :** Ça ne m'étonne pas. Vous m'oubliez toujours.

**La Voyageuse :** Ça n'a rien à voir avec vous. J'ai dû oublier ma vie. Pour revivre.

(Octavia, *Le Voyage* 46)

Au cours de cette dernière interaction, la Voyageuse n'est ni choquée ou surprise de rencontrer un homme qui dit la connaître malgré son amnésie, parce que le dénouement et le retour au calme de la pièce lui permettent de reconnaître le passé qu'elle a dû enterrer pour amorcer une nouvelle histoire. La Voyageuse illustre ainsi jusqu'à quel point l'oubli, bien que nécessaire pour réparer un passé traumatique, doit néanmoins permettre de se souvenir afin de reconnaître le traumatisme qui lui permettra d'aller de l'avant. Car en effet, même lorsqu'il est oublié, le passé revient toujours, même si c'est sous la forme de réminiscences. Dans cette mesure, l'oubli est employé dans *Le Voyage* en tant que motif organisateur contre lequel lutte le travail du retour de la mémoire.

*Les Immortels* et *Enfouissements* fonctionnent selon un principe similaire. Tony, le personnage principal des *Immortels*, a oublié le traumatisme qu'elle tente de faire revivre avec le travail de mémoire qu'elle effectue avec son mari, Lui, et Herman, l'ami de la famille. Dans *Enfouissements*, le groupe d'amis tente de la même manière de retrouver les morceaux manquants d'un traumatisme qui continue de tous les hanter, contrecarrant ainsi l'oubli qui les a affectés de nombreuses années. Les pièces de théâtre caribéennes intimistes qui mettent en scène le travail de mémoire présentent ainsi l'oubli en tant que valeur par défaut que le retour – et la réparation – du traumatisme doivent combattre.

#### *Dévoilement de traumatismes individuels*

Dans *Mémoires du théâtre*, Georges Banu reconnaît la présence des marques de l'oubli dans la mémoire théâtrale qui, pourtant, s'incarne dans une corporalité au théâtre :

Au théâtre, la mémoire est paradoxale. D'un côté, en tant qu'art, au moins en Occident, il n'a qu'une mémoire partielle, trouée, fragmentaire, et de l'autre, il tient de la chose remémorée qui, aujourd'hui encore plus que d'habitude, cherche à se montrer dans l'actualité d'un corps, d'un spectacle. Malgré cette passion récente, le théâtre depuis toujours s'immerge dans ce qui remonte d'autrefois et l'acteur accomplit en lui-même les épousailles de l'ancien temps avec celui de maintenant. Il sert de support et de médiateur, de pont et de souricière — il est au carrefour des durées, car au théâtre le passé s'incarne, devient présent.

(Banu 13)

La mise en drame du passé permet ainsi de faire revivre le traumatisme au présent, qui s'incarne alors à la fois dans la corporéité des acteurs que les affects suscités chez les spectateurs. Le dévoilement de traumatismes dans le théâtre caribéen contemporain s'impose ainsi comme une manière réparatrice de faire vivre un passé enfoui et douloureux afin de le guérir. Nous aurons l'occasion d'aborder plus loin ces considérations, mais attardons-nous pour l'instant aux deux autres pièces de notre corpus antillais, *Les immortels* et *Enfouissements*, afin de relever les manières dont ces deux pièces dévoilent des traumatismes individuels, construisant ainsi une expérience intime et subjective de la mémoire.

### ***Les immortels***

Née à Paris et originaire de la Martinique, Pascale Anin appartient à la même génération que Gaël Octavia. D'ailleurs, *Le Voyage* et *Les Immortels* mettent en scène des personnages sous l'emprise du poids des violences d'une histoire traumatisante, mais dont les prénoms généraux (Lui, l'Homme, la Voyageuse) témoignent d'un désir d'arrachement des particularités locales. *Les Immortels* relate le surgissent d'un traumatisme intimement lié à la guerre et à la famille qui vient hanter le quotidien des personnages. Si les trois personnages ont vécu le contexte de guerre,

le moment traumatique a plus particulièrement été vécu par Tony, le personnage féminin. Le secret sur les événements est gardé par l'ami de la famille, Hermann, et le mari de Tony, Lui. Ce dernier semble lui-même incertain quant au déroulement des événements qui se sont produits lors de ce traumatisme, lorsqu'ils habitaient près de l'Océan. Le suspense de la pièce est créé par le dévoilement progressif de ce qui est advenu dans le passé et la découverte de ce secret par Tony au même moment que le spectateur. *Les Immortels* a remporté le prix Etc Caraïbe/Beaumarchais en 2007, avant d'être présentée au Festival des francophonies en Limousin en 2008 et d'être publiée aux éditions Lansman (2009). *Les Immortels* a été traduite en anglais et mise en lecture à New York à l'Ohio Theater. La première pièce de la dramaturge Pascale Anin, *Et je remercie Dieu d'être une femme*, a été mise en espace au musée Drapper dans une production ETC Caraïbe en 2008 dans le cadre de l'exposition « femmes dans les arts d'Afrique ».

*Les Immortels* met en scène le poids du traumatisme mémoriel, mais aussi le travail émotif nécessaire à la réparation. La poétique intimiste de la pièce permet au spectateur de prendre part à ce travail émotif. La présence fantomatique de l'enfant, voix du traumatisme, permet d'illustrer sur scène le retour du refoulé tout en redéfinissant le schéma de communication théâtrale où le spectateur est directement impliqué. Le début de la pièce laisse présager la fin tragique et inévitable qui approche. En rentrant d'une journée chargée de travail, Lui raconte à son épouse Tony sa rencontre avec leur vieil ami Hermann. Même s'il habite dans la même ville, Hermann ne fréquente pas régulièrement le couple et leur amitié avec Hermann est liée à leur vie lorsqu'ils vivaient – selon leurs mots – « près de l'Océan ». La présence de Hermann est intrinsèquement liée à la possibilité d'un retour du souvenir des événements traumatiques qui se sont déroulés à l'époque. Lorsqu'il raconte cette rencontre à Tony, Lui plonge aussitôt dans un état mélancolique qui témoigne de son appréhension des événements à venir lorsque les événements traumatiques reviendront à la surface : « Il m'a pris dans ses bras. J'ai ressenti une sensation de froid comme

une mort annoncée » (Anin 7). Lorsque Lui continue à raconter les propos échangés avec son ami, plusieurs points de suspension parsèment son discours pour témoigner des hésitations et des failles de sa parole. Lui est bouleversé de sa rencontre au point tel qu'il ne peut réellement transmettre verbalement les émotions d'étrangeté vécues avec son ami. La présence seule d'Hermann bouleverse Lui car cet ami de la famille possède la clé du mystère qui viendra dénouer le mystère et dévoiler le traumatisme. C'est d'ailleurs Hermann qui initie et complète la phrase clé de la pièce :

**Hermann** : La connaissance du passé ...

**Lui** : ... est le chemin qui mène au destin ...

**Hermann** : ... la richesse de demain. (Anin 18)

La première rencontre entre Lui et Hermann annonce le retour du traumatisme qui apparaît ensuite sur scène sous la forme de l'enfant fantomatique. La présence d'un fantôme rappelle les personnages du *Voyage* et leur situation d'entre-deux. L'apparition de l'enfant sur scène se fait de manière furtive, sans indications dans les didascalies, comme s'il avait finalement toujours été présent sans que sa présence ne soit reconnue. Il commence son monologue à la suite de la sortie de scène des autres personnages en disant « Je suis là, maman, déjà né » (Anin 8), même si sa mère ne peut pas l'entendre puisqu'absente. La présence de l'enfant sur scène remet en question la double énonciation théâtrale en posant la question de l'adresse du personnage. Le spectateur participe à une triangulation de l'adresse où le discours qu'il entend est en fait adressé à la mère absente. Le fantôme de l'enfant s'adresse donc à sa mère, Tony, à travers l'écoute du spectateur qui doit relier l'information à travers les failles de la communication. Le spectateur est ainsi plongé au cœur de l'adresse, au milieu de la communication entre l'enfant et sa mère et donc dans l'intimité de la famille, au cœur même du traumatisme. Les personnages des *Immortels* interagissent entre eux à travers des schémas de triangulations et de dédoublements qui

permettent à une relation d'en éclairer une autre. Entre l'implication du spectateur et la communication en forme de triangle, les personnages n'ont pas directement accès à leur mémoire traumatisée, si ce n'est à l'aide du travail émotif d'un autre.

### ***Enfouissements***

La pièce *Enfouissements* de Gerty Dambury a été publiée en 2010, deux années après *Les Immortels*. Le texte reprend des motifs de la pièce de Pascale Anin puisqu'il s'agit également d'un groupe, ici des amis d'enfance, qui partage un épisode traumatisant. L'action de la pièce souligne déjà la difficulté à se rappeler. Jeanne, Gérard, Monique, Fred et Eric sont des amis d'enfance qui ne se sont pas vus depuis plusieurs années. Jeanne est partie dans un autre pays, d'autres personnages se sont enfoncés dans la spirale autodestructrice de la drogue. De retour en Guadeloupe, Jeanne convie ses anciens amis à une rencontre qui se veut festive, mais qui devient vite une occasion de rejouer aux jeux dangereux de l'enfance, mais aussi de faire surgir l'anxiété du souvenir traumatisant. Les didascalies précisent que le décor alterne entre le lieu de rencontre du groupe d'ami chez Jeanne, une véranda donnant sur la mer, et les bas-fonds d'une ville où une lumière violente éclaire un boulevard. L'alternance entre ces deux lieux indique une certaine réciprocité entre l'état psychologique des personnages qui ont atteint les bas-fonds, et l'apparence plus positive qu'ils souhaitent conserver lors de leur rencontre. Dès le prologue, une relation anxieuse à l'origine et à la mémoire est exposée à travers la rencontre de Gérard avec une femme dans les bas-fonds d'une ville moderne. Après l'avoir abordé en quémendant de l'argent, elle insiste qu'ils peuvent se connaître. « Te souviens-tu de moi ? » (Dambury, *Enfouissements* 7), « Tu ne me reconnais pas ? » (Dambury, *Enfouissements* 7) répète-t-elle, sans que Gérard acquiesce. Évitant de se plonger dans de quelconques souvenirs, il préfère partager une pipe de crack avec elle. Une fois « décervel(é) d'un coup » (Dambury, *Enfouissements* 8), il plonge dans

l'oubli et la question de son origine reste sans réponse, à l'image de la question posée par la femme en fin de scène : « La femme : J'aimerais bien savoir d'où tu nous viens, toi » (Dambury, *Enfouissements* 9). Cette question posée à la fin du prologue laisse place à la pièce qui se charge d'y répondre. D'où vient Gérard ? Mais plus précisément, quelle est la source du mal-être qui le pousse à se tenir dans les bas-fonds de la ville, à choisir l'autodestruction ? La source de ce mal-être, protégé par un silence de honte et intrinsèquement lié à la violence de la mer et de la filiation, est aussi ce qui le lie douloureusement à ses amis d'enfance.

Jeanne prépare la maison en attendant ses amis qui la joindront le lendemain. Au milieu de la nuit, un personnage fantomatique vient déposer une ancre au milieu de la véranda où le groupe se rassemblera. L'ancre qui vient perturber une rencontre qui se veut soi-disant amicale signifie le retour du traumatisme, présent et tangible au point tel qu'il est difficile de le déplacer. Trônant au milieu du groupe tel le secret qui les fera couler et les plongera tout au fond de l'océan, il s'agit du trou mémoriel dans lequel doivent s'enfoncer les personnages s'ils veulent réparer leur relation. L'ancre est un objet des plus significatifs considérant non seulement son poids qui tire vers le fond de l'océan, mais aussi son lien thématique à la mer, cet arrière plan omniprésent à la pièce. La mer représente ainsi, comme dans *Les Immortels*, l'immensité de la mémoire mais aussi la source du traumatisme. Dans cette mesure, l'ancre est à même de représenter à quel point le traumatisme s'enfonce dans les profondeurs d'une mémoire que l'on préfère oubliée. De manière significative, l'ancre et sa signification sont d'abord oubliées par les personnages. S'adressant à Monique qui est arrivée sous peu, Jeanne demande :

**Jeanne :** Mais enfin Monique, cette ancre, tu n'as pas oublié ?

(*Silence*)

**Jeanne :** Je vais chercher quelqu'un pour la déplacer. Installe-toi. (Dambury, *Enfouissements* 17)

Le silence de Monique montre bien l'incapacité de parler entourant le passé qui frappe les personnages. Incapable même de dire qu'elle ne se souvient pas, Monique n'a d'autre arme que le silence. C'est pourtant elle qui, sincèrement amnésique, pose à nouveau la question à Fred afin de tenter d'élucider le mystère :

**Monique** : Franchement, ça te rappelle quelque chose cette ancre? Jeanne dit qu'elle est apparue dans la nuit. Qui peut bien l'avoir mise là?

**Fred** : Jeux d'...autre...fois...Gé...rard plon...gé

**Monique** : Ah, cette fois où quelqu'un avait attaché Gérard à l'ancre? Eh bien franchement ça m'était sorti de la tête j'espère que tout de même on n'a pas fait tout ce chemin pour refaire ces jeux stupides et dangereux... (Dambury 18-19)

Fred est hémiparétique et les failles de sa voix permettent de laisser transparaître qu'il ne dit pas tout, et qu'un plus grand secret lié à l'ancre doit être révélé. Plus la pièce avance, plus les jeux cruels des enfants d'alors sont révélés : ils s'amusaient à attacher l'un de leurs camarades à l'ancre et ils le plongeaient dans la mer jusqu'à ce qu'il perde le souffle. C'est ce jeu qu'ils décident de répéter avec Monique, alors qu'ils l'accrochent à l'ancre pour la forcer à plonger dans sa mémoire – mer symbolique – et révéler l'événement traumatique qui les a forcé à se désolidariser. De la même manière que dans *Les Immortels*, ce moment traumatique représente la mort d'un enfant noyé, aussi assassiné par sa mère. Monique fait le récit de l'événement dont le secret et le silence ont marqué le groupe d'amis à jamais :

**Monique** : C'est cela c'est exactement ça Fred oui dire les choses crûment telles qu'elles se sont passées oui j'ai pénétré dans l'eau ainsi que l'a décrit le balbutiant ici présent j'ai pénétré en portant cette enfant dans mes bras et je l'ai serrée à l'étouffer de toute la force de mon corps je l'ai plongée sous l'eau j'ai senti son petit corps se débattre ses jambes dodues elles aussi j'ai vu ses doigts s'écarter et puis doucement son corps s'est abandonné et là j'ai



crié en la lâchant dans l'eau j'ai crié que ma fille était morte j'ai couru jusqu'à la plage mon corps tressautait sous ma robe très large mon corps était encore là, ma chair pleine et entière et brinquebalante et lourde. (Dambury, *Enfouissements* 57)

Dans ce cas-ci, la mère, Monique, assassine son enfant non pas à cause d'une situation de guerre, mais pour éviter que sa fille ne se retrouve dans la même situation d'obésité qu'elle : « Mon enfant ma fille également allait être comme moi énorme j'aurais voulu l'affamer la priver de nourriture réduire ses biberons à l'état de soupçon » (Dambury, *Enfouissements* 56). L'infanticide peut sembler particulièrement anodin et déraisonnable. Mais au-delà d'un refus de l'obésité pour sa fille, Monique manifeste un désir de briser une filiation de laquelle est prisonnière. Mis en relation avec d'autres motifs d'infanticide maternel, la noyade du bébé Yasmine rappelle un désir pour la mère d'éviter la violence pour son enfant, à la manière des *Les Immortels*, mais rappelant aussi les récits d'esclaves où l'infanticide est le seul moyen d'éviter la servitude. *Beloved* de Toni Morrison est un exemple de ce motif.

Dans cette première section, nous avons analysé les stratégies dramatiques qui permettent de construire une mémoire intime au théâtre : la subjectivité des points de vue sur le passé, le témoignage, la mise en drame de l'oubli et le surgissement de traumatismes. L'exploration de ces composantes dramatiques nous a permis de mettre en lumière les manières dont le théâtre intimiste dramatise un travail de la mémoire de manière à impliquer le spectateur dans son adresse. Dans les deux prochaines sections, nous allons nous intéresser aux implications culturelles de ce travail de mémoire dramatique, en nous penchant d'abord sur l'anxiété de l'histoire et la mémoire de l'esclavage dans le théâtre intimiste caribéen, puis à la question de l'appartenance communautaire dans le théâtre intimiste québécois qui s'intéresse au travail de la mémoire.

## **2-Le retour de l’histoire dans la dramaturgie caribéenne**

L’omniprésence de la figure de l’oubli dans le théâtre intimiste caribéen contemporain illustre une perspective sur l’histoire antillaise. Pour l’historien Oruno Lara tel qu’il le décrit dans son livre *De l’oubli à l’histoire : Espaces et identités caraïbes (Guadeloupe, Guyane, Haïti, Martinique)*, l’oubli est même le point de départ de toute histoire de la Caraïbe :

Nous partons de l’oubli, qu’il faut prendre en compte clairement. L’oubli voulu, organisé depuis 1848 par le gouvernement français avec ses complices : l’administration coloniale, le clergé enseignant, les colons, la presse réactionnaire. Ajoutons l’oubli dérivant du silence, des paroles opprimées, des bouches muettes, des souvenirs atroces qui remontent à la gorge la nuit et que l’on rejette au petit matin, avec la venue du soleil ... des souvenirs obsédants, associés aux bruits insolites : le tintement d’une sonnette ou d’une cloche, le claquement du fouet d’un cocher impatient, les vociférations des militaires en manœuvre ... L’oubli imposé comme mot d’ordre dans une campagne électorale, qui vous prend aux tripes et ne vous lâche plus. (Lara 10)

Le point de vue revendicateur de Lara vise à rétablir une histoire caribéenne afin de dénoncer les violences de la colonisation qui prennent la forme d’un silence obligé dont dérive l’oubli. La difficulté à retracer la mémoire n’est donc pas uniquement un motif théâtral, mais bien une question politique pour Lara qui accuse directement la colonisation. Pour Édouard Glissant dans *Le discours antillais*, l’oubli dépasse la question politique, mais traverse l’ensemble de la collectivité antillaise. Glissant soutient que la collectivité antillaise souffre d’une anxiété historique à cause de l’arrachement à la terre africaine. Pour Glissant, « Le temps martiniquais n’est pas intériorisé par la collectivité » (Glissant 149) et « ce manque de la mémoire collective

rend (pour partie) compte de la discontinuité qui a caractérisé le peuple martiniquais dans ses œuvres » (Glissant 149). Mises en parallèle, les deux perspectives sur l'histoire de Lara et Glissant permettent d'illustrer à quel point les débuts de l'histoire caribéenne sont caractérisés par des discontinuités qui entraînent une obligation au silence, et finalement un oubli généralisé. Dès ses premiers balbutiements proprement caribéens, les théâtres martiniquais et guadeloupéen s'efforcent de rendre compte des discontinuités d'une Histoire hantée par le colonialisme dont certains points doivent être revisités, rétablis. Il s'agit par exemple du parti-pris du théâtre historique tel celui d'Aimé Césaire, Daniel Boukman, et *An tan revolusyon* de Maryse Condé. Ces exemples illustrent les manières dont le théâtre caribéen rend compte de manière répétée d'une intention de révision historique dans un contexte postcolonial. Bridget Jones écrit :

Quelle que soit la méthode choisie, le théâtre historique aux Antilles répond à une pulsion profonde, celle d'utiliser l'extériorisation d'événements du passé afin de corriger les versions imposées, voire faussées, de la narration officielle. Mais aussi celle de faire revivre de façon virtuelle et ludique des scènes angoissantes, des rapports encore pénibles, longtemps refoulés dans la mémoire, aussi bien de ceux qui ont accepté l'esclavage que de ceux qui l'ont imposé. (Jones, « French Caribbean (Overview) » 44)

Le théâtre intimiste contemporain poursuit l'intention de rendre compte des discontinuités de l'histoire en exploitant l'anxiété de l'histoire remarquée par Glissant. À l'instar des réflexions de Jones, les pièces qui nous intéressent comme *Le Voyage*, *Les Immortels*, *Enfouissements* et *Mémoires d'Isles* s'efforcent de faire refaire revivre non seulement les événements, mais les traumatismes du passé de manière à exposer l'anxiété de l'histoire caribéenne. Le théâtre intimiste caribéen qui s'intéresse au travail de la mémoire emploie ainsi une stratégie du détour en faisant usage des motifs de l'oubli et les fantômes du traumatisme et de l'esclavage.

L'exploitation de ces motifs dramatise le traumatisme du passé afin de matérialiser affectivement l'anxiété de l'histoire.

### *Le Voyage : répétition et anxiété de l'histoire*

*Le Voyage* de Gaël Octavia illustre le cycle de l'histoire caribéenne en mettant en parallèle le voyage de la Traite et celui de l'exil en France. Daniel Boukman avait déjà, avec *Les Négriers*, dénoncé l'action du BUMIDOM<sup>28</sup> en la comparant au trafic humain des négriers pendant la Traite. Mais avec *Le Voyage*, c'est un récit basé sur l'expérience des personnages qui vivent la traversée que nous présente Gaël Octavia, exploitant ainsi les traces d'une mémoire ancienne et traumatisée à travers ses réminiscences intimes. Pour Glissant, l'anxiété du passé se fait effectivement sentir à travers ses retours au présent, les fantômes qui continuent de hanter le quotidien :

C'est dire aussi que notre histoire est présente à la limite du supportable, présence que nous devons relier sans transition au tramé complexe de notre passé. Le passé, notre passé subi, qui n'est pas encore histoire pour nous, est pourtant là (ici) qui nous lancine. La tâche de l'écrivain est d'explorer ce lancinement, de le « révéler » de manière continue dans le présent et l'actuel. (Glissant 226)

Suivant cette idée, *Le Voyage* propose une réflexion sur la mémoire où l'histoire n'est pas seulement ce qui appartient à une époque révolue, mais ce qui définit le présent. Il s'agit d'ailleurs d'une caractéristique importante de la représentation de l'histoire dans le théâtre

---

<sup>28</sup> Le Bureau pour le développement des migrations dans les départements d'outre-mer avait pour tâche de faciliter et d'accompagner la migration de travailleurs d'outre-mer vers la France hexagonale. Le BUMIDOM a existé de 1963 à 1981.

postcolonial d'après Helen Gilbert et Joanne Tompkins dans *Post-colonial drama : theory, practice, politics*. En choisissant de représenter l'exil vers la France à travers des formes qui rappellent le passage du milieu, l'auteure propose une pièce qui illustre l'impossibilité du retour vers l'Afrique. Le voyage de retour se fait vers la France, illustrant géographiquement le troisième axe du commerce triangulaire : de l'Afrique à la Caraïbe à la France, les conditions de voyage ont à peine changé. *Le Voyage* montre que la mémoire de la Traite est toujours bien présente à la conscience des Martiniquais, et que le retour vers l'Afrique est impossible pour une communauté finalement sans terre d'origine. *Le Voyage* illustre la fragmentation mémorielle d'une histoire marquée par l'esclavage, le colonialisme et l'impérialisme à travers une dramaturgie où la poétique dramatique et le rapport au temps théâtral consistent en les éléments dénonciateurs :

Because they question the simple correlation between history and time, plays which reconstruct empirical time as multi-directional, elliptical, fragmented, and even unpredictable loosen imperialism's control over historical discourse. (Gilbert et Tompkins 142)

Une temporalité dramatique construite en ruptures et les réminiscences d'une mémoire fragmentaires proposent une vision du présent marqué par les traumatismes de l'histoire. L'époque contemporaine reste imprégnée d'un passé à la limite de l'indicible dont les conséquences se font néanmoins sentir au quotidien, montrant bien les rapports de pouvoir liés à l'esclavage et au colonialisme qui continuent d'influencer la communauté martiniquaise. *Le Voyage* met en lumière l'emprise de la violence historique sur le présent de la communauté.

L'intention historique du *Voyage* concerne d'abord une obligation à se souvenir. Dès le début de la pièce, l'Homme rencontre le Passeur qui lui ordonne de se rappeler, plus précisément d'où il vient : « **Le Passeur** : [...] Mémoire oublieuse! Souviens-toi. [...] C'est ta terre. La terre où tu

as enseveli ton père et ta mère ! » (Octavia, *Le Voyage* 3). Le lien de filiation de l'Homme à ses parents et à sa terre est en revanche brisé, car non seulement ses parents l'ont renié, mais sa terre dépossédée ne peut être la sienne. Lorsque sa mère lui a ordonné de partir, elle lui a dit : « Va-t'en fils, affreux fils malade ! Cette terre n'est plus à toi ! » (Octavia, *Le Voyage* 4). La question de la dépossession de la terre dépasse le cas spécifique de l'Homme – dont le nom cherche de toute façon à atteindre une situation plus générale – puisque Glissant dit lui-même qu'un des problèmes de la Martinique est bien que la terre n'a jamais pu être possédée par la nouvelle population issue des esclaves venus d'Afrique. Glissant parle ainsi du sentiment d'être de passage sur sa terre pour les Martiniquais : « Le manque de confiance dans son propre futur est ici lié au manque de densité sur sa propre terre : l'espace est noué au temps dans une épuisante et stérile contrainte » (Glissant 150). Pour Glissant, la dépossession de la terre et l'impossibilité du retour – et donc l'anxiété liée à cette origine – sont intrinsèquement liées à la stratégie du détour : « la communauté a tenté d'exorciser le Retour impossible par ce que j'appelle une pratique du Détour » (Glissant 47). À la fois une ruse et un masque, mais ni une fuite ou une rupture, le Détour est « un enchevêtrement de négativités assumées comme telles » (Glissant 48), un camouflage inhérent à la créolisation qui permet de détourner vers l'ailleurs la résistance au principe de domination qu'est l'assimilation. La pratique du Détour permet en somme de détourner la dépossession de la terre dont souffre le personnage de l'Homme, une pratique qui, dans *Le Voyage*, prend la forme de la nécessité à se souvenir, principe organisateur qui motive la pièce de l'ouverture à sa conclusion. Au dénouement de l'intrigue, La Voyageuse qui quatre fois a oublié ses rencontres avec l'Homme peut finalement dire : « **La Voyageuse** : [...] Le temps de l'oubli est révolu » (Octavia, *Le Voyage* 46). *Le Voyage* est placé sous le signe du souvenir et de la nécessité à se rappeler en relation avec une pratique du Détour qui déjoue les ressorts de la domination impérialiste. Pour ce faire, la pièce déploie une métaphore filée qui permet de rendre

hommage à la mémoire de la Traite et de l'esclavage. La dramatisation du voyage outre-mer en tant que chemin vers l'exploitation forcée des personnages permet de faire vivre le retour de l'histoire. Même lorsqu'il est oublié, le passé revient toujours, bien que sous la forme de réminiscences.

Cette idée s'exprime dans la pièce à travers la présence de la métaphore de fantômes auxquels sont comparés plusieurs personnages. Déjà au moment de la rencontre initiale entre l'Homme et le passeur, ce dernier s'étonne de l'apparence physique fatiguée d'un jeune homme qui a l'air d'un vieillard. Il lui dit : « Comme tu es laid et maigre ! Tu parais un vieillard ! Ces mains calleuses, ce dos voûté... Des yeux enfoncés dans des orbites comme des cratères. Et puis ces joues creuses sont celles d'un moribond. Non, franchement tu as mauvaise mine ! » (Octavia, *Le Voyage* 5). Le corps du jeune homme malade et trop tôt épuisé par la vie le rapproche d'une figure fantomatique qui erre entre le monde des morts et celui des vivants. Il dit d'ailleurs au Passeur qu'« Ici [il est] mort » (Octavia, *Le Voyage* 5) et donc, seule la traversée de l'Autre côté pourrait lui redonner la vie. Le voyage en bateau est ainsi un moment de transition entre la mort et la vie, un espace où le temps est suspendu afin que puissent se rencontrer les deux figures fantomatiques de l'Homme et de la Voyageuse. La Voyageuse est en effet aussi comparée à une figure fantomatique, présence presque irréelle que l'Homme rencontre sur le pont du bateau alors qu'il ignorait même que des femmes participaient à la traversée. Ses compagnons de cale nieront d'ailleurs jusqu'à la fin la possibilité que l'Homme ait pu rencontrer une femme sur le pont, ce qui accentue l'immatérialité du personnage. De plus, La Voyageuse avoue qu'elle passe les murs, et que les passeurs ne la repèrent tout simplement pas. Lors de leur deuxième rencontre, c'est l'Homme qui se compare à nouveau à un fantôme.

**La Voyageuse :** Vous faites erreur. Je ne vous ai jamais parlé avant aujourd'hui.

**L'Homme :** Je vous jure que oui.

**La Voyageuse** : C'est absurde. Ça n'est jamais arrivé.

**L'Homme** : Alors je suis mort, noyé. Vous parlez à un fantôme. Mon corps est tout au fond, gorgé d'eau. Ou déchiqueté par les poissons. (Octavia, *Le Voyage* 26)

La comparaison des deux personnages à des figures fantomatiques illustre l'état d'entre-deux où ils évoluent, la suspension du temps qui s'opère au cours de la traversée et qui permet le retour de ce qui est oublié, enfoui, disparu : les réminiscences d'une histoire à la limite du supportable qui se fait soudainement sentir à travers des conditions de voyage déplorables. Dans la cale, les voyageurs sont entassés les uns sur les autres, nourris avec des miettes de farine et entourés de corps qui dépérissent et meurent à petit feu. L'une de compagnons de voyage fait remarquer à l'Homme : « **La première voix** : Rends-toi compte que tu es dans cette cale. Dans cette crasse. Que tu respires les excréments de tes semblables. Rends-toi compte et tire les conclusions qui s'imposent » (Octavia, *Le Voyage* 11). Cette situation dans laquelle sont poussés les voyageurs a ainsi à peine changé depuis le « Middle passage » et l'époque de la Traite, souvenir d'un passé oublié qui refait surface à travers la conscience fantomatique des deux personnages.

Dans *Le Voyage*, l'esclavage et la Traite sont dramatisés en tant que fantômes qui hantent les personnages. La théâtralisation de l'histoire sous la forme de fantômes illustre l'emprise d'une histoire dont il est impossible de se libérer. Dans *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, la spécialiste en études théâtrales Monique Borie propose d'analyser les apparitions spectrales de manière à (re)penser la représentation théâtrale, de figurer l'entre-deux : « Un théâtre, véritable site d'apparition où s'instaure, dans l'ambivalence de la présence-absence, de l'ici et de l'ailleurs, un étrange dialogue avec les morts et qui inscrit, au cœur de son espace, l'indécidabilité d'une réalité frontière » (Borie 22). Pris dans le contexte caribéen, la présence de fantômes dans le théâtre qui traite de la mémoire permet d'établir un dialogue avec les ancêtres qui ont vécu la Traite et



l'esclavage. La théâtralisation de la mémoire du traumatisme de l'esclavage à travers les fantômes établit une filiation qui combat les discontinuités de l'histoire.

### *Les immortels : la hantise de l'histoire*

Dans *Les immortels* de Pascale Anin, la mémoire de l'esclavage est assujettie à l'obligation du surgissement du traumatisme. Pas de Traite ou d'esclavage, donc, mais la mémoire d'un contexte de guerre où une mère est poussée à tuer involontairement son enfant, le noyant dans l'Océan. Rappelons que même infanticide par noyade fait figure du traumatisme refoulé et oublié dans *Enfouissements* de Gerty Dambury. Dans *Les immortels*, la hantise de l'infanticide par la présence du fantôme de l'enfant permet un dialogue de filiation et de mémoire où l'eau et l'oubli sont des métaphores du traumatisme collectif antillais. *Les immortels* propose en effet un théâtre intime qui plonge dans la mémoire des personnages, mais surtout de la mère, Tony, afin d'illustrer la prégnance du traumatisme qui hante la psyché. En mettant le fantôme de l'enfant sur scène, Simon, la pièce illustre ainsi combien le traumatisme du passé marque le présent : « Dans cette construction, le théâtre à l'épreuve du fantôme a montré combien il est difficile de tracer les frontières entre réalité extérieure et réalité psychique ou, si l'on préfère, entre apparition effective et fantôme du dedans » (Borie 292). En parallèle avec le contexte de l'anxiété de l'histoire caribéenne et les autres pièces intimistes qui mettent en théâtre le traumatisme de la mémoire de l'esclavage, *Les immortels* illustre à quel point la collectivité antillaise reste hantée par les traumatismes du passé en utilisant le personnage de la mère, Tony.

Simon hante les pensées et les rêves de ses parents dès le début de la pièce, même si la mémoire de sa mère est plongée dans l'oubli. Le traumatisme pousse les parents à se taire sur les

événements qui ont mené à sa mort. Au cours de sa première apparition, l'enfant nomme le secret à dévoiler qui le concerne directement « Je ne sais pas pourquoi je suis là ; je vais devoir le découvrir » (Anin 9). Même si l'enfant apparaît et parle en l'absence des personnages, ceux-ci sont bien au courant de son existence dissimulée. Lors de la visite d'Hermann, et au moment où ce dernier prononce la phrase clé de la pièce sur la connaissance du passé, Tony confie :

Je l'ai vu, cet enfant. Il est venu, il est revenu dans mon rêve. Il est venu comme viennent les esprits, dans le sommeil... Il ouvre la porte de notre maison, franchit le seuil, traverse le couloir, lentement. Il se dirige comme s'il avait toujours connu la maison. Il entre dans le salon et s'approche de moi. Il s'assoit en silence sur ce fauteuil en cuir. Il me regarde. Ses yeux semblent tendre leurs bras vers moi. Il me fixe de ces deux étoiles. Et cet instant ne finit pas.

L'enfant : Maman, tu me reconnais ? C'est moi. Je suis là, toujours à tes côtés. Tu sais pourquoi je suis là, et c'est à moi de le découvrir. (Anin 18)

Même si Tony l'exprime plus ou moins clairement, l'enfant est présent dans sa mémoire en tant que traumatisme passé qui se fait entendre sans qu'elle ne veuille vraiment l'écouter. De la même manière que dans *Le Voyage*, le recours à l'image de l'eau permet de mettre en évidence les profondeurs dangereuses où s'enlissent les souvenirs traumatiques. Le souvenir est intrinsèquement lié à l'eau comme si l'océan lui-même était porteur du traumatisme. L'enfant lui rappelle des bribes de l'événement fatidique : « Pourquoi ta main, ta tendre main m'enfonçait la tête dans les profondeurs de l'Océan pendant que ton autre main, ta chère main, serrait les miennes très fort pour que je ne puisse pas me débattre ? » (Anin 18). Lorsque l'enfant lui adresse cette dernière réplique, Tony est ébranlée au point d'avoir la sensation de se noyer, insistant encore une fois sur l'eau en tant que lieu où le traumatisme prend naissance et est préservé. Dans

cette mesure, l'eau peut être comparée à une mémoire fertile qui reconnaît et accepte les blessures du passé. Au contraire, l'oubli est comparé à une terre stérile et asséchée.

**Tony :** Depuis mon arrivée en France, j'ai tout oublié.

Je n'ai plus de souvenirs, ni de mon pays, ni de mes frères, ni de mes sœurs, ni de mon père... pas même de ma chère mère.

Aucun souvenir. Un vide. Un désert. (Anin 26)

Dans sa quête qui vise à élucider les secrets de son passé, Tony affirme à plusieurs reprises qu'elle ne se souvient de rien précédant son exil, d'une telle manière que le voyage en bateau semble avoir effacé sa mémoire. L'océan du voyage de l'impossible retour remonte à la surface pour ravager une mémoire devenue asséchée sur la terre promise. Dans les mots empreints d'une panique néanmoins solennelle, Hermann aborde la traversée en mesurant le poids du trajet d'un retour triangulaire. Ce voyage de fuite vers l'avant signifie l'impossibilité de la terre natale mais néanmoins une terre promise que referme le désert de l'oubli : « Hermann : Va chercher Tony et Simon. Je vous attendrai, il faudra courir, que nos jambes tiennent nos douleurs. Courir, fuir notre terre, prendre le bateau, faire un long trajet, atteindre la terre promise » (Anin 36). Car en effet, l'oubli est essentiel à la survie de personnages dont le traumatisme est trop grand pour qu'il soit reconnu. Au moment où Tony raconte finalement le moment fatidique où elle a noyé son fils par accident pour le protéger des soldats d'une guerre sans nom, la narration de son récit permet de personnaliser une expérience dont l'action serait trop violente. À la suite de ce récit, Tony reconnaît que l'oubli a été sa seule bouée qui lui a permis de vivre :

Cette douleur...cette douleur... je ne peux que l'oublier

J'oublie...je vis...

J'oublie...je vis...

J'oublie...j'oublie...je vis...je vis... (Anin 38)

Il est difficile de ne pas lire la métaphore de l'eau et de la traversée de l'oubli en lien avec la mémoire de l'esclavage mise en évidence dans *Le Voyage*. Comme dans la pièce de Gaël Octavia, les lieux sont anonymes et résistent à une localisation précise. Le contexte de guerre et la présence d'enfants soldats sont contraires à l'histoire récente de la Caraïbe, et pourtant, l'insistance sur la traversée en bateau, la terre promise à trouver en France et le traumatisme lié à l'eau permettent de suggérer le parallèle à tirer avec la situation de la Martinique et de la Guadeloupe. De plus, Lui fait référence à ses ancêtres esclaves pour insister sur la solidité de ses liens d'amitié avec Hermann : « Lui : Merci. Toujours là quand j'ai besoin de toi. Il y a des liens qui ne se brisent pas, comme les chaînes de nos ancêtres » (Anin 34). L'appel à la mémoire de l'esclavage, en plus de l'omniprésence de la métaphore de l'eau et de l'impossible voyage de retour, permet de soutenir que *Les immortels* traite du traumatisme de la Traite à travers une stratégie du Détour. L'anonymat des lieux et des périodes temporelles permet de parler d'un traumatisme sous-jacent au quotidien des Antillais, mais aussi de peuples africains qui vivent aussi les conséquences de la colonisation, de l'impérialisme, et surtout des conflits guerriers. La mémoire des *Immortels* permet d'illustrer que le traumatisme, qu'il soit individuel tel que l'infanticide de Tony ou collectif, telles les chaînes des ancêtres de Lui, n'est jamais totalement oublié car il flotte à la surface de la mémoire.

### *Enfouissements : traumatisme de l'eau et filiation*

Nous avons vu plus haut comment le dévoilement de traumatismes individuels est une caractéristique formelle récurrente dans le théâtre intimiste caribéen qui s'intéresse au travail de mémoire. Chez Gerty Dambury, comme dans *Les immortels*, le retour du traumatisme se fait également à travers des formes fantomatiques qui viennent hanter les personnages, à l'instar d'un

passé violent non résolu. Sur les trois pièces de Dambury *Carêmes*, *Enfouissements* et *Reflux*, Stéphanie Bérard écrit à ce sujet : « Nombreux sont les personnages des pièces de Gerty Dambury qui sont hantés par un événement traumatisant, par un drame qu'ils ont vécu et qu'ils vont chercher à rejouer, à réactualiser sur la scène dans une tentative d'exhumation et d'exorcisme. Le passé interrompt ainsi régulièrement le présent dans trois pièces, où les temps s'interpénètrent jusqu'à se confondre ». » (Bérard, « Percussion et répercussion des voix dans le théâtre de Gerty Dambury » 77). À la même manière que dans *Les immortels*, les présences fantomatiques permettent l'ouverture d'une temporalité de l'entre-deux où l'influence du passé sur le présent est illustrée. *Enfouissement* s'inscrit tout autant dans une filiation temporelle où le fait de ramener à la surface les traumatismes du passé permet d'assurer une filiation historique atténue les discontinuités et l'anxiété de l'histoire. Bien que la référence au traumatisme de l'esclavage soit ténue, la mise en relation de cette pièce avec *Les immortels* permet de mettre en lumière le réseau de sens lié à l'eau et à l'angoisse de l'histoire. Ces éléments thématiques permettent de tracer le lien de la pièce au traumatisme historique de la Traite et de l'esclavage et de voir que la pièce *Enfouissements*, comme *Les Immortels* et *Le Voyage*, met en scène une anxiété de l'histoire marquée par l'esclavage.

La relation conflictuelle à la mer est omniprésente dans la pièce et témoigne d'une anxiété liée à l'histoire et au passé de la Caraïbe. La mer agit en tant que rappel constant d'une incertitude, d'une angoisse. Et c'est vers cette mer omniprésente que se tourne d'abord Jeanne à son retour d'un autre pays : « **Jeanne** : Voilà, je suis de retour chez moi après avoir erré dans des espaces qui ne sont pas les miens. Je suis de retour et la mer est au loin, d'un bleu extravagant » (Dambury, *Enfouissements* 11). L'extravagance du bleu de la mer rappelle la violence de la lumière qui éclaire le boulevard de la rue des bas-fonds de la ville telle que représentée dans l'autre décor, présenté en alternance avec celui de la mer. L'océan est apparenté à une lumière

qui éclaire, néanmoins violemment, l'ensemble des interactions entre les personnages. En effet, l'océan semble toujours présent à la pensée des personnages, à la manière d'un fantôme qui hante sans cesse le quotidien, un souvenir qui menace constamment de revenir à la surface. Cette mer menaçante est ainsi une source d'anxiété, tel que dans cet exemple où Monique hallucine sans raison qu'il soit mention de la plage :

**Eric :** Du rhum vieux ...Ah, du rhum vieux... Est-ce que tu as pensé au rhum? Est-ce que tu as pensé au rhum, pour moi la place est synonyme de ...

**Monique** (*brisant violemment un verre*) : Qui parle de plage?

**Eric :** Personne vraiment personne... Cet espace ça me rappelle d'autres souvenirs... »

(Dambury, *Enfouissements* 24)

La réaction vive de Monique montre bien à quel point la mention de la plage, ou de la mer, peut être un violent déclencheur du traumatisme jusque là enfoui dans l'oubli du passé. C'est à travers la parole de Fred que se fait entendre la menace du dévoilement de cet événement enfoui dans le fond de l'océan. Si la voix de Fred est habituellement entrecoupée d'hésitations et de silence, les vers qu'il répète pour menacer Monique de dévoiler son secret sont aussi limpides que la mer des Caraïbes :

**Fred :** (*il fournit un immense effort et d'une traite, il lâche*)

Je l'ai vue pénétrer lentement dans la mer

Son corps enroulé ainsi qu'une ammonite

En douce oscillation berçant l'enfant

Dans ses bras forts. (Dambury, *Enfouissements* 34)

Le fait que Fred prononce ces mots clairement attire l'attention du spectateur, de la spectatrice. De la même manière, le public et les personnages sont incités à porter une attention accrue lorsque Fred répète les vers à plusieurs reprises quelques pages plus loin. Malgré l'insistance de

Fred à menacer Monique et les autres personnages de finalement faire éclater la source de leur traumatisme collectif pour qu'ils puissent y faire face et en parler, les autres personnages s'obstinent à garder le silence sur les événements. Cette obligation au silence témoigne encore une fois de l'oubli nécessaire, et de la volonté des personnages à conserver le secret. Suivant la métaphore qui se déploie dans la pièce, l'obligation au silence des personnages signifie l'absence de désir de la Caraïbe à se plonger dans l'anxiété de son histoire. Lorsque Jeanne devient encore plus précise que les allusions menaçantes de Fred en mentionnant directement l'enfant décédé, Monique continue à s'enfoncer, volontairement ou non, dans l'oubli.

**Jeanne :** Sans doute parce que tu es le père de son enfant, elle se croit...

**Gérard :** Quel enfant ?

**Monique :** Oui. Quel enfant ?

*(Silence)*

**Eric :** C'est vrai, il n'y a pas d'enfant, il n'y a jamais eu d'enfant, il ne s'est jamais rien passé entre Monique et Gérard, nous avons tous rêvé. (Dambury, *Enfouissements* 42)

Encore une fois, le silence et le déni sont des armes féroces afin de nourrir l'obligation à la négation de l'histoire. Pourtant, lorsque Monique craque sous la pression et avoue finalement avoir noyé la petite Yasmine de ses propres mains afin de briser la filiation de l'obésité, les personnages avouent avoir le plus souffert du silence qui a entouré l'événement. Père non reconnu de l'enfant, Gérard avoue s'être réfugié dans un silence d'abord réconfortant, mais qui ne peut jamais être salvateur : **Gérard :** (...) J'ai plongé décérébré par vos silences. Se taire. Se taire. (...) Courir ne servait à rien. Cette histoire nous rattrape toujours » (Dambury, *Enfouissements* 67). Dans cette mesure, *Enfouissements* montre l'inutilité d'enterrer une histoire qui refera surface de toute manière. Le propos de la pièce dépasse la situation d'un groupe d'amis qui a vécu un épisode traumatique, mais concerne plutôt l'ensemble d'une communauté qui se

refuse à examiner son passé et son histoire. La pièce fait référence à plusieurs reprises au fouet et à la marque qu'il laisse dans la peau : comme lui l'histoire ne laisse pas indemne. Les traumatismes intergénérationnels transcendent l'histoire, marquent la peau et définissent les rapports collectifs de communautés qui deviennent tout à coup empreints de violence. Tel que le dit significativement Jeanne : « à l'ignorance de ta race à sa rapacité à sa naïveté d'enfant qui joue sans cesse... prends le temps de regarder cette première plaie mais ne t'y arrête pas il y en a d'autres plus profondes encore que le temps t'a transmise » (Dambury, *Enfouissements* 83).

*Le Voyage, Les Immortels* et *Enfouissements* mettent en scène des personnages qui vivent au présent les répercussions des traumatismes du passé. Les réseaux de sens de l'eau, des chaînes et des traversées de l'océan permettent de suggérer le surgissement d'une mémoire de l'esclavage au cœur des traumatismes individuels des personnages qui doivent néanmoins collaborer les uns et les autres afin de retracer le traumatisme original dans son intégralité. En effet, les trois pièces entretiennent un environnement de silence et d'oubli autour des traumatismes : c'est seulement à travers la parole du groupe de personnages que la mémoire peut être assurée. Les trois pièces suggèrent que non seulement le traumatisme de la mémoire de l'esclavage continue de se faire sentir dans le quotidien, mais aussi que la parole et le dévoilement de ces traumatismes consistent finalement en les seules réparations possibles. Nous avons vu au cours du chapitre précédent que le théâtre intimiste instaure une relation privilégiée avec le public qui est positionné en tant que confident : dans le cadre du retour de la mémoire de l'esclavage, l'adresse particulière au public qui ressent dès lors l'anxiété historique dont nous parle Glissant permet la guérison du traumatisme. Une fois partagé et entendu, le traumatisme peut commencer à être réparé.



*Mémoires d'Isles : représentation de la mémoire de l'esclavage*

Bien que la pièce *Mémoires d'Isles* fasse aussi revivre la mémoire de l'esclavage, la structure de la pièce est différente des trois autres que nous avons étudiées précédemment. Tel que nous l'avons vu dans la première partie de ce chapitre, les personnages utilisent leurs paroles subjectives et leurs souvenirs afin de faire resurgir le passé de la Martinique : « But Aure and Hermance's voices ringing with laughter and reminiscences are more than a simple survival instinct; they are, rather, indispensable tools for uncovering the landscape of their souls, of their histories, and of a collective Martinican history » (Miyasaki 44). Dans le récit des personnages, des réminiscences du passé colonial et esclavagiste se présentent à la manière de fantômes dont on ne désire pas trop parler mais qui continue de marquer la vie des habitants de la Martinique. Un interdit de silence apparaît entourer la question de l'esclavage. Hermance dit même clairement : « Quand j'étais petite, on ne parlait pas d'esclavage, de toutes ces bêtises... » (I. Césaire, *Rosanie Soleil et autres textes dramatiques* 210). Pourtant, le fantôme de l'esclavage et ses conséquences racistes se fait constamment sentir à travers les non-dits entre les personnages pour qui le retour vers le passé ne peut faire l'économie d'un traumatisme lié à la violence de l'histoire de l'île. Il s'agit de l'argument de Valérie Bada dans son article « Slavery and Silence in Ina Césaire's "Mémoires d'Isles" and Dennis Scott's "An Echo in the Bone" » :

The characters' meaningful silences and allusions open up a space where absence of representation articulates a traumatic remembering. This dramatic strategy interspersing hyperfluency with abrupt silences allows an exploration of the disjunct nature of history and memory, both personal as remembered by each character in turn, and collective as ritualized by the interacting community of characters. (Bada 86)

Les souvenirs de l'esclavage sont frappés d'un interdit de silence alors même que les personnages entretiennent un métadiscours sur la mémoire et l'effort de se rappeler qui souligne la douleur du retour du souvenir. La pièce rend ainsi compte de la difficulté de revisiter des épisodes traumatisants, même si leur influence se fait encore sentir au présent. Le seul souvenir qui fait directement mention de l'esclavage est introduit d'abord par une anecdote anodine contée par Aure, à laquelle Hermance réplique par une expression qui répond à peine à l'histoire d'Aure qui concerne une maladie : « HERMANCE : Quand on se souvient, on va parfois trop loin... » (I. Césaire, *Rosanie Soleil et autres textes dramatiques* 210). Entendre cette phrase qui simule un proverbe semble réveiller les souvenirs d'Aure. Elle plonge alors dans un souvenir particulièrement intime, qui concerne son enfance, les paradoxes de l'esclavage et les moments ambigus de l'histoire de sa famille. Elle raconte :

AURE : Mes premiers souvenirs, c'est quand maman et moi nous rendions visite à ma grand-mère malade. [...] Elle avait eu plusieurs enfants naturels de son patron, un petit béké rougeaud nommé Lafleur [...] Lorsqu'elle était en colère, elle criait de toutes ses forces : « Laissez-moi vous dire une chose : je ne suis pas une esclave ! » (I. Césaire, *Rosanie Soleil et autres textes dramatiques* 210)

Dans la version publiée en 1985 (nous utilisons sinon une version publiée en 2011 qui rassemble plusieurs autres textes dramatiques d'Ina Césaire), la dernière phrase n'apparaît pas. Plutôt, le récit des femmes s'interrompt pour faire place à une représentation de l'action dans un retour en arrière qui concerne la grand-mère d'Aure.

*La pénombre s'installe brutalement : Scène du « viol originel ». Malvina sursaute lorsque s'ouvre la porte. On entend le grincement d'un lit sur lequel se jette un corps. Malvina se*

*lève lentement et se penche sur le lit. Elle lève la main, geste d'amour ou agression ? [...]*

*Ce sera l'unique rappel de la période de l'esclavage. (I. Césaire, *Mémoires d'Isles* :*

*Maman N. et Maman F 51)*

D'un point de vue dramaturgique, cette scène détonne, car il s'agit du seul moment où le passé est joué sur scène plutôt qu'être rapporté par la parole subjective des deux femmes (outre le prologue qui installe l'espace de la performance). La didascalie trahit pourtant la subjectivité de l'auteure qui souligne l'ambiguïté d'un geste qui pointe vers la position sans issue de femmes qui sont l'objet de désir de leurs (anciens) maîtres ou patrons. Le commentaire sur « l'unique rappel de la période de l'esclavage » marque encore une fois à gros traits la subjectivité d'une auteure qui reconnaît la difficulté pour les personnages d'aborder cette question à travers leur propre subjectivité. L'inclusion de cette scène « action » au sein d'une pièce sinon contée sur le mode du récit des deux personnages montre le sceau du secret apposé sur le traumatisme de l'esclavage. Tel que l'écrit Emily Sahakian : « The unanswered question [*amour ou agression?*] represents an acceptance of the limitations and difficulties of the memory of slavery » . De manière significative, la scène est suivie de plusieurs commentaires des personnages sur l'utilité ou non à se rappeler. Aure souligne que « l'oubli ne tue pas la souffrance » (I. Césaire, *Rosanie Soleil et autres textes dramatiques* 211), suggérant que l'héritage des violences du passé continuent de se faire sentir. Il est d'ailleurs pertinent de souligner que les relations pour le moins ambiguës entre l'amour et la violence qu'ont vécu les femmes ancêtres d'Aure sont la raison même pour laquelle son père a épousé sa mère, du moins selon le point de vue d'Hermance. La claire couleur de peau d'Aure est à elle seule un constant rappel des souffrances du passé. À cette perspective, Hermance oppose une vision pour le moins plus pratique : si elle ne se réclame pas nécessairement de l'oubli, elle affirme se préoccuper davantage des soucis du quotidien tels que

les ennuis d'argent et de santé. Ainsi, bien que la pièce crée un contexte où la parole subjective de femmes peut s'exprimer sur la mémoire intime de la Martinique, elles témoignent en même temps de la difficulté à rendre compte d'un tel passé marqué de violence. Le fantôme de l'esclavage se fait ainsi sentir à travers les silences des personnages, qui autrement mettent en parole et en corps l'histoire vécue de la Martinique à travers leurs histoires personnelles.

Le théâtre contemporain de la Caraïbe française s'efforce de rendre vivante la mémoire de l'esclavage à travers une poétique de l'intime et une stratégie du détour où ce sont moins les événements historiques qui priment que les effets affectifs suscités chez le spectateur. L'évocation sur scène de traumatismes refoulés et apparemment oubliés mais qui continuent de provoquer une douleur lancinante entraîne un climat d'angoisse chez le spectateur. Le passé est dramatisé en tant que présence fantomatique qui continue de hanter le présent, bien qu'il soit entouré d'oubli et difficile à nommer. L'évocation d'une mémoire de l'esclavage dans le théâtre contemporain de la Caraïbe française à travers des réseaux de sens liés à la traversée de l'océan, à l'oubli et aux violences de la filiation permet de témoigner et rendre vivante l'anxiété de l'histoire expliquée par Glissant. Ce faisant, ces dramaturgies suscitent des affects d'angoisse chez les spectateurs qui ressentent du coup le poids de l'histoire sur le présent. De la même manière, l'évocation de l'histoire commune de la Caraïbe à travers les récits et les traumatismes individuels des personnages permet de lier les destins individuels à la mémoire collective. Dans un contexte où la poétique intimiste des pièces permet une relation privilégiée de la scène à la salle, le recours à la mémoire dans le théâtre intimiste caribéen permet de mettre en relation étroite les affects d'anxiété suscités chez les spectateurs et l'anxiété de l'histoire de la Caraïbe. Le recours à la mémoire permet au théâtre intime de provoquer un sentiment d'appartenance chez le spectateur qui reconnaît les sources collectives des affects qu'il vit individuellement au théâtre.

### **3-Attachement communautaire, pathos et travail mémoriel dans le théâtre québécois**

La tradition du théâtre québécois est grandement préoccupée par les questions de l'histoire, de la mémoire collective et de la résistance à une tentation sociétale, contre toute attente, à constamment oublier. En première partie, nous avons analysé des textes dramatiques québécois en parallèle avec des textes antillais afin de relever les particularités formelles d'un théâtre intimiste mettant en scène la performance du travail mémoriel. Cela nous a permis de mettre en lumière les distinctions entre cette dramaturgie et le théâtre historique, notamment l'importance mise sur l'intériorité et la subjectivité du protagoniste dans sa relation au passé. La focalisation du théâtre intimiste sur la mémoire individuelle des protagonistes ne signifie pas pour autant que ces pièces soient dénuées de réflexions collectives. Au contraire, nous verrons dans cette dernière partie que l'étude du travail mémoriel dans le théâtre intimiste démontre que cette dramaturgie interroge sans cesse la place de l'individu au sein du collectif, que ce soit pour témoigner de son exclusion, ou pour utiliser l'espace mémoriel en tant que lieu de rassemblement et de connections interpersonnelles. L'exploitation du travail de la mémoire dans le théâtre québécois intimiste contemporain s'impose comme un moyen particulièrement propice de témoigner d'émotions sensibles liées à la relation du protagoniste avec sa communauté d'attache, que ce soit l'exclusion, la nostalgie ou la distanciation.

Nous avons déjà vu la différence opérée par Aristote entre deux composantes de la mémoire reprise par Ricœur : l'anamnèse, l'effort de se rappeler, contrairement à la *mnèmè*, l'émotion que le surgissement de ce souvenir suscite. Bien que distincts, ces deux aspects du travail de mémoire sont en étroite relation : la survenance émotive de la *mnènè* est concomitante

au résultat de la quête mémorielle. Le propos de Ricœur nous permet de ne pas négliger la dimension affective de la définition de la « mémoire », une composante écartée par le mot en français qui désigne uniquement le souvenir. L'affect est pourtant intrinsèque à un intérêt pour le passé, à la surgescence de souvenirs : « La pénibilité a ainsi elle-même sa marque temporelle affectivement ressentie. Il y a du pathos dans la *zètèsis*, de l'« affection » dans la « recherche ». Ainsi se recroisent la dimension intellectuelle et la dimension affective de l'effort de rappel, comme en toute autre forme de l'effort intellectuel » (Ricoeur 36). Les personnages des pièces que nous étudions pratiquent un travail de mémoire parfois laborieux, ce qui les plonge au cœur d'émotions liées à leur relation au passé, à leur attachement à ceux qui les entourent et à leur appartenance à la collectivité. Dans le cadre de l'analyse théâtrale, nous nous intéresserons ici non seulement aux émotions entraînées chez le protagoniste par le rappel de souvenirs mais aussi, suivant un intérêt pour le dispositif entre la scène et la salle instauré par le théâtre intimiste, à comment ces émotions chez le personnage proposent une certaine posture affective chez le spectateur. À travers les émotions suscitées par le travail mémoriel, le théâtre intimiste problématise l'inclusion et l'exclusion du protagoniste de sa communauté en s'adressant à cette même communauté. L'appel à la mémoire est ainsi une manière d'entrer en contact profondément et intimement avec le public auquel ce théâtre s'adresse.

Gaston Talbot, le protagoniste de *The Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay délivre son monologue rétrospectif à la manière d'une confidence d'un patient à un analyste, ou d'un ami à un confident. Son récit témoigne de son exclusion non seulement de sa collectivité mais aussi de ses proches, et néanmoins, sa confiance envers son spectateur montre l'existence d'un lien privilégié. Lorena Gale, auteure, actrice et personnage du monologue autobiographique *Je me souviens*, utilise quant à elle sa nostalgie afin de prendre le public à témoin de son attachement à

la communauté montréalaise, malgré son appartenance contestée. Contrairement au désir de conservation de la mémoire de Lorena Gale, William Dubé de *Je suis d'un would be pays* de François Godin se souvient pour effacer son attachement à un quelconque territoire : la nostalgie est un encombrement dont il veut se débarrasser. Dans *Je pense à Yu* de Carole Fréchette, la recherche de la mémoire de l'autre est le chemin de l'introspection personnelle de la protagoniste, du retour de ses souvenirs. Tissé à la manière d'un fil d'Ariane, la mémoire de *Je pense à Yu* est le lieu où se rassemblent les trois personnages, malgré leurs différences.

Dans ces pièces, la mémoire est un espace de rassemblement où des émotions liées au passage du temps sont communiquées, transmises de la scène à la salle en étroite relation avec une réflexion sur l'attachement communautaire de personnages qui se sentent exclus. L'appel à l'exercice mémoriel est une manière privilégiée de transmettre des émotions à un public qui, au final, peut réfléchir aux liens qui créent sa communauté au présent. Le rapport au temps de ce théâtre intimiste, s'il fait appel à une quête mémorielle, concerne finalement une réflexion sur l'attachement et l'affectivité actuels de ces collectivités. Tel que l'écrit Lauren Berlant :

The historical sense with which *Cruel Optimism* is most concerned involves conceiving of a contemporary moment from within that moment. One of this book's central claims is that the present is perceived, first, affectively: the present is what makes itself present to us before it becomes anything else, such as an orchestrated collective event or an epoch on which we can look back. (Berlant 4)

Dans cette section, nous nous attarderons à mettre en lumière la posture affective dans laquelle les quatre pièces à l'étude positionnent le spectateur, en étroite corrélation avec la quête mémorielle et la réflexion sur l'attachement entreprises par les protagonistes. Cela nous permettra, en fin de parcours, de relever comment ces pièces de théâtre permettent de faire

ressentir affectivement et, au présent, l'appel du passé et ce que cela nous apprend sur la culture actuelle de l'attachement de cette collectivité.

*The Dragonfly of Chicoutimi : la confiance d'un mal-aimé*

*The Dragonfly of Chicoutimi* du prolifique dramaturge québécois Larry Tremblay est accueilli avec un étonnement généralisé lors de sa création dans la petite salle Jean-Claude Germain du Théâtre d'Aujourd'hui en 1995. La pièce met en scène le monologue de Gaston Talbot qui, à travers le rêve et le souvenir, raconte quarante ans plus tard les événements de son enfance ayant mené à la mort de son ami anglophone Pierre Gagnon-Connally. Ce n'est pas cette fable qui a provoqué l'étonnement, mais bien le surgissement de la langue anglaise dans la bouche de Gaston Talbot, langue qu'il n'a jamais apprise. Comment, l'année du deuxième référendum sur la souveraineté-association du Québec, une pièce en anglais pouvait-elle être présentée dans un théâtre consacré à la création québécoise ? Mais est-ce véritablement une pièce en anglais ? Il s'agit plutôt, pour reprendre les mots de Paul Lefebvre dont la postface de la première édition de 1995 a imposé l'autorité de sa lecture critique, d'une pièce « écrite en français, mais avec des mots anglais » (Lefebvre 77). Certains critiques (J.-C. Godin, 1996 ; Lefebvre, 2005 ; Bovet, 2007) se sont attardés à comprendre le sens politique d'une telle utilisation du langage, où l'anglais devient langue mineure (au sens de Deleuze et Guattari), désormais travaillée de l'intérieur par le français. Ou pour reprendre le propos de Jeanne Bovet, la langue anglaise y est habitée par le surgissement de la mémoire du français et devient désormais elle-même aliénée : « Amorcé par un rêve, le surgissement de l'anglais dans la bouche du personnage signale le retour du refoulé, l'intime aliénation vécue face à son jeune oppresseur en ce lointain jour d'été au bord de la rivière aux Roches » (Bovet 51). Pour Bovet, la particularité de ce plurilinguisme



établit la relation entre le public et le personnage, créant ce qu'elle nomme une « poétique identitaire de l'intime » (Bovet 45). Autrement dit, le surgissement de l'anglais chez Gaston Talbot signale le rapport hautement intime de l'aliénation du personnage que Bovet associe à des problématiques identitaires. Bovet emprunte la voie du retour de la mémoire à travers un angle d'inspiration psychanalytique. Il s'agit aussi de la direction assumée de Chiara Lespérance dans son article « *The Dragonfly of Chicoutimi* : une interprétation micropsychanalytique » où elle considère le monologue de Gaston Talbot à la manière d'une séance de thérapie où le spectateur tient le rôle de l'analyste : « On peut voir, dans le monologue de Gaston Talbot, une analogie de la séance d'analyse. L'analysé, ici le personnage, associe librement ses pensées et ses émotions, écouté et soutenu par l'attention neutre de l'analyste, ici le spectateur dans son fauteuil » (Lespérance 133). Sans adhérer complètement à la démarche psychanalytique de Lespérance – elle-même micropsychanalyste – et celle implicite de Bovet, nous souhaitons ici poursuivre le travail des deux critiques en étudiant le contact instauré par Gaston Talbot avec le spectateur à travers sa quête mémorielle. Si, pour Lespérance, le spectateur est l'analyste de Talbot et pour Bovet, cette relation est caractéristique d'une poétique identitaire de l'intime, il semble manifeste que le retour du refoulé chez le personnage, ainsi que sa relation au rêve et à la mémoire, créent une relation hautement intime, proche et personnelle, avec le spectateur. C'est ce que nous attarderons à mettre en évidence en nous concentrant sur l'ouverture de la pièce.

*The Dragonfly of Chicoutimi* commence par un mensonge : « I travel a lot » (L. Tremblay 11). Ce n'est que plusieurs pages plus loin que le spectateur apprend que Gaston Talbot n'a dit cela que dans le but de se montrer intéressant, puisque, comme il le dit « it's common sense that people who travel / are more interesting than people / who stay all their life in the same little spot » (L. Tremblay 18). Derrière ce mensonge d'ouverture se cache la volonté de séduire son public, de capter son attention. Talbot entend d'entrée de jeu créer un contact particulier avec son

audience : « maybe saying it I just want to make a contact / to keep in touch as we say / What a nice expression / TO KEEP IN TOUCH » (L. Tremblay 11). Pendant tout un paragraphe, le personnage poursuit son discours sur sa fascination pour l'expression, de manière à rendre bien clair son intérêt à établir une relation de confiance avec le spectateur. Talbot établit ici le système de représentation de la pièce où son discours lui permettra de « keep in touch » avec son public, de créer une relation où les confessions sont permises.

L'instauration de cette relation de départ permet à Talbot de se sentir en confiance afin de progressivement dévoiler ses rêves les plus personnels, ses souvenirs d'enfance, et finalement, sa participation à la mort de Pierre Gagnon-Connally malgré le désir qu'il éprouvait pour le garçon. En déversant un flot de souvenirs et de confidences où s'entremêlent confessions et tentatives de séduction et de rapprochements, Gaston Talbot instaure la confiance du spectateur devenu « analyste écoutant ». Cette relation n'est pourtant pas sans écueils car Talbot ne peut s'empêcher de jouer sur les deux tableaux de l'authenticité et du mensonge en racontant des confidences finalement fausses qu'il s'empresse de rectifier pour approcher à une vérité finale. Tel que l'écrivent Marie-Christine Lesage et Adeline Gagnon : « Plus le personnage avance dans son récit, plus celui-ci, comme son identité préfabriquée et ses créations dérisoires en bâtons de *popsicle*, se déconstruit » (Lesage et Gendron 193).

L'organisation erratique du monologue de Gaston Talbot montre finalement son besoin de mentir pour séduire son interlocuteur, mais surtout son infinie solitude. Le personnage est fondamentalement un exclu : aphasique depuis la mort de Pierre Gagnon-Connally, il s'est retiré de toute relation humaine. Mais plus encore, et c'est ce qui transparaît de l'analyse entreprise par le personnage, son enfance est caractérisée par une déconnection d'amour maternel et une exclusion portée par une haine de soi. Le recours à la figure de Pierre Gagnon-Connally, plus beau et plus brillant, sert à masquer la réalité de Gaston, enfant étrange et malaimé que le manque

d'affection pousse à amasser avec obsession des bâtons de *popsicle* : « nobody loves me / nobody touches me / I'm alone / I'm a terrible man / when I get up in the morning / I go outside / looking for popsicle sticks / this is a life / a real and tough life » (L. Tremblay 29). Tout au long de la première partie de la pièce, Talbot ressasse plusieurs versions truffées de mensonges et de dissimulations d'un rêve où sa mère l'accueille avec un gâteau au chocolat. La version finale – et finalement véridique – de ce rêve terrible se solde par l'anthropophagie d'une mère qui ne reconnaît pas son fils. À la suite des appels d'empathie et d'affection physique de Gaston, c'est finalement le baiser de la mère sur la joue gauche de son fils qui déclenche une colère qui met fin à l'une des seules relations de l'exclu : « A quick kiss / on my left cheek / Suddenly / the Picasso's mask or whatever / fell down from ma face / showing a dragonfly's head / mum cried like death / I opened up my big jaw / and I ate ate ate / the body of my mum / from head to toe » (L. Tremblay 47). La vie de Pierre et de sa mère, les deux seules personnes attachées à Gaston et pour qui il éprouve de l'affection, se termine par la mort (rêvée dans le cas de la mère) et avec la participation symbolique de Gaston lui-même. Ces décès anéantissent toute possibilité d'attachement pour le protagoniste qui s'impose comme un exclu des exclus.

Gaston Talbot n'a personne pour l'écouter, personne pour le toucher, si ce n'est que le spectateur à qui il se confie, analyste confident à qui il témoigne paradoxalement des signes de confiance tout en lui mentant de manière répétée. Ces mensonges qui sont un obstacle au désir de Gaston Talbot d'instaurer une relation proche et authentique avec le spectateur apparaissent aussi comme une trace des traumatismes affectifs subis par Gaston pendant son enfance. Seule la profession de mensonges qui le font apparaître plus attrayant peut lui permettre de se faire aimer. Au fil de l'analyse, les vérités resurgissent pourtant progressivement, et la relation de confiance de Gaston Talbot avec son « analyste écoutant » lui permet de faire le récit, pour la première fois depuis les événements, de la journée où Pierre Gagnon-Connally est décédé. À la

mesure que le spectateur tente de faire la différence entre la vérité et le mensonge, son travail émotif silencieux encourage Talbot à dévoiler la vérité. Le spectateur et destinataire du monologue de Talbot est, finalement, la seule personne qui lui reste : sa seule possibilité de revisiter son passé afin de développer une relation honnête avec son passé.

Une relation authentique à la mémoire est possible pour Talbot à travers l'écoute silencieuse mais encourageante de son auditoire, la réalisation qu'il n'est pas complètement seul malgré son absence d'interlocuteur sur scène. Le début du récit de Gaston Talbot témoigne ainsi d'un désir de contact, mais aussi d'appartenir à une communauté. Il dit : « if we feel the same thing altogether / we create a magic moment » (L. Tremblay 12). Dans cette affirmation qui s'apparente à un propos métathéâtral, Talbot signifie non seulement qu'il attend la participation silencieuse et écoutante du public, mais aussi sa réponse émotive de manière à créer un « moment magique » dans la salle. Le dévoilement des rêves et des souvenirs de Talbot ainsi que la confiance qu'il témoigne à son public sert finalement à créer un moment collectif dans un univers théâtral où, finalement, il aura sa place. Ou tel qu'il le dit lui-même : « It's a question of fitting » (L. Tremblay 12).

*Je me souviens : l'appartenance nostalgique à une communauté contestée*

Le témoignage de Gaston Talbot manifeste sans cesse son exclusion de sa communauté à travers son aphasie et la violence de ses relations avec sa mère et son ami Pierre Gagnon-Connally. La mémoire que Talbot réactive à travers ses rêves et ses souvenirs sert ainsi à témoigner de l'infinie solitude d'un individu pour qui toute forme d'attachement est problématique. Pour Lorena Gale dans *Je me souviens*, l'exercice opposé s'impose : parce qu'elle se trouve au carrefour d'identités contestée puisqu'elle est noire et anglophone, Lorena doit

prouver son appartenance à la communauté montréalaise. Si sa quête de souvenirs sert aussi à témoigner, dans une certaine mesure, d'épisodes vécus d'exclusion et de racisme, sa propre mémoire est d'abord au service de son appartenance, de son identité, de ce qui la lie à la communauté montréalaise et québécoise. La réminiscence de souvenirs lui permet de tracer le chemin de son appartenance identitaire et sa nostalgie prouve son attachement à cette communauté. Elle affirme même, dans son texte, se sentir plus près de cette collectivité lorsqu'elle est en exil : sa mémoire est le lien de Lorena avec les autres membres de cette collectivité. D'autre part, la structure de la pièce et la posture imposée aux spectateurs à la fois pendant les événements sources d'exclusions et ceux qui appellent la nostalgie poussent le public à reconfigurer sa perception de l'attachement communautaire de l'actrice aux identités contestées.

La structure monologuée de la pièce contribue à l'implication des spectateurs au sein de la représentation. En tant que la seule actrice, Gale endosse tous les rôles de la pièce, que ce soit sa mère ou sa voisine caribéenne Ethel. Dans les premiers tableaux, plusieurs personnifications de l'actrice servent à dépeindre les commentaires racistes qui lui sont adressés, à elle ou à ses proches. Dans ce contexte, non seulement le personnage de Lorena est silencieux, mais il est aussi physiquement absent de la scène. Se pose alors la question de l'adresse : si un autre personnage s'adresse au personnage de Lorena dans le premier axe de l'énonciation théâtrale entre personnages, l'absence physique de Lorena sur scène accentue la réception du spectateur. Autrement dit, puisque la théorie de la double énonciation théâtrale nous apprend qu'un personnage de théâtre s'adresse d'abord à un autre personnage, et ensuite au spectateur, l'absence et le silence du personnage destinataire, Lorena, accentue l'adresse au spectateur. Lorena raconte un épisode qui se déroule pendant un cours d'école primaire montre bien cette dynamique. La scène se produit peu après le déménagement de la famille de Lorena de Petite-Bourgogne, un

quartier historiquement habité par des membres de la communauté noire anglophone montréalaise, vers Outremont, un quartier habité par des immigrants de plusieurs générations venant de plusieurs parties du monde. Lorena nomme, à titre d'exemple, la Grèce, l'Italie, la Pologne et la Russie. Outremont rassemble aussi une grande communauté juive et certain de ses quartiers sont le lieu de résidence de la bourgeoisie francophone<sup>29</sup>. Bien que diversifiée, la population d'Outremont est généralement blanche, tel que le remarque Lorena lorsqu'elle commente le déménagement familial : « We have set a course for Outremont. Our mission – to seek life in new neighborhoods. To boldly go where no Blacks has gone before! » (Gale, *Je me souviens* 27). Le déménagement de la famille à Outremont est l'occasion de mettre en scène un espace de contestation de l'identité de Lorena dans un quartier habité par plusieurs immigrants, mais où les membres de sa famille sont les seules personnes noires, et elle, la seule enfant noire de sa classe. Dans ce tableau, l'actrice personnifie Miss Bennett, l'enseignante qui donne un cours de géographie sur l'Afrique. Le texte précise qu'une image du tournant du siècle de tribu africaine est présentée sur scène en accompagnement à la leçon : « LORENA (*as* MISS BENNETT) : Bunga of the Jungle. The jungle is a rain forest located in the Belgian Congo. The heart of deepest, darkest Africa. Can anybody tell us about Africa? Lorena? *Silence* » (Gale, *Je me souviens* 40). Cet épisode illustre une manifestation du racisme où les populations africaines sont dépeintes de manière rétrograde, mais surtout, où Lorena est considérée une spécialiste de l'Afrique parce qu'elle est noire, bien que sa famille habite Montréal depuis des générations. Dans cet épisode vécu de racisme, l'extrême visibilité de la peau noire de Lorena – qui contraste avec l'étendue blanche de neige comme dans son rêve – est mise en opposition avec le peu de

---

<sup>29</sup> Le chemin de la Petite-Bourgogne (adjacent à Saint-Henri) vers Outremont de Lorena fait penser à une opposition géographique similaire dans *Bonheur d'occasion*, premier roman québécois moderne. Même si *Bonheur d'occasion* se déroule pendant la Deuxième Guerre mondiale, et *Je me souviens* pendant les années 1960, les deux récits illustrent le contraste des quartiers au bas de la ville, et Outremont au sommet du Mont-Royal. Pourtant, alors que *Bonheur d'occasion* met en évidence les différences économiques de la géographie montréalaise, c'est bien la différence raciale qui est au cœur du récit de *Je me souviens*.

place qui est accordée à sa voix. Elle reste silencieuse face à la question, montrant le manque de voix et de légitimité systématiquement accordée aux femmes noires, tel que démontré dans l'ouvrage clé de Gayatri Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*

D'un point de vue théâtral, le silence et l'absence physique de Lorena sur scène laissent une plus grande place à l'implication dramatique des spectateurs. La question laissée sans réponse est offerte à un public aussi silencieux et qui reçoit directement le discours de l'enseignante. Puisque Lorena n'est pas sur scène, le public devient le premier destinataire des répliques de Miss Bennett et de son insistance à associer intrinsèquement ses préjugés sur les Africains et Lorena. Elle poursuit :

Bunga is an African. Africans are little primitive people with black skin – Lorena. And tight woolly hair – Lorena. And broad flat noses, who run about the jungle naked, climbing trees for fruit, digging in the earth with crudely shaped tools for tubers and nuts, and killing elephants – [...] with poison darts they blow through long tubes. Well... *Chuckles and pats LORENA's chair.* Maybe not you. (Gale, *Je me souviens* 40)

La chaise laissée vide de Lorena laisse un espace au public pour s'immiscer dans le souvenir. Que ce soit pour prendre la place de Lorena lorsqu'elle est victime de microagressions racistes ou à travers le malaise de recevoir un discours rétrograde, les spectateurs sont impliqués dans la communication théâtrale à cause de l'absence du personnage de Lorena sur scène. Le monologue permet d'atteindre directement le public qui est dès lors intimement impliqué au sein de la mémoire de Gale.

Dans *Je me souviens*, le jeu sur les voix accentue aussi l'implication du public au sein de la communication théâtrale. Certaines voix se font entendre en écho, semblant être originaires des tréfonds de la mémoire. Adressées à Lorena, elles sont entendues dans l'espace de la performance comme si les spectateurs pouvaient être immergés au cœur même des souvenirs de la

protagoniste. Parmi ces voix, les agressions racistes vécues à l'extérieur de la maison contrastent avec la chaleur du foyer. Au début du tableau neuf, la didascalie précise que des voix crient agressivement « nègre » dans plusieurs langues différentes. Au début du tableau suivant, ce sont les voix apaisantes et chaleureuses de proches qui se font entendre. Lorena commente : « There are voices in the night. Dark voices. Warm as gingerbread and comfortingly familiar » (Gale, *Je me souviens* 42). La jeune Lorena écoute les voix débattre du mouvement grandissant des droits civiques aux Etats-Unis en se demandant si et comment être concernés par ces luttes, différentes du contexte canadien. À la lumière des quelques souvenirs que nous avons mentionnés, se tracent les contours de l'identité de Lorena et leurs zones de tension. D'abord, son identité québécoise est contestée parce qu'elle est anglophone. Elle vit aussi quotidiennement des microagressions à l'école et dans son quartier en tant que seule personne noire. La solidarité avec les immigrants est problématique, d'abord parce que sa famille habite Montréal depuis plusieurs générations, ensuite parce que les immigrants eux-mêmes n'épargnent pas sa famille d'insultes racistes. D'un autre côté, l'association communautaire avec les Noirs américains n'est pas non plus parfaite à cause des différences du contexte légal, historique et culturel. Ainsi, c'est à partir de l'anamnèse des souvenirs du personnage que le spectateur constate les multiples zones de tension de l'identité afro-québécoise anglophone.

Comme il s'agit de souvenirs personnels à teneur autobiographique, le public est plus à même de se sentir intimement interpellé par les compromis identitaires qui font partie de la vie quotidienne de Lorena. En effet, les souvenirs dont Lorena témoigne en grandissant sont de plus en plus orientés vers des préoccupations personnelles, plutôt qu'une simple dénonciation à caractère politique. Adolescente et jeune adulte, c'est la quête d'amour qui guide le personnage. À travers son désir d'être aimée, se dessine un besoin d'acceptation inassouvi à cause des lieux de contestation de son identité. Peu avant de quitter Montréal pour Vancouver, elle dit à sa mère :



« I say, « Oh Mama is anybody ever gonna love me? » (Gale, *Je me souviens* 73). L'exil en Colombie-Britannique ne règle pas ses problèmes d'appartenance, puisqu'elle écrit à une amie sa difficulté s'ajuster à la vie au Canada : « The one thing we've learned living here is that we may all speak English but we're sure as hell not Anglos. No matter what Bourassa or Parizeau or any of them say, we are Quebecois! And we each feel out of place in Canada, in our own way » (Gale, *Je me souviens* 80). C'est ainsi à Vancouver qu'elle sent le plus d'attachement à Montréal et au Québec car sa nostalgie guide son attachement à la communauté. Elle écrit à son amie à quel point la nourriture montréalaise lui manque, pour finalement constater lors d'une visite le nombre d'établissements fermés dans une Montréal changeante. Finalement établie à Vancouver, il ne lui reste que sa nostalgie, et sa mémoire : « I drink a toast to the echoing « last call » laughter my past and leave drunk with disappointment. Montreal and I have changed. She does not bear the weight of her depression well » (Gale, *Je me souviens* 86).

Si *Je me souviens* riposte contre des discours d'exclusion, entre autres basés sur le nationalisme québécois, la pièce n'a jamais été présentée au Québec. Créée à Vancouver, elle a en revanche tourné partout au Canada. Ironie du sort, ou contexte institutionnel qui a empêché une représentation potentiellement controversée ? *Je me souviens*, par son thème et le parcours de l'auteure, s'inscrit néanmoins dans le courant du théâtre anglo-québécois. Il s'agit du parti-pris de Jane Moss dans son article « 'Je me souviens' : Staging Memory in Anglo-Québécois Theatre », où elle remarque que les auteurs de cette communauté désirent s'adresser à la majorité francophone du Québec afin de rendre visible leur présence :

It is tempting to suggest that this burst of creative energy is fuelled by a desire to perform difference, to dramatize different collective memories, and to claim public space in a multicultural Quebec. For those in the anglophone theatre community, the decision to

remain often signalled a desire to reach out to the francophone majority and dramatize the historical presence of ethnic others. (Moss 61)

Même si *Je me souviens* n'a pas été présenté au Québec, son récit s'impose en tant qu'adresse aux membres de cette communauté. Il s'agit d'une légitimation adressée à ceux qui n'accordent pas de valeur à la participation communautaire des membres racisés ou non-francophones de cette collectivité. La diffusion de la pièce au Canada témoigne d'une volonté de rendre compte des distinctions d'expériences des personnes noires au Québec et au Canada, et donc, la pièce résiste à une séparation nette entre les courants dramatiques canadien et québécois. En tant que témoignage visant à rendre visible leur participation à la communauté, *Je me souviens* est aussi un exercice de mémoire en hommage aux Québécois racisés et non-francophones. Si la riposte au discours politique cristallisé dans l'allocution de Parizeau encadre le récit, il reste manifeste que les communautés noire et anglophone semblent toujours présentes à l'adresse du personnage. Tel que nous l'avons mentionné en introduction, Lorena Gale a été une membre active du Black Theatre Workshop de Montréal dont elle devient la directrice artistique en 1985. Dans un article où il se remémore les étapes importantes du théâtre, l'un des cofondateurs Clarence Bayne écrit :

Vingt-sept ans plus tard, au festival AfriCanadian Playwrights, Lorena Gale, auteure d'*Angélique* (Playwrights Union of Canada, avril 2000), a pu dire aux participants de son atelier : « Le BTW m'a appris qu'il est possible d'avoir un théâtre où le pays d'origine importe peu, que ce soit la Jamaïque, la Trinité, l'Afrique, l'Angleterre, les Etats-Unis, la Nouvelle-Ecosse, l'Ontario ou ailleurs. On vous accueillait parce que vous étiez Noir. Peu importe qu'ils vous aiment ou non. Vous aviez le droit d'être là et ils respectaient ce droit ». Par ailleurs, ces remarques laissent entrevoir les effets d'une prise de conscience politique et identitaire qui a traversé les communautés noires en Amérique du Nord pendant les années 1960, y compris à Montréal. (Bayne 143)

L'appartenance à la diaspora noire est donc importante dans le travail de Gale, bien que sa position au sein de cette communauté soit problématisée dans *Je me souviens*. Si, comme sa voisine Ethel le lui fait remarquer, les Canadiens Noirs ne « savent pas d'où ils viennent » (Gale, *Je me souviens* 25), l'appartenance à une large communauté noire où les distinctions nationales sont secondaires est source de réconfort. Le discours d'Éthel fait une distinction entre les Afro-Canadiens et ceux arrivés plus récemment en terre canadienne. De la même manière, en abordant le racisme dont sa famille et elle sont victimes de la part d'immigrants lors de leur arrivée à Outremont, Lorena témoigne de la complexité du positionnement identitaire des Québécois racisés, perçus comme n'étant ni immigrants, ni Québécois. Le contraste entre ces deux discours contribue à distinguer l'expérience des immigrants de l'expérience spécifique de Lorena. Pourtant, l'intégration du touchant souvenir de ses voisins juifs, les Camille, permet de nuancer cette distinction entre immigrants et Québécois racisés en montrant que la solidarité entre les communautés marginalisées est nécessaire. Lorena raconte que toute la journée, Mme Camille pleure la perte de ses proches dans l'Holocauste. Quant à lui, M. Camille oblige Lorena à se souvenir au nom de la différence qu'ils partagent : « I want you to remember what I'm telling you. Because you too are different. And it is important that you remember » (Gale, *Je me souviens* 32). Par l'intégration du souvenir de M. Camille qui l'oblige à la mémoire, Gale intègre la voix des immigrants dans la communauté à laquelle elle s'adresse et ce, malgré les problématiques de racisme qui peuvent se produire entre eux et Afro-Québécois.

*Je me souviens* dramatise l'appartenance communautaire et ses zones de contestation à travers la performance du souvenir. En intégrant le spectateur au cœur même de la mémoire de la protagoniste, la pièce permet au public d'être intimement intégré aux expériences d'exclusion vécues par Lorena. De plus, la mise en scène des souvenirs de Lorena où son identité anglo-québécoise noire est vue perçue de manière illégitime permet de rendre vivants et personnels les

problèmes de l'identité québécoise conçue comme blanche et francophone. À travers la quête de ses souvenirs et son attachement nostalgique, Lorena prouve son appartenance et sa participation à la collectivité québécoise, tout en démontrant comment un discours d'exclusion nationaliste nie cette appartenance. Le sentiment nostalgique de Lorena sur sa vie à Montréal est au centre de sa posture argumentaire puisqu'il s'impose en tant que lien émotif qui permet au spectateur de connecter avec les souvenirs qui lui sont contés. Sa relation à la ville prouve son attachement. L'appel à la nostalgie, par le truchement de la réminiscence de souvenirs, permet ici à l'auteure de s'ancrer dans un territoire qui la définit.

*Je suis d'un would be pays (déracinement, effacement de la nostalgie et tentative d'oubli)*

William Dubé entreprend exactement le chemin contraire dans *Je suis d'un would be pays*. Alors que Lorena Gale utilise sa nostalgie pour prouver son attachement émotif, et donc son appartenance à la nation québécoise, William Dubé fait tout pour susciter l'oubli de sa mémoire, se débarrasser de toute forme de nostalgie et donc de toute forme d'attache territoriale. La quête acharnée de William Dubé d'effacer ses origines pointe directement vers le malaise de l'indécidabilité de la question nationale. Alexandre Cadieux souligne le conditionnel du titre qui insiste sur l'interprétation nationale de la pièce :

Difficile de ne pas voir l'effacement individuel de William Dubé comme une métaphore du malaise identitaire des Québécois. Le titre de la pièce de Godin, déjà, est chargé. Le Québec n'y est même pas un "wanna be pays", un pays qui voudrait être, il n'est que "would be", celui qui serait, qui serait si...si quoi? Si la nation qui dit le composer le souhaitait réellement ? (Cadieux 15)

William Dubé éprouve en effet un malaise certain, et même de la honte, à être originaire d'un pays qui n'en est pas un : « je pourrais dire « en fait, je suis Québécois », je pourrais m'en tirer comme ça / mais ça me gêne / le Québec c'est pas un pays » (F. Godin, *Je suis d'un would be pays* 27-28). L'indécision nationale et l'entre-deux linguistique (poreux, selon ses mots) d'un pays qui n'en est pas un motive un arrachement territorial lié à l'effacement de sa mémoire. Dubé se détache de ses origines en multipliant d'autres ports d'attaches, en utilisant d'autres langues comme l'allemand :

« pardon/you may stay », c'est le Canada, ça, le Canada des deux langues qui se boudent, qui se font la gueule, et faire un pas dans la langue de l'autre, ça non, jamais je suis pas venu en Europe pour me rejouer la scène/merci bien/ alors l'allemand, pour m'arracher à ça? Je dis « reserviert » et déjà le Canada s'éloigne. (F. Godin, *Je suis d'un would be pays* 17)

Armé de ses trois passeports – dont deux sont faux – William, Richard, Whilem multiplie les identités afin qu'aucune d'entre elles ne subsiste. Fier d'avoir un visage quelconque qui s'oublie rapidement et porteur d'un nom (Thomas) qui peut désormais traverser les langues, la quête du protagoniste s'efforce dès lors de plonger dans l'oubli. Son déracinement est ainsi intrinsèquement lié à la mémoire, lutte contre lutte d'une devise qui se lit « Je me souviens ». À l'exact opposé de Lorena dans *Je me souviens*, Dubé suscite l'oubli. Il est donc lui-même son propre empêchement à l'anamnèse, celui qui provoque volontairement un effacement de traces mémoriel qu'il dit souhaiter définitif.

Lors de sa première visite en Europe, William Dubé raconte devoir sans cesse se rappeler de l'inscription sur son passeport. Plusieurs années plus tard, au moment du présent de l'énonciation de la pièce, il avoue carrément l'oublier : « je suis Canadien / j'oublie toujours, ça / qu'est-ce que je peux dire? / c'est écrit sur mon passeport, *Canada*, et ça m'a toujours paru un

mensonge, Canada, comme une croûte de glace qu'il faut casser pour voir ce qu'il y a dessous / » (F. Godin, *Je suis d'un would be pays* 27). L'insistance sur son passeport canadien en tant que seul document à même de valider son identité nationale montre bien l'artificialité de cette identité, tout comme son oubli répété. Réciproquement, l'accumulation de ses faux passeports montre l'effacement de cette identité, puisque sa fuite vers l'avant signifie son détachement de tout ancrage territorial ou national. L'oubli, dans cette mesure, implique en même temps un déracinement volontaire et souhaitable.

La quête du protagoniste de *Je suis d'un would be pays* s'inscrit en opposition avec les motivations de tous les autres personnages des pièces de notre corpus puisqu'il ne tient pas à conserver ou retracer une mémoire qui risque de disparaître, mais au contraire, il entend l'effacer (sauf Lin de *Je pense à Yu*, qui en viendra en revanche à changer d'opinion). Sa posture est d'autant plus inhabituelle. Mais dans le cas de Dubé, l'effacement de la mémoire n'est pas anodin, mais véritablement liée à un détachement territorial. Dès sa première visite en Europe, le fait de ne pas avoir son passeport sur lui (lorsqu'il est récupéré par le contrôleur) équivaut à une sensation de légèreté, et même de légère ivresse. L'effacement de l'identité est source de confort pour William, de la même manière que lorsque, enfant, il pensait son visage lisse et invisible : « quand j'étais petit, dans la cour d'école, je pensais que tous les enfants avaient un visage sauf moi / que tous, on aurait pu décrire les traits particuliers de leurs visages, moi non / un à la place du visage / une page blanche » (F. Godin, *Je suis d'un would be pays* 29). William s'efforce de rendre sa mémoire aussi lisse que ce visage qu'il pensait avoir enfant. Dans son espace d'intimité, le personnage compare l'effacement du Québec de sa vie et de sa mémoire à une terre dévastée par le feu : « la neige comme un feu blanc qui s'avance, qui couvre, mais qui détruit rien / qui efface tout / et j'ai pensé que le Québec était comme ça, derrière moi / enseveli, brûlé, perdu / et alors? / j'étais pas triste pour autant / je me sentais libre » (F. Godin, *Je suis d'un would be pays*

61). Dans la philosophie de vie de Dubé, l'effacement signifie la légèreté, la liberté de l'absence d'attaches. Il se félicite de posséder plusieurs passeports, d'avoir un visage anonyme et aucune possession matérielle car cela l'aide à voyager légèrement d'un coin d'Europe à un autre. Sans attaches, sans passé, et surtout, sans nostalgie : « il faut redevenir léger / pas s'attacher / pas revenir sur mes pas / moi je suis seul, j'ai rien à moi / je l'ai voulu comme ça » (F. Godin, *Je suis d'un would be pays* 46). Contrairement à Lorena Gale et à l'extrême visibilité de son corps noir, la normativité physique de Dubé est finalement ce qui lui permet de naviguer anonymement à travers les parcours ferroviaires de l'Europe : « je suis un homme occidental blanc / ouvert au monde / rien d'autre à préciser / anecdotique le lieu de naissance, l'origine / c'est bien ce que dit une pensée moderne » (F. Godin, *Je suis d'un would be pays* 61 - 62). Dubé manifeste ainsi d'un rejet volontaire de l'appartenance québécoise, dont il entend se débarrasser en effaçant sa mémoire.

### *Je pense à Yu : le prétexte de l'histoire de l'Autre*

*Je pense à Yu* est la seule pièce de notre corpus québécois sur le théâtre intimiste qui s'intéresse au travail de la mémoire qui ne soit pas un spectacle solo et donc, la multiplicité des voix et des personnages modifie l'espace d'échange de la mémoire. Dans les autres pièces dont il a été question, la relation particulière du protagoniste avec le public permet de positionner la mémoire en tant que lieu d'échange entre la scène et la salle. Dans *Je pense à Yu*, le public est impliqué au sein de la communication grâce à l'intégration de plusieurs voies d'accès aux personnages, comme le journal intime de Madeleine, les appels téléphoniques de Jérémie et les lettres à sa mère de Lin. Tel qu'il en a été question en première partie, cette multiplication des

perspectives sur les personnages contribuent à montrer les personnages sous différentes facettes, tout en permettant un accès privilégié de leur intimité aux spectateurs. Dans cette mesure, l'espace mémoriel agit ici moins en tant qu'un lieu d'échange avec le public qu'une occasion pour les personnages d'être précipité dans leur propre introspection, le retour sur leur propre passé. Comme la protagoniste Madeleine entraîne ses deux adjuvants dans sa quête à la recherche du passé de Yu Dongyue, l'histoire du militant chinois s'impose ici en tant que lieu où se tissent des liens étroits entre des personnages qui n'auraient sinon jamais partagé une telle intimité. L'histoire de l'autre devient un prétexte aux relations interpersonnelles.

La recherche du passé de Yu est l'élément déclencheur, le motivateur, de l'introspection de Madeleine de son propre passé. Cela est particulièrement clair au début de son investigation lorsque, peu après avoir fait des recherches sur Yu à l'aide de Google qui se sont entremêlées avec son journal intime sur son écran d'ordinateur, elle se remémore ce qu'elle a fait pendant les dix-sept ans pendant lesquels Yu a été emprisonné. Malgré le désir d'engagement et de changement qui a motivé ses dix-sept années de vie, le constat de Madeleine est dur : « C'est absurde, dix-sept ans résumés comme ça. Comme si c'était rien. Du sable qui s'écoule entre les doigts » (Fréchette, *Je pense à Yu, suivi de Entrefilet* 16). Par la suite, Madeleine relit ses journaux intimes de 1975 en lien avec son admiration de l'époque pour Mao, puis se remémore l'échec d'une de ses actions politiques en 1978 où elle est restée paralysée pendant l'écriture d'une inscription sur un mur. Ses souvenirs la mènent finalement en 1989 où, pendant les manifestations de la place Tiananmen, Madeleine prévoit un déménagement à la campagne pour faire l'élevage de chèvres angora. À la lumière de ces quelques exemples qui suivent la progression dramatique de la première partie de la pièce, il apparaît clairement que Madeleine est plongée dans son passé à cause de sa recherche obsessionnelle de l'histoire de Yu. Dans cette



mesure, c'est bien l'histoire de l'Autre qui permet à Madeleine de pratiquer l'introspection et de dévoiler l'intimité de sa propre histoire.

De la même manière, c'est en poussant les personnages de Lin et Jérémie dans sa propre quête que Madeleine les force, eux, à se dévoiler. Hellot écrit à ce sujet : « 'Convergence', un mot qui décrit pourtant bien la construction dramatique que donnent à la pièce les recherches et les obsessions de Madeleine. Peu à peu, elle oblige ses deux comparses à participer à sa propre réflexion, bientôt même, à s'impliquer dans ses recherches » (Hellot 16). En obligeant les deux autres personnages à la suivre dans sa quête historique, Madeleine les pousse à se dévoiler intimement, ce qui crée un lien entre eux. Ces gens qui ne se seraient normalement pas dévoilés l'un à l'autre en viennent dès lors à partager leur intimité. À titre d'exemple significatif, Madeleine insiste à deux reprises pour savoir ce que Jérémie faisait en mai 1989. Alors qu'ils viennent à peine de se rencontrer, Jérémie finit par lui confier une part importante de sa vie, c'est-à-dire que son fils malade a poussé sa femme à les quitter : « Je sais très bien ce que je faisais en mai 89. Je paniquais. Je disais à mon fils : aie pas peur, elle va revenir, et même si elle revient pas, je suis là, et tu vas guérir » (Fréchette, *Je pense à Yu, suivi de Entrefilet* 31). Petit à petit, Madeleine revisite son passé pas seulement à la lumière de sa quête du passé de Yu Dongyue, mais aussi à partir de sa relation avec Jérémie qui devient rapidement proche. Au moment où il s'attarde à monter sa bibliothèque et qu'elle devrait traduire ses 2000 mots quotidiens, elle écrit plutôt dans son journal : « Qu'est-ce qu'il me veut ? Il vient ici, avec ses outils, avec son esprit concret, avec son air de celui qui a tout vu, tout compris, et de but en blanc, il réveille ce fantôme-là, endormi depuis si longtemps » (Fréchette, *Je pense à Yu, suivi de Entrefilet* 39). Ainsi, bien que le premier moteur vers le passé soit l'histoire de Yu et de la Chine révolutionnaire, c'est progressivement à travers les souvenirs des personnages eux-mêmes que les liens se forment. La mise en relation des souvenirs interconnectés de Madeleine et Jérémie leur

permet de rapidement construire une relation intime, leur mémoire commune devenant le ciment de leur intimité. Après une confrontation houleuse sur la question de l'utilité ou non de l'action et de l'engagement, Jérémie reste tard chez Madeleine à boire du whisky en silence. De cette confrontation née de leurs recherches sur Yu Dongyue, les trois personnages en viennent à vouloir communiquer les uns avec les autres de manière plus profonde et significative. Dans la nuit silencieuse, et même si Lin est déjà partie depuis longtemps, les trois personnages alternent les répliques qui témoignent de leurs véritables troubles intérieurs. Écrivant dans son journal intime, Madeleine parle de son sentiment d'inutilité dans son action dans le nord et son retour précipité en ville. Lin écrit à sa mère ses tentatives pour raconter la Chine à Madeleine. Jérémie, laissant un message téléphonique à son fils, parle de sa tristesse infinie qu'il n'a jamais pu (su?) exprimer. Les trois personnages se trouvent au sein de trois espaces diégétiques distincts et ne s'adressent pas directement l'un à l'autre, malgré leur désir d'entrer en contact l'un envers l'autre. Le texte de Madeleine est d'ailleurs motivé par ce qu'elle aurait voulu dire à Jérémie au cours de cette nuit où tous deux sont restés silencieux à boire du whisky. À ce point de la progression dramatique, la quête commune vers l'histoire de Yu Dongyue provoque un désir de rencontre profonde entre les personnages, bien que cette communication ne puisse encore être possible qu'à travers la représentation théâtrale et la participation du spectateur. Dans une structure dramatique qui rappelle celles que nous avons abordées au cours du chapitre précédent, c'est la participation du spectateur qui permet de mettre en lien les trois trames dramatiques qui veulent se rejoindre l'une l'autre. En recevant les récits introspectifs des trois personnages, le spectateur est ainsi impliqué dans l'intimité même des liens qui se tissent entre eux au sein de la représentation dramatique.

Nous avons parlé de l'évolution de la relation entre Jérémie et Madeleine, mais pour Marie-Christine Hellot dans son article « De l'effet de la peinture sur la traductrice », c'est le couple Lin

– Madeleine qui est le plus significatif : « C'est le couple de comédiennes, l'une et l'autre entre passé et présent, qui est au centre de la signification de la pièce : Marie Brassard exprime avec force la passion têtue de Madeleine, à laquelle s'oppose la détermination patiente de Lin incarnée avec un charme convainquant et naïf par Marie-Christine Lée-Hu » (Hellot 16). Lin est en effet une clé importante du mystère de Yu, celle qui pourra finalement résoudre le mystère de ce qui s'est finalement passé lorsque le journaliste et ses deux amis ont jeté de la peinture rouge sur le portrait de Mao, mais surtout celle qui a une expérience sensible et vécue de la Chine d'hier et d'aujourd'hui. De manière significative, Madeleine et Lin ont d'abord une relation opposée au temps. Alors que Madeleine est paralysée dans son quotidien à force de ressasser les choix de son passé, Lin est entièrement tournée vers le présent et le futur. Voulant enterrer son passé en Chine, elle se concentre sur son présent et surtout son futur dans son nouveau pays. La métaphore des temps de verbe que travaille Lin tout au long de la pièce met particulièrement en lumière cette opposition. Parlant de sa jeune élève au début de la pièce, Madeleine écrit même : « Incapable de supporter son enthousiasme forcé, son sourire trop radieux, son regard trop confiant, tourné vers le futur, de l'indicatif » (Fréchette, *Je pense à Yu, suivi de Entrefilet* 17-18). À défaut de pouvoir se débarrasser de Lin qui insiste pour recevoir ses cours de français, Madeleine essaie de la tirer dans son enquête sur Yu comme elle le fait avec Jérémie, et pourtant, elle ne rencontre chez sa jeune élève que de la résistance. « Non je connais pas » (Fréchette, *Je pense à Yu, suivi de Entrefilet* 40), « Je sais pas cette histoire » (Fréchette, *Je pense à Yu, suivi de Entrefilet* 40), « Je connais pas cette histoire. Il y a beaucoup d'histoires en Chine. Des millions » (Fréchette, *Je pense à Yu, suivi de Entrefilet* 41), « Je suis trop petite. Je sais pas cette histoire » (Fréchette, *Je pense à Yu, suivi de Entrefilet* 49) répète sans cesse Lin pour éviter les questions insistantes de Madeleine qui la force à faire face à un passé qu'elle veut éviter. C'est pourtant à force d'être forcée par l'insistance de Madeleine que Lin se doit de faire face au passé de la Chine, et celui de

sa famille par la même occasion. Rappelons dans ce cas la similarité du personnage de Madeleine avec celui d'Alice de *Baby blues*, aussi de Carole Fréchette. Dans les deux cas, la protagoniste s'affirme en tant que personnage fort qui pousse – oblige – les autres personnages à se confier, partager leurs secrets. Dans ce cas-ci, c'est par le truchement de la mémoire de Yu que peut s'opérer cette incursion intimiste dans le passé de Lin. Elle se présente chez Madeleine avec la photo du portrait de Mao couvert des tâches de peinture lancée par Yu Dongyue, Lu Decheng et Yu Zhijian et qui, contrairement aux croyances de Madeleine, ne disparaît pas. Il est seulement un peu tâché, comme une nappe salie tel que le dit Lin qui répète que la Chine ne change pas, que Mao ne change pas : « Il est le même. Seulement un peu sali » (Fréchette, *Je pense à Yu, suivi de Entrefilet* 61). En rétablissant la vraie histoire de manifestants qui se sont faits livrer à la police par les leaders étudiants, Lin montre à Madeleine que ses idées sur la révolution, la Chine et l'engagement des manifestants étudiants ne sont pas réalistes. L'incursion de Lin dans l'Histoire permet de rétablir les faits, mais surtout de réorienter la relation des personnages à cette histoire qu'ils se racontent depuis le début de la pièce : « LIN : (...) C'est ça l'histoire de Yu Dongyue, Lu Decheng, Yu Zhijian. La vraie histoire. Je le lis. Je trouve des interviews avec les chefs étudiants, les anciens chefs. Ils ont 40 ans maintenant, ils racontent ça. Il y en a un qui dit : je regrette. Les autres regrettent pas. Ils oublient pourquoi ils décident ça. C'est l'histoire. La foule applaudit pas. La foule a peur. Tout le monde a peur. Tout le monde a peur. Il faut vivre. C'est ça la Chine » (Fréchette, *Je pense à Yu, suivi de Entrefilet* 64). Lin répète « c'est l'histoire » comme une implacable réalité qui rattrape : peu importe que les leaders étudiants aient oublié, que ne soit pas reconnue en Chine la mort des milliers de manifestants de la place Tiananmen, l'histoire a eu lieu. C'est son attitude résolue face au passé qui rencontre la version plus idéaliste de Madeleine qui préférerait croire que l'action des trois jeunes avait provoqué un changement tangible et surtout, plus positif. *Je pense à Yu* met ainsi en lumière non seulement comment les relations

individuelles au passé et à l'histoire sont influencées par des facteurs individuels, mais aussi que malgré des positions antagonistes, la mémoire – dans ce cas d'autrui – peut être un lieu de rassemblement où des liens intimes seront créés. C'est finalement lorsqu'elle est poussée par Madeleine à plonger dans l'histoire des événements de Tienanmen que Lin dévoile que son grand-père, accusé d'être contre-révolutionnaire, a tout perdu et « gâché » la vie de sa fille (la mère de Lin) et de sa famille. Devant l'étonnement de Madeleine d'une telle révélation, la jeune femme répond significativement : « Il y a beaucoup de choses que je dis pas » (Fréchette, *Je pense à Yu*, suivi de *Entrefilet* 63).

À la fin de la pièce, les trois personnages se réunissent autour d'une soupe de Beijing cuisinée par Lin dans un retour au calme qui marque la ténacité des liens qui se sont construits au fil de l'exploration de l'histoire. Lin a écrit, en s'appliquant à utiliser tous les temps de verbe du passé, du présent et du futur qu'elle s'efforce d'apprendre, la lettre à Yu Dongyue que Madeleine a tenté maintes fois d'écrire. Les trois personnages réunis au sein d'une temporalité acceptée et apaisée est aussi reflétée dans le texte de la lettre où le passé, le présent et le futur sont intégrés et non plus en opposition : « Les voilà tous les trois réunis, assis sur des boîtes de carton - les choses ne sont jamais ni fixes ni définitives. C'est le temps du souvenir, mais aussi du partage accepté, d'un certain apaisement, une sorte de *cène* à la mémoire de Yu » (Hellot 17). Dans ce contexte de mise au calme, la ténacité de Lin permet de ne plus oublier le passé de la Chine, « la peur de (s)a mère et le parti et la folie des tyrans et des petits chefs » (Fréchette, *Je pense à Yu*, suivi de *Entrefilet* 69) : elle reconnaît la marque que ces manifestants ont laissée en elle. Le même constat pourrait être fait par Madeleine ou même Jérémie puisque en définitive, *Je pense à Yu* montre que le passé et l'histoire des autres peuvent nous toucher d'une manière inattendue, mais aussi créer un lien de rassemblement avec ceux qui nous entourent, au présent.

## **Conclusion d'un théâtre intime de la mémoire**

Au cours de ce chapitre, nous avons vu différentes manières dont le théâtre contemporain intimiste du Québec et de la Caraïbe française recourt à la mémoire intime. La dramatisation de la mémoire à travers une poétique intime permet à ces dramaturgies d'exprimer l'attachement des protagonistes à leurs collectivités : les personnages des pièces antillaises inscrivent leurs traumatismes personnels au cœur des réminiscences traumatisantes de la mémoire collective de l'esclavage alors que les personnages des pièces québécoises inscrivent leur attachement à la communauté à travers les souvenirs qu'ils racontent. La dramatisation du travail de la mémoire permet ainsi, dans les dramaturgies intimistes contemporaines du Québec et de la Caraïbe française, de témoigner au public des configurations de l'appartenance communautaire. Dans ce contexte, l'adresse intimiste qui instaure une relation privilégiée entre la scène et la salle permet de construire une communauté intersubjective où les liens d'attachements sont basés sur les affects individuels que les spectateurs ressentent en écoutant les histoires subjectives des personnages.

Dans son livre *Theatre & Affect*, Erin Hurley soutient que le travail affectif est la raison pour laquelle le théâtre importe : « In this way, theatre's sollicitations, management, and display of feelings — what I will call its 'feeling-labour' - is the most important aspect of theatre's cultural work. It is what finally makes theatre matter » (Hurley, *Theatre and Feeling* 4). Suivant les idées de Hurley, c'est justement à travers la démonstration du travail de mémoire et le pathos qui en découle que le recours à la mémoire intime permet au théâtre contemporain d'assurer son rôle culturel au sein des communautés du Québec et des Antilles. Les spectateurs sont ainsi interpellés non seulement par le sujet ou les thématiques du passé, mais surtout par les émotions suscitées par le travail affectif et mémoriel des personnages que nous avons décrit tout au long de ce

chapitre. Hurley ajoute : « In this way, theatre's emotional labour also performs social work; by this I mean that via emotional labour, theatre intervenes in how we as a society come to understand ourselves, our values, and our social world » (Hurley, *Theatre and Feeling* 10). Il s'agit bien là du travail effectué par le théâtre intimiste par son recours au travail de la mémoire : à partir de son travail émotif et de mémoire, le théâtre intimiste propose une compréhension de la communauté comme la somme de relations interpersonnelles et intersubjectives. Le théâtre intimiste contribue à construire une collectivité où le sentiment d'appartenance n'est pas issu de discours nationaux, mais de l'écoute et l'identification empathique de personnages qui mettent en performance leur travail de mémoire.

## CONCLUSION

L'une des premières manifestations théâtrales caribéennes prend place sur l'habitation à travers la tradition du conteur. Le conteur dédie ses histoires à ses compagnons esclaves, bien qu'entendues par le maître pour qui le conteur veut dissimuler la signification véritable. Déjà à ses origines, le théâtre caribéen crée des liens de proximité entre des individus qui partagent un secret à être décodé par ses destinataires privilégiés. La découverte de ce secret signifie l'appartenance à une collectivité où la notion de dissimulation occupe une place centrale. Acte collectif et social par excellence, le conte puis le théâtre créent un espace où le collectif se vit, se comprend, se ressent. Le Québec moderne naît au même moment que son théâtre national pendant les années 1960, au sein d'une histoire où chaque nouvelle appellation collective (Nouvelle-France, Canada, Canada français, Québec) entraîne la recherche d'une manifestation théâtrale correspondant aux nouveaux débuts de la communauté. Le Québec et la Caraïbe française restent encore aujourd'hui des communautés contestées, coincées au cœur de plusieurs influences et porteuses d'influences politiques ambiguës. Du début de leurs histoires théâtrales jusqu'à aujourd'hui, le Québec et la Caraïbe française ont utilisé le théâtre comme lieu d'exploration et de consolidation du collectif, plus encore qu'un destin politique. Rappelons que le Québec et la Caraïbe française sont de petites nations non souveraines, c'est-à-dire que leurs communautés imaginées ne correspondent pas à leurs États majoritaires (le Canada et la France). Dans cette mesure, ces deux théâtres ont joué des rôles centraux dans l'exploration de ce que cela signifie faire partie de ces communautés. Quelles émotions est-ce que cette appartenance suscite ? Comment est transmis l'attachement au collectif ? Comment se vit-il dans le contexte de la salle de théâtre ? Comment la dramaturgie transmet-elle l'évolution des modifications de la



compréhension de cet attachement à ceux qui nous entourent et constituent l'essence de la communauté ? Cette thèse a amorcé une réponse à ces questions en s'intéressant à l'affect de l'intimité dans les dramaturgies contemporaines du Québec et de la Caraïbe française en analysant les négociations de l'individu avec la nation, l'autre et la mémoire. L'affect de l'intimité a été analysé en relation avec le renouvellement de la compréhension de la communauté de manière à éviter une distinction nette entre l'individu et le collectif pour plutôt mettre de l'avant la raison première pour laquelle les gens vont au théâtre : ressentir des émotions fortes. Tel que l'écrit Erin Hurley : « Recent data indicate that a significant number of people attend the theatre for its emotional pay-off » (Hurley, *Theatre and Feeling* 1). Dans cette thèse, l'analyse de l'appel affectif du théâtre par le truchement de l'intimité permet de créer le lien entre l'individu et le collectif, le personnel et le public, l'intimité comme une introspection de soi mais tournée vers l'autre.

Cette thèse démontre qu'une tendance intimiste du théâtre contemporain au Québec et dans la Caraïbe française rend compte d'un mode d'attachement où les relations communautaires sont construites à travers des affects de proximité. Ce théâtre fait vivre une dramaturgie où les relations intersubjectives entre individus fondent la base du collectif. Cette compréhension du collectif s'impose en réponse aux manques des discours nationaux, lesquels ne rendent pas compte de la pluralité des membres de la communauté. Le théâtre intime pose quant à lui un regard d'abord sur l'individu, son intériorité et sa subjectivité. Suivant cette idée, les chapitres de cette thèse étudient les manières dont l'individu négocie sa subjectivité sur les scènes de théâtre. Les trois chapitres analysent d'abord les négociations de l'individu avec la nation, ensuite avec l'autre, puis finalement avec le passé et la mémoire. Le premier chapitre analyse deux pièces canoniques des années 1960 au Québec et dans la Caraïbe française. Ce chapitre démontre que la

nation a pris naissance au sein même du théâtre, que ce soit à travers une parole épique qui s'adresse à son peuple dans *La Tragédie du roi Christophe*, ou à travers la spectacularisation du collectif dans *Les Belles-Sœurs*. Dans ces deux pièces, l'individu est mis en scène pour susciter une adhésion à un groupe national aux limites bien définies. Le deuxième chapitre analyse les négociations de l'individu avec l'autre en s'intéressant en détail à deux pièces des années 2000, en plus de faire référence à un corpus plus élargi de pièces québécoises et antillaises. Ce chapitre démontre que la poétique intimiste permet de positionner le spectateur comme confident, le témoin privilégié de récits qui lui sont confiés comme à un ami proche envers qui sont témoignés des signes de confiance. De cette manière, les relations d'attachement construites entre la scène et la salle permettent de créer des liens intersubjectifs à la base d'un collectif compris comme un rhizome, plutôt qu'être inféodé aux discours nationaux. Finalement, le troisième chapitre s'intéresse à la relation à la mémoire des deux communautés en analysant les négociations entre la mémoire individuelle et la mémoire collective. Ce chapitre analyse un corpus de près d'une dizaine de pièces en démontrant que les pièces antillaises continuent à faire vivre une mémoire de l'esclavage, alors que les pièces québécoises manifestent une appartenance communautaire à un collectif ambivalent. Le troisième chapitre démontre que l'utilisation du travail de la mémoire au théâtre témoigne des fractures d'une compréhension homogène ou nationale du collectif. Le travail de la mémoire au théâtre manifeste la nécessité de faire place aux récits de mémoire subjectifs dans la manière dont nous réfléchissons collectivement à l'histoire et au passé.

Cette étude suggère que ces deux communautés francophones d'Amérique gagneraient à être comparées davantage afin d'éviter, selon les mots de Gérard Bouchard, les illusions de la singularité qui tendent à enfermer les œuvres dans une interprétation nationale. Déjà, la thèse démontre que les liens à faire entre le Québec et la Caraïbe française sont légion. Le début de

leurs histoires coïncide avec la colonisation française en Amérique et la création de nouvelles communautés dont le questionnement identitaire a été incessant. Le Québec et la Caraïbe française ont ainsi en commun d'avoir utilisé leurs productions culturelles, et plus particulièrement leurs théâtres, pour affirmer et consolider leur affirmation nationale. En effet, ces deux populations ont un destin politique ambigu malgré une existence nationale culturelle reconnue. Cette similarité illustre déjà un point commun qui remet en question le prétendu problème de l'indécidabilité nationale, autant au Québec que dans les Antilles. Alors que les deux populations ont répondu par la négative à plusieurs référendums sur la souveraineté-association et une plus grande autonomie constitutionnelle, le questionnement sur l'indépendance politique et le besoin de réitérer une affirmation nationale dans les productions culturelles et l'utilisation d'une langue distincte restent constants. La similarité de cette situation – qui apparaît singulière dans une perspective locale – suggère au contraire que les deux faits sont concomitants, et nourrissent même la vitalité culturelle de ces populations. La comparaison nous permet de voir que l'indécidabilité nationale n'est peut-être pas tant un problème politique qu'une motivation qui pousse à la surenchère artistique.

Ces deux communautés entretiennent plus particulièrement, nous l'avons vu, des points similaires dans les histoires de leurs dramaturgies. Toutes deux ont manifesté au même moment une affirmation nationale dans leurs dramaturgies, suivie d'une volonté de rendre compte des failles des discours nationaux au cours de la même décennie. Cette similarité démontre encore une fois les limites des illusions de la singularité et illustre à quel point la montée et la défaite des discours nationaux est un phénomène mondial et interconnecté. La comparaison avec le théâtre antillais permet de mettre le récit de naissance du théâtre national québécois (propulsé par *Les Belles-Sœurs*) en relation avec des idées et un mouvement réellement postcoloniaux. De la voix

d'un seul auteur qui s'élève contre la domination, la comparaison permet de tracer des lignes d'influences anticoloniales de Césaire, à Fanon, aux partispristes, puis finalement à Michel Tremblay de manière à contrecarrer le discours de distinction et de solitude du peuple québécois. Effectivement, la comparaison remet en question le discours selon lequel le Québec est « la seule francophonie en Amérique du Nord ». Outre le fait que ce discours ignore la présence de francophones au Canada, il semble manifeste que d'autres communautés francophones se trouvent de fait pas si loin de l'Amérique du Nord, dans un contexte où la distinction nord/sud sert principalement le renforcement de séparation des privilèges économiques. La comparaison du Québec et de la Caraïbe française permet ainsi l'émergence d'un savoir qui concerne d'abord et avant tout la francophonie en Amérique de manière à contrecarrer l'hégémonie postcoloniale de la force centrifuge de l'Hexagone. Évidemment, des recherches qui intègrent d'autres communautés francophones en Amérique sont nécessaires pour consolider et étoffer ce paradigme d'une francophonie alternative, soit les francophonies canadiennes, la Louisiane, Haïti.

En plus d'un savoir renouvelé sur les liens à tracer entre ces deux communautés d'Amérique, la comparaison a permis plus précisément de poser un nouvel éclairage sur les dramaturgies contemporaines de la Caraïbe française et du Québec. La perspective de l'intime a permis de mettre en lumière certaines stratégies dramatiques (le monologue, le solo, une mise en scène resserrée sur le foyer, la narration) qui participent à solliciter un affect intimiste chez les spectateurs. Cette thèse éclaire de quelles manières les écritures dramatiques à esthétique intimiste, si elles partent d'un désir d'introspection et d'exploration de la subjectivité des personnages, sont tournées vers le dévoilement de soi qui témoignent d'abord et avant tout d'un désir de rencontre intersubjective plutôt qu'une volonté égocentrique. L'intimité telle qu'elle est

comprise dans ce travail de recherche n'a de sens que si elle est partagée, empathique, motivée par un désir profond de connection. Cette analyse du théâtre intimiste permet de révéler un renouvellement du collectif plutôt que simplement une société repliée sur elle-même. La comparaison dramatique a elle-même permis de mettre en lumière les distinctions et les similarités des esthétiques théâtrales du Québec et de la Caraïbe française. Si l'impression d'intimité prévaut dans les deux cas, les solos restent presque absents de la pratique caribéenne alors qu'ils sont courants au Québec. Les conditions économiques peuvent potentiellement expliquer la prévalence du monodrame au Québec, puisque les acteurs (tout comme les décors de grande envergure) sont plus difficiles à payer dans un contexte de sous-financement de la culture. D'ailleurs une analyse comparative des institutions théâtrales du Québec, de la Martinique et de la Guadeloupe reste à faire, considérant les disparités de poids démographique, de financement et de contexte de publication. Il reste que malgré la quasi-absence de solos dans le paysage théâtral caribéen, la voix d'un ou deux seuls priment le plus souvent. Même dans les moments forts de l'affirmation nationale, pas de spectacularisation du collectif dans un théâtre où le groupe est souvent traversé de tensions et de traumatismes et où les relations interpersonnelles restent plus aisées.

Nous avons vu au cours du troisième chapitre à quel point le travail de la mémoire creuse les questions de l'appartenance, de l'attachement, du traumatisme. À la lumière de la comparaison entre les pièces du Québec et de la Caraïbe, il apparaît que les pièces intimistes contemporaines délaissent le moteur créateur du traumatisme de la Conquête, alors que la Traite et la douleur d'un exil forcé restent des motifs créateurs pour les dramaturges antillais qui traitent la question sous la forme de l'oubli et de la hantise. Serait-ce que les créateurs québécois contemporains ne se sentent plus affectés par le traumatisme intergénérationnel ? Il faudra sans doute une étude un

peu plus longue pour l'affirmer, surtout que certaines pièces continuent d'illustrer les difficultés d'une appartenance trouble, telles que *Je suis d'un would be pays* et *The Dragonfly of Chicoutimi*. Il reste néanmoins manifeste que le motif prévalent du traumatisme dans la dramaturgie contemporaine caribéenne montre bien que les créateurs contemporains portent toujours le poids de cette violence intergénérationnelle et qu'il s'agit toujours d'un objet de recherche pertinent pour des études à venir.

En fin de parcours, la question de l'héritage et de la filiation artistiques reste un point aveugle qu'il serait pertinent d'explorer. Si nous avons fait le choix d'éviter d'insister sur la filiation de la France hexagonale, il reste que les traditions théâtrales de la Caraïbe française et du Québec y sont toutes deux originaires. Dans cette mesure, il serait intéressant de tracer les influences, les appartenances et les distinctions des traditions théâtrales. Malgré l'héritage du conteur, le théâtre antillais puise la plus grande part de son influence en France hexagonale, ce qui explique pourquoi il reste souvent cantonné dans une scène à l'italienne. Ainsi, la comparaison a permis de mettre en lumière le peu d'expériences limites du théâtre antillais – peut-être à cause du plus petit volume de production. Il reste que la question de la filiation artistique serait une piste intéressante pour des recherches futures.

Le théâtre est un art physique qui permet la rencontre des corps, l'éveil d'affects et d'émotions parfois incontrôlables comme la catharsis peut l'être. Alors que la notion de l'affect implique la réponse corporelle à un stimuli, et que le théâtre est un art vivant de la représentation, la question du corps reste un point aveugle à cette recherche qui mériterait d'être explorée plus en détail. Si nous avons privilégié une analyse dramaturgique notamment pour des raisons matérielles, géographiques, temporelles et du cadre d'écriture d'une thèse en études françaises, il reste qu'il persiste des questions auxquelles l'analyse de texte n'a pas été en mesure de répondre. Une

analyse de la réception des stimuli affectifs aurait ainsi permis de mettre l'accent sur l'expérience du spectateur, plutôt que sur l'appel à de telles émotions comme nous l'avons fait. Car en effet, si l'analyse dramaturgique permet d'analyser de quelles manières les dramaturgies contemporaines suscitent un appel à des affects spécifiques d'intimité, seule une analyse de la réception permettrait d'analyser les véritables réponses des spectateurs, aussi variées soient-elles.

Finalement, notons en fin de parcours que le théâtre contemporain évolue et se transforme constamment à la mesure des créations foisonnantes des artistes actuels. N'oublions donc pas que la tendance intimiste côtoie d'autres pratiques, dans un contexte où l'objectif de cette thèse n'était aucunement de rendre compte de l'ensemble du théâtre contemporain au Québec et dans la Caraïbe français. Nous avons délimité au cours de cette thèse des pratiques intimistes que nous avons qualifiées comme, entre autres, reposant sur des émotions empathiques, de proximité qui rappellent l'amitié et l'identification. Il existe pourtant des exemples de monodrames, notamment au sein du théâtre québécois, qui mettent en scène des expériences théâtrales parfois limites qui reposent sur des expériences de l'inconfort du spectateur et qui se distancent ainsi de la conception de l'intimité que nous avons développée. Nommons à titre d'exemple *Le 20 novembre* de Lars Norén, mise en scène de Brigitte Haentjens et *Outrage au public* de Peter Handke, mise en scène de Christian Lapointe. Rappelons que l'objectif de cette thèse était plutôt d'analyser les configurations d'un théâtre que l'on qualifie souvent d'intime, sans que les caractéristiques de cette tendance ne soient vraiment établies. D'autre part, plusieurs autres pièces auraient pu être incluses au sein de ce corpus. Nommons à titre d'exemple *Moi chien créole* de Bertrand Lagnier, *Seuls* de Wajdi Mouawad, *La liste* de Jennifer Tremblay, et bien d'autres. Les pièces intimistes qui font partie de cette thèse ont été choisies car ce sont celles qui mettaient le plus en évidence les thématiques de la négociations de l'individu avec l'autre et avec la mémoire. J'ai aussi choisi

d'inclure des pièces qui ont été écrites jusqu'en 2012, de manière à éviter l'intégration continue de nouveaux objets d'analyse, risque inhérent à la recherche sur l'extrême contemporain. Il reste que l'analyse du théâtre intimiste ne se restreint pas à ce corpus et peut se poursuivre avec un nombre de pièces beaucoup plus important.

Au moment de terminer cette thèse, les théâtres québécois s'apprêtent à entamer leurs saisons 2015-2016. À la Licorne, petit théâtre montréalais établi sur la rue Papineau, le thème de la saison est « les territoires intimes ». Au programme, aucun spectacle solo, individualiste ou égoïste, mais plutôt une douzaine de pièces qui témoignent du désir d'entrer dans une relation profonde avec l'autre. Comme l'écrit le directeur artistique Denis Bernard : « Pourquoi venir au théâtre si ce n'est, au final, pour mieux comprendre qui nous sommes, avec toujours cette possibilité de rencontrer l'autre en toute intimité; aller au-dedans, sonder l'intime et se faire un chemin, creuser un sillon, se perdre s'il le faut. Dans tous les cas, marcher ensemble et écrire notre histoire » (Bernard). Dans ces mots, nous pouvons remarquer l'intention collective intrinsèque à l'intime que nous avons explorée tout au long des pages de cette thèse : l'intime comme rencontre qui permet d'exposer soi comme l'autre en toute vulnérabilité. À la lumière de cette nouvelle saison qui s'amorce à La Licorne, la tendance intimiste au théâtre québécois poursuit sur sa lancée et ne se limite pas au début des années 2000. Comme la tendance intimiste, les explorations de la narration théâtrale promettent de se poursuivre au cours des prochaines années. En entrevue avec le quotidien *Le Devoir*, le conseiller dramaturgique au Centre des auteurs dramatiques (CEAD) Paul Lefebvre parle de la force de l'écriture théâtrale des auteurs de moins de 35 ans. Il affirme notamment que la narration consiste en une particularité du théâtre québécois contemporain qui promet de continuer à évoluer au cours des prochaines années : « Les dramaturges auraient aussi à cœur « *de trouver des formes adéquates, je dirais même*



*nouvelles, pour la narration* ». Une préoccupation qui s'applique plus largement à l'ensemble de la dramaturgie québécoise. « *C'est d'ailleurs la chose qui fait sa force en ce moment à l'étranger*, note le conseiller du CEAD. [...] Les créateurs d'ici montrent qu'il est toujours possible de raconter des histoires, sans pour autant se figer dans des codes conventionnels » (Labrecque). En fin de parcours, la narration s'impose comme un des liens forts entre la dramaturgie du Québec et de la Caraïbe française. À l'origine des pratiques théâtrales antillaises se trouve la narration du conteur qui raconte ses histoires à la tombée de la nuit. D'après les mots de Lefebvre, la narration est peut-être l'avenir du théâtre québécois. Dans les deux cas, raconter des histoires à un public envers qui les personnages témoignent des signes de confiance afin de constamment renouveler le lien de la scène à la salle démontre la volonté continue des artistes de théâtre, autant au Québec que dans les Antilles, de porter un théâtre dont l'introspection est d'abord au service d'un appel à un affect de rencontre collective.

## BIBLIOGRAPHIE

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres et New York : Verso, 2006. Imprimé.
- Anin, Pascale. *Les immortels*. Lansman. Manage, 2009. Imprimé.
- Bada, Valérie. « Slavery and Silence in Ina Césaire's "Mémoires d'Isles" and Dennis Scott's "An Echo in the Bone" ». *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 33-34.3-1 (2000): 86-93. Imprimé.
- Banu, Georges. *Mémoires du théâtre*. Arles : Actes sud, 1987. Imprimé.
- Bayne, Clarence. « Le Black Theatre Workshop de Montréal : un nouveau bilan ». *L'Annuaire théâtral* 29 (2001): 141 - 155. Imprimé.
- Bazié, Izaac. « Présentation ». *Études françaises* 41.2 (2005): 5 - 8. Imprimé.
- Beniamino, Michel. *La francophonie littéraire : essai pour une théorie*. Paris : L'Harmattan, c1999. Web.
- Bérard, Stéphanie. « Daniely Francisque : histoire d'un retour réussi ». *Africultures, Émergences Caraïbe(s) : une création théâtrale archipélique* 80-81 (2010): 169 - 175. Imprimé.
- . « Les dramaturgies antillaises contemporaines du "Chaos-Monde" ». *L'Annuaire théâtral* 43-44 (2008): 45 - 57. Imprimé.
- . « Percussion et répercussion des voix dans le théâtre de Gerty Dambury ». *L'Esprit Créateur* 48.3 (2008): 76 - 88. Imprimé.
- . *Théâtre des Antilles : Traditions et scènes contemporaines*. Paris: L'Harmattan, 2009. Imprimé.
- . « Vers une autre Amérique ». *Africultures, Émergences Caraïbe(s) : une création théâtrale archipélique* 80-81 (2010): 274 - 278. Imprimé.

- Berlant, Lauren Gail. *Cruel optimism*. Durham : Duke University Press, 2011. Web.
- Bernard, Denis. « Mots de la direction ». *Site internet de La Licorne*. N.p., s. d. Web. 17 août 2015.
- Bhabha, Homi K. *Les lieux de la culture : Une théorie postcoloniale*. Trad. par Françoise Bouillot. Paris: Payot, 2007. Imprimé.
- Borie, Monique. *Le fantôme ou le théâtre qui doute*. Actes Sud. Arles, 1997. Imprimé.
- Bouchard, Gérard. *Génèse des nations et cultures du Nouveau Monde : essai d'histoire comparée*. Boréal, 2001. Imprimé.
- Boukman, Daniel. *Les négriers*. L'Harmattan, 1978. Imprimé.
- Bovet, Jeanne. « Du plurilinguisme comme fiction identitaire : à la rencontre de l'intime ». *Études françaises* 43.1 (2007): 43-62. Imprimé.
- Brassard, Marie. *La noirceur*. 2011. inédit.
- Britton, Celia. *The Sense of Community in French Caribbean Fiction*. Liverpool University Press. Liverpool, 2008. Imprimé.
- Cadieux, Alexandre. « Éloge de la fuite en avant : Je suis d'un would be pays ». *Jeu : revue de théâtre* 4.125 (2007): 12-16. Imprimé.
- Cardinal, Linda, et Martin Papillon. « Le Québec et l'analyse comparée des petites nations ». *Politique et Sociétés* 30.1 (2011): 18. Imprimé.
- Cardinal, Marie. *Une vie pour deux*. Grasset. N.p., 1978. Imprimé.
- Césaire, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Guérin littérature et Présence Africaine. Montréal et Paris: N.p., 1990. Imprimé.
- . *La Tragédie du roi Christophe*. Paris et Dakar : Présence africaine, 1970. Imprimé.

---. « Lettre à Maurice Thorez ». *Les mots sont importants.net*. N.p., 1956 2008. Web. 4 août 2015.

---. *Une saison au Congo*. Seuil. Paris, 2001. Imprimé.

Césaire, Ina. *Mémoires d'Isles : Maman N. et Maman F*. Paris: Éditions caribéennes, 1985. Imprimé.

---. « Rosanie Soleil ». *Rosanie Soleil et autres textes dramatiques*. Karthala. Paris. 97-129. Imprimé.

---. *Rosanie Soleil et autres textes dramatiques*. Trad. par Textes réunis et présentés par Christiane P. Makward. Paris: Karthala, 2011. Imprimé.

---. *Zonzon tête carrée*. Alphée. Paris, 2004. Imprimé.

Chalaye, Sylvie. « Dramaturgies d'Afrique et des diasporas sur les scènes québécoises : décapage esthétique aux couleurs du temps ». *L'Annuaire théâtral* 50-51 (2011): 27-36. Imprimé.

---. « Qu'as-tu fait de ton frère ? Traumatisme et témoignage : le dispositif testamentaire des dramaturgues contemporaines des diasporas ». *Études théâtrales* 51-52 (2011): 129-135. Imprimé.

Chamoiseau, Patrick. *Écrire en pays dominé*. Paris: Gallimard, 1997. Imprimé.

Chamoiseau, Patrick, et Raphaël Confiant. *Lettres créoles : Tracées antillaises et continentales de la littérature, Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane, 1635-1975*. Paris: Gallimard, 1999. Imprimé.

Chemama, Simon. « Retour sur la première journée de colloque ». *Études théâtrales* 51-52 (2011): 75-77. Imprimé.

- Cliche, Denise, Andrée Mercier, et Isabelle Tremblay. « Passion, parole et libération dans la dramaturgie de Carole Fréchette ». *La narrativité contemporaine au Québec 2. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*. Les presses de l'Université Laval. Québec: N.p., 2004. 215-247. Imprimé.
- Condé, Maryse. *An tan révolisyon*. Éditions de l'Amandier. Paris, 1989. Imprimé.
- Confiant, Raphaël. « « PÉYI-A SÉ TA NOU, SÉ PA TA YO ! » (« CE PAYS EST À NOUS, PAS À EUX ! »), CLAMAIENT-ILS EN FÉVRIER 2009... » ». *Montray Kreyol*. N.p., 11 janv. 2010. Web. 2 sept. 2012.
- . *Une traversée paradoxale du siècle*. Stock. N.p., 1993. Imprimé. Échanges.
- Conteh-Morgan, John. « A Note on the Image of the Builder in Aimé Césaire's "La Tragédie du roi Christophe" ». *The French Review* 57.2 (1983): 224-230. Imprimé.
- Corzani, Jack. *Littératures francophones. Tome II Les Amériques : Haïti, Antilles-Guyane, Québec*. Paris: Belin, 1998. Imprimé.
- Curto, Roxanna. « The Science of Illusion-making in Aimé Césaire's *La tragédie du roi Christophe* and *Une tempête* ». *Research in African Literatures*, 42.1 (2011): 154-171. Imprimé.
- Dambury, Gerty. *Enfouissements*. Les Éditions du Manguier. Paris: N.p., 2010. Imprimé.
- . *Trames*. Les éditions du Manguier. Paris: N.p., 2008. Imprimé.
- Danan, Joseph. « Dialogue narratif, dialogue didascalique ». *Nouveaux territoires du dialogue*. Actes Sud. Arles: N.p., 2005. 41-45. Imprimé.
- . « Généalogie d'une question ». *L'Annuaire théâtral* 36 (2004): 79-89. Imprimé.
- David, Gilbert. « Mouvance contemporaine des dramaturgies de l'Amérique francophone ». *L'Annuaire théâtral* 50-51 (2011): 9-13. Imprimé.

- . « Une institution théâtrale à géométrie variable ». *Le théâtre québécois 1975-1995*. Éd. par Dominique Lafon. Éditions Fides, 2001. 13-36. Imprimé.
- David, Gilbert et Hélène Beauchamp. *Théâtres québécois et canadiens-français au XXe siècle*. Sainte-Foy: Presses de l'Université du Québec, 2003. Imprimé.
- de la Chenelière, Evelyne. *La Chair et autres fragments de l'amour*. Leméac. Montréal: N.p., 2012. Imprimé.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*. Minuit. Paris: N.p., 1980. Imprimé. Critique.
- . *Kafka Pour une littérature mineure*. Les Éditions de Minuit. Paris, 1975. Imprimé.
- Desroches, Vincent. « En quoi la littérature québécoise est-elle postcoloniale? » *Quebec Studies* 35 (2003): 3-12. Imprimé.
- Dodge, Sébastien. *Dominion*. Montréal: Studio C1C4, 2014. Imprimé.
- Ducharme, Réjean. *Le marquis qui perdit. Tableaux de la fin de la domination française*. Inédit, conservé au CEAD. N.p., 1969. Imprimé.
- Edwards, Carole. *Les dramaturges antillaises*. Paris: L'Harmattan, 2008. Imprimé.
- Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Seuil, 1952. Imprimé.
- Fréchette, Carole. *Baby blues*. Les Herbes rouges. Montréal: N.p., 1989. Imprimé.
- . *Je pense à Yu, suivi de Entrefilet*. Actes Sud/Leméac. Montréal et Arles: N.p., 2012. Imprimé.
- . *Le collier d'Hélène*. Éditions Lansman. Belgique: N.p., 2002. Imprimé.
- Friedman, Susan Stanford. « Why Not Compare ? » *PMLA* 126.3 (2011): 753-762. Imprimé.
- Fuyet et al., Hervé. « Décolonisation et classes sociales dans La Tragédie du Roi Christophe d'Aime Césaire ». *The French Review* 46.6 (1973): 1101-1117. Imprimé.
- Gale, Lorena. *Angélique*. Playwrights Canada Press. Toronto, 2000. Imprimé.
- . *Je me souviens*. Talonbooks. Vancouver, 2001. Imprimé.

- Gilbert, Helen, et Joanne Tompkins. *Post-colonial drama : theory, practice, politics*. Londres et New York: Routledge, 1996. Imprimé.
- Glissant, Édouard. *Le discours antillais*. Paris: Gallimard, 1997. Imprimé.
- Godin, François. *Je suis d'un would be pays*. Leméac. Montréal, 2008. Imprimé.
- . *Louisiane nord*. Leméac Éditeur. Montréal: N.p., 2004. Imprimé.
- Godin, Jean-Cléo. « Qu'est-ce qu'un Dragonfly ? » *Jeu : revue de théâtre* 78 (1996): 90-95. Imprimé.
- Godin, Jean-Cléo, et Dominique Lafon. *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*. Montréal: Leméac, 1999. Imprimé. Théâtre/essai.
- Godin, Jean-Cléo, et Laurent Mailhot. *Théâtre québécois I*. Hurtubise HMH. Montréal, 1988. Imprimé.
- . *Théâtre québécois II*. Hurtubise. Montréal, 1988. Imprimé.
- Guay, Hervé. « Le nouveau désarroi amoureux et quelques vertiges identitaires : portrait de la dramaturgie de 1995 à 2005 ». *Jeu : revue de théâtre* 120.3 (2006): 96-104. Imprimé.
- Hardt, Michael. « Forword : What affects are good for ». *The Affective Turn : Theorizing the Social*. Éd. par Patricia Ticineto Clough et Jean Halley. Duke University Press, 2007. ix-xiii. Imprimé.
- Harel, Simon. « Les loyautés conflictuelles de la littérature québécoise ». *Quebec Studies* 44 (2007): 41-52. Imprimé.
- Hellot, Marie-Christine. « De l'effet de la peinture rouge sur la traductrice ». *Jeu : revue de théâtre* 145 (2012): 13-17. Imprimé.

- Houyoux, Suzanne. « Un entretien avec Ina Césaire, Fort-de-France, 5 juin 1990 ». *Elles écrivent des Antilles (Haïti, Guadeloupe, Martinique)*. Éd. par Suzanne Rinne et Joëlle Vitiello. Paris: L'Harmattan, 1997. 349-357. Imprimé.
- Hurley, Erin. *National Performance : Representing Quebec from Expo 67 to Celine Dion*. Toronto Buffalo London: University of Toronto Press, 2011. Imprimé.
- . *Theatre and Feeling*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. Imprimé.
- Hutcheon, Linda. « Rethinking the National Model ». *Rethinking Literary History : A Dialogue on Theory*. Éd. par Linda Hutcheon and Mario Valdès. New York: Oxford University Press, 2002. 3-49. Imprimé.
- Joinnault, Brigitte. « Les dramaturgies de Carole Fréchette sur les scènes françaises (1998-2009) : figures d'une rencontre ». *L'Annuaire théâtral* 50-51 (2011): 89-100. Imprimé.
- Jones, Bridget. « Approaches to political theatre in the French Caribbean ». *IJFS* 2.1 (1999): 36-44. Imprimé.
- . « Comment identifier une pièce de théâtre de la Caraïbe ? » *Les théâtres francophones et créolophones de la Caraïbe : Haïti, Guadeloupe, Guyane, Martinique, Sainte-Lucie*. Paris: L'Harmattan, 2003. 35-50. Imprimé.
- . « French Caribbean (Overview) ». *The World Encyclopedia of Contemporain Theater*, vol. 2 1996: 276-284. Imprimé.
- Jubenville, Yves. « Le partage des voix : approche génétique de la langue dans les dramaturgies québécoises contemporaines ». *Études françaises* 43.1 (2007): 101-119. Imprimé.
- Labrecque, Marie. « Le renouveau de la dramaturgie ». *Le Devoir*. N.p., 15 août 2015. Web. 17 août 2015.



- Lafon, Dominique. « La langue-à-dire du théâtre québécois ». *Théâtres québécois et canadiens-français au XXe siècle : Trajectoires et territoires*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2003. 181 - 195. Imprimé.
- . *Le théâtre québécois 1975-1995*. Fides. Montréal: N.p., 2001. Imprimé.
- Lara, Oruno D. *De l'oubli à l'histoire : Espaces et identités caraïbes (Guadeloupe, Guyane, Haïti, Martinique)*. Paris: Servédit, 1998. Imprimé.
- Larrue, Jean-Marc. « Mémoire et appropriation : essai sur la mémoire théâtrale au Québec ». *L'Annuaire théâtral* 5-6 (1988): 61 - 72. Imprimé.
- Le Bris, Michel, et Jean Rouaud. *Pour une littérature-monde*. Gallimard. Paris: N.p., 2007. Imprimé.
- Lefebvre, Paul. « To keep in touch ». *The dragonfly of Chicoutimi*. Les Herbes Rouges. Montréal: N.p., 2005. 77 - 80. Imprimé.
- Leroux, Patrick. « Le Québec en autoreprésentation : le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu ». thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 2, 2009. Imprimé.
- Lesage, Marie-Christine, et Adeline Gendron. « Récit de vie et soliloque dans *Leçon d'anatomie* et *The Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay ». *La narrativité contemporaine au Québec 2. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*. Les Presses de l'Université Laval. Laval: N.p., 2004. 171 - 197. Imprimé.
- Lespérance, Chiara. « *The Dragonfly of Chicoutimi* : une interprétation micropsychanalytique ». *L'Annuaire théâtral* 26 (1999): 133 - 151. Imprimé.
- Létourneau, Jocelyn. *Que veulent vraiment les Québécois ? Regard sur l'intention nationale au Québec (français) d'hier à aujourd'hui*. Boréal. Montréal, 2006. Imprimé.

- Mackay, Frank. *L'esclavage et les Noirs à Montréal (1760-1840)*. Les éditions Hurtubise. Montréal, 2013. Imprimé.
- Maingueneau, Dominique, et Patrick Charaudeau, éd. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Seuil. Paris, 2002. Imprimé.
- Makward, Christiane P. « Filles du Soleil noir : sur deux pièces d'Ina Césaire et de Michèle Césaire ». *Elles écrivent des Antilles (Haïti, Guadeloupe, Martinique)*. Éd. par Suzanne Rinne et Joëlle Vitiello. Paris: L'Harmattan, 1997. 335-347. Imprimé.
- Martin, Alexis. *L'histoire révélée du Canada français, 1608-1998*. 2014.
- Martinez, Ariane. « Ritournelle et répétition-variation ». *Nouveaux territoires du dialogue*. Actes Sud. Arles, 2005. 46-50. Imprimé.
- Miller, Christopher. *The French Atlantic Triangle : Literature and Culture of the Slave Trade*. Duke University Press. Durham, 2008. Imprimé.
- Miyasaki, June. « Writing the Landscape of Memory: Ina Césaire's Mémoires d'Isles ». *Journal of Caribbean Literatures* 6.1 (2009): 31-46. Imprimé.
- Moore, David Chioni. « Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet ? Toward a Global Postcolonial Critique ». *PMLA* 116.1 (2001): 111-128. Imprimé.
- Moss, Jane. « “Je me souviens”: Staging Memory in Anglo-Québécois Theatre ». *Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes*, 46.3 (2012): 60-80. Imprimé.
- Moura, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Presses Universitaires de France. Paris, 1999. Imprimé.
- Munro, Martin. « Can't Stand Up for Falling Down: Haiti, Its Revolutions, and Twentieth-Century Negritudes ». *Research in African Literatures* 35.2 (2004): 1-17. Imprimé.
- Octavia, Gaël. *Congre et homard*. Lansman éditeur. Belgique: N.p., 2012. Imprimé.

---. *Le Voyage*. inédit.

Pageaux, Daniel-Henri. *Images et mythes d'Haïti*. Paris: L'Harmattan, 1984. Imprimé.

Palcy, Euzhan. *Aimé Césaire : Une voix pour l'histoire*. JMJ Productions, 2006. DVD.

Paré, François. *Les littératures de l'exiguïté*. Le Nordir. Hearst, 1992. Imprimé.

Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Armand Colin, 2009. Imprimé.

Picanço, Luciano C. *Vers un concept de littérature nationale antillaise*. Peter Lang, 2000. Imprimé.

Picard, Lucie. « L'Histoire de l'autre : la guerre civile libanaise dans *Littoral* de Wajdi Mouawad et *Le collier d'Hélène* de Carole Fréchette ». *L'Annuaire théâtral* 34 (2003): 147-160. Imprimé.

Plourde, Elizabeth. « Explorer les territoires de l'intime : Le monologue dans la nouvelle dramaturgie québécoise ». *Figures du monologue théâtral ou seul en scène*. Nota Bene. Québec: N.p., 2007. 343-356. Imprimé.

Radhakrishnan, R. « Why Compare ? » *New Literary History* 40 (2009): 453-471. Imprimé.

« Résultats - Élections Québec 2012 ». *Site de Radio-Canada*. N.p., s. d. Web. 9 avr. 2013.

Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Imprimé.

Robert, Lucie. « Pour une histoire de la dramaturgie québécoise' ». *L'Annuaire théâtral* 5-6 (1988). Imprimé.

---. « The Language of Theater ». *Essays on Modern Quebec Theater*. Michigan State University Press. N.p., 1995. 109-129. Imprimé.

Rosello, Mireille. « The "Césaire Effect," or How to Cultivate One's Nation ». *Research in African Literatures* 32.4 (2001): 77-91. Imprimé.

Roy, Irène (dir.). *Figures du monologue théâtral ou seul en scène*. Nota Bene. Québec, 2007.

Imprimé. Convergences 35.

Ruprecht, Alvina. « Effets sonores et signification dans les Belles-Soeurs de Michel Tremblay ».

*Voix et images* 12.3 (1987): 439-451. Imprimé.

---. « Les théâtres afro-caribéens: nouvelles orientations de la recherche aux Amériques

francophones ». *Théâtres québécois et canadiens-français au XXe siècle : Trajectoires et territoires*. Presses de l'Université du Québec. Québec, 2003. 383-393. Imprimé.

Ruprecht, Alvina (dir.). *Les théâtres francophones et créolophones de la Caraïbe : Haïti,*

*Guadeloupe, Guyane, Martinique, Sainte-Lucie*. Paris: L'Harmattan, 2003. Imprimé.

Ryngaert, Jean-Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre 3e édition*. ARMAND COLIN. Paris,

2008. Imprimé.

---. *Lire le théâtre contemporain*. Paris: Dunod, 1993. Imprimé.

---. *Nouveaux territoires du dialogue*. Actes Sud. Arles, 2005. Imprimé.

Sabourin, Sara. « Regard sur le travail de mise en scène de Je pense à Yu ». *Jeu : revue de théâtre*

148 (2013): 150-154. Imprimé.

Saint-Jacques, Denis. « Le théâtre — Des Canadiens, des Québécois, une Acadienne ou de

l'invisibilité du théâtre au théâtre ». *Études françaises* 10.2 (1974): 151-159. Imprimé.

Sarrazac, Jean-Pierre. « Introduction ». *Études théâtrales* 51-52 (2011): 9-10. Imprimé.

---. « Le partage des voix ». *Nouveaux territoires du dialogue*. Actes Sud. Arles: N.p., 2005.

11-16. Imprimé.

---. « Le Témoin et le Rhapsode ou Le Retour du Conteur ». *Études théâtrales* 51-52 (2011):

13-25. Imprimé.

---, éd. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Circé. Belval2005. Imprimé.

- . *Théâtres du moi, théâtres du monde*. Editions Médiannes, 1995. Imprimé.
- . *Théâtres intimes: essai*. Arles; [Paris]: Actes Sud ; Diffusion, PUF, 1989. Imprimé.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Les subalternes peuvent-elles parler ?* Trad. par Jérôme Vidal. Éditions Amsterdam. Paris, 2009. Imprimé.
- Strindberg, August. « Memorandums to the Members of the Intimate Theater from the Director ». *Open Letters to the Intimate Theater*. Univ. of Washington Press,. Seattle: N.p., 1967. 15-53. Imprimé.
- Tompkins, Joanne. « Urban Entanglements in Three African Canadian Plays: Lorena Gale's *Angélique*, George Boyd's *Consecrated Ground*, and Andrew Moodie's *Riot* ». *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada* 30.1-2 (2009): 17-36. Imprimé.
- Tremblay, Larry. *The Dragonfly of Chicoutimi*. Montréal: Les Herbes Rouges, 2005. Imprimé.
- Tremblay, Michel. *Les Belles-Soeurs*. Leméac. Montréal, 1972. Imprimé.
- Trudel, Marcel. *Deux siècles d'esclavage au Québec*. Montréal: Les éditions Hurtubise, 2004. Imprimé.
- Ubersfeld, Anne. *L'école du spectateur : lire le théâtre 2*. Paris: Éditions sociales, 1981. Imprimé.
- . *Lire le théâtre*. Éditions sociales. Paris: N.p., 1982. Imprimé.
- Vinaver, Michel. « Analyse de fragment d'une pièce de théâtre ». *Littérature* 138 (2005): 18-26. Imprimé.
- . *Écritures dramatiques:essais d'analyse de textes de théâtre*. Actes Sud. Arles, 1993. Imprimé. Babel.
- Weiss, Jonathan. « Le théâtre québécois : une histoire de famille ». *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, 5-6 (1988): 131-140. Imprimé.

