

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DISPOSITIFS ÉNONCIATIFS ET CONSTRUCTION IDENTITAIRE DANS LES  
TEXTES DRAMATIQUES QUÉBÉCOIS *YUKONSTYLE* ET *NOUS VOIR NOUS*  
(*CINQ VISAGES POUR CAMILLE BRUNELLE*)

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
ROXANNE DANIS

OCTOBRE 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je désire remercier ma directrice de recherche, Catherine Cyr, pour m'avoir initiée au monde de la dramaturgie, qui m'était inconnu avant notre rencontre. Surtout, je suis reconnaissante pour les précieux conseils et le soutien qu'elle m'a apportés durant la rédaction de ce mémoire, qui ne s'est pas faite sans embûches. Merci pour tes encouragements.

Mes remerciements vont ensuite à ma famille. Tout au long de ce processus, je savais pouvoir compter sur votre soutien inépuisable. Merci d'avoir toujours cru en moi, surtout quand moi, je n'y croyais plus.

Merci aussi à Sarah Berthiaume et à Guillaume Corbeil pour leur œuvre dramatique captivante. Ces dramaturges s'inscrivent dans un parcours de lecture qui fait de moi aujourd'hui uneoureuse du théâtre.

Je remercie mes précieux.se.s ami.e.s. Ce mémoire a été rédigé grâce à nos discussions enrichissantes, à propos de littérature ou pas, qui m'ont inspirée et motivée.

Et des mercis à Lude.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	ii
LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	v
RÉSUMÉ .....	vi
INTRODUCTION .....	1
Enjeux de l’hybridation des dispositifs énonciatifs.....	2
La dramaturgie québécoise à l’heure des transformations esthétiques .....	4
Présentation du corpus et justification .....	7
Présentation de l’autrice et de l’auteur étudiés .....	9
Objectifs et hypothèses .....	11
Cadre théorique.....	12
Découpage du mémoire .....	14
CHAPITRE I LA PAROLE THÉÂTRALE : DE VECTEUR D’ACTION À ACTION .....	15
1.1 Nouvelles avenues de la parole théâtrale .....	17
1.1.1 Les dramaturgies de la parole : réalistes plus que mimétiques.....	18
1.2 L’énonciation performative : définitions.....	20
1.2.1 Quand dire, c’est être : la parole théâtrale performative .....	22
1.2.2 La parole monologuée .....	23
1.3 Les incarnations de la parole théâtrale dans les nouvelles écritures contemporaines québécoises : héritage et nouveauté.....	27
1.3.1 L’intrusion du narratif dans les textes dramatiques contemporains .....	27
1.3.2 La polyphonie : multiplicité des énonciateurs .....	29
1.3.3 Redonner la place au texte dramatique.....	31
1.4 Le « théâtre des Trentenaires » .....	32

1.5	Revue de la littérature sur les pièces étudiées .....	33
1.5.1	<i>Yukonstyle</i> de Sarah Berthiaume .....	33
1.5.2	<i>Nous voir nous (Cinq visages pour Camille Brunelle)</i> de Guillaume Corbeil .....	36
CHAPITRE II ENTRE MONOLOGUE ET DIALOGUE : LES IDENTITÉS CLIVÉES DES PERSONNAGES DE <i>YUKONSTYLE</i> .....		39
2.1	Un double dispositif d'énonciation .....	41
2.1.1	La parole monologuée : narrativité mobile et voix dissociée .....	41
2.1.1.1	Une mobilité atopique .....	42
2.1.1.2	Parole dissociée .....	46
2.1.2	La parole dialoguée : rétrospection et désemboîtement .....	48
2.1.2.1	Dialogues cryptés .....	48
2.1.2.2	Tressage de dialogues : la persistance du passé .....	51
2.2	Décomposition et recomposition identitaires du personnage .....	54
2.2.1	Décomposition : identités à la dérobée .....	56
2.2.2	Recomposition : le jeu de rêve comme représentation du sujet contemporain .....	57
CHAPITRE III UNE PAROLE SATURÉE D'IMAGES : LES IDENTITÉS MALLÉABLES DES PERSONNAGES DE <i>NOUS VOIR NOUS (CINQ VISAGES POUR CAMILLE BRUNELLE)</i> .....		66
3.1	Parole formatée et esthétique chorale : marée de voix .....	69
3.1.1	Imaginaire des réseaux sociaux .....	69
3.1.2	L'esthétique chorale .....	71
3.2	La répétition-variation et l'hyperspectacle : falsification du réel .....	78
3.2.1	Répétition-variation .....	78
3.2.2	L'hyperspectacle : l'énonciation à la merci de la performance identitaire ..	83
3.3	Décomposition et recomposition du personnage .....	89
3.3.1	Décomposition : la parole marionnettique .....	89
3.3.2	Machines à Dire : négation de l'intimité .....	92
3.3.3	Recomposition : la choralité pour devenir autrui .....	96
CONCLUSION .....		102
BIBLIOGRAPHIE .....		112

## LISTE DES ABRÉVIATIONS

*Y* : *Ykonstyle* de Sarah Berthiaume

*NVN* : *Nous voir nous (Cinq visages pour Camille Brunelle)* de Guillaume Corbeil

## RÉSUMÉ

Le présent mémoire porte sur les mutations des modalités d'énonciation et sur les impacts de ces transformations sur les personnages théâtraux de deux textes dramatiques québécois. Nous étudierons de façon transversale *Yukonstyle* de Sarah Berthiaume ainsi que *Nous voir nous (Cinq visages pour Camille Brunelle)* de Guillaume Corbeil, deux pièces parues en 2013, afin d'observer les nombreux dispositifs d'énonciation à l'œuvre et les effets de l'hybridité sur l'identité du personnage théâtral. En postulant que tant le dire que le dit transforment le personnage, nous montrons que la pluralité de l'énonciation mène à la forme composite de ce dernier : nous nous intéresserons à la décomposition et à la recombinaison partielle du personnage comme construction dramaturgique. Ce mémoire interroge les visions du monde qu'expriment ces deux pièces et les commentaires sociaux qu'elles véhiculent, notamment sur les tensions entre le vivre-ensemble et la valorisation de l'individu telles qu'exacerbées dans les drames, que ce soit à cause de l'isolement ou, au contraire, de la surexposition de soi. Ce mémoire s'efforce, par le biais de ces analyses, de témoigner de la richesse formelle et thématique de notre corpus ; à travers des esthétiques plurielles, nos pièces brossent un portrait complexe de l'humain et des relations qu'il entretient avec lui-même, avec autrui et avec la société dans laquelle il s'inscrit.

Mots-clés : dramaturgie québécoise contemporaine, Guillaume Corbeil, Sarah Berthiaume, parole théâtrale, dialogue, monologue, choralité, répétition-variation, personnage théâtral, identité, incommunicabilité, réseaux sociaux

## INTRODUCTION

Dès les années 1950, Peter Szondi, dans *Théorie du drame moderne*, se prête à l'analyse de la nouvelle tangente du théâtre occidental qui, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ébranle la structure autonome et autosuffisante de celui-ci. Il se penche entre autres sur l'introduction du régime épique, une esthétique développée dans les drames de Bertolt Brecht, puis largement théorisée par celui-ci. Le fait de *narrer* l'action plutôt que de la *montrer* a soulevé des interrogations concernant les limites mêmes de ce qui est dramatique. En effet, alors que le drame a principalement été réfléchi comme un art de l'imitation et de la représentation d'actions humaines, tel que Aristote le soutenait dans sa *Poétique* en expliquant que « l'unité d'imitation résulte de l'unité de l'objet, de même [que] l'histoire – puisqu'elle est imitation d'action – doit être imitation d'une action une et formant un tout » (1999, p. 98), cette épification, ainsi que d'autres transformations majeures de sa forme, tend à rompre avec la structure harmonieuse fondée sur le dialogue. La crise du drame européen, qui s'amorce vers 1880, comme l'a située Szondi et, par la suite, Jean-Pierre Sarrazac, dans *Poétique du drame moderne* (2012), a cristallisé l'urgence d'élargir les possibilités esthétiques de celui-ci : les rigides règles aristotéliennes constituent désormais un modèle dépassé, en inadéquation avec les conceptions actuelles du monde en ce sens qu'elles tracent le portrait d'un réel stable et ordonné, alors que le mouvement du monde appelle différentes façons de le représenter et de le commenter. Pour sa part, Jean-Pierre Sarrazac, dans *L'Avenir du drame*, publié pour la première fois en 1981, caractérise ce changement de paradigme par la *rhapsodie*. Celle-ci serait le résultat du geste d'écriture du dramaturge moderne, un écrivain-rhapsode, « qui assemble ce qu'il a préalablement déchiré et qui dépiece aussitôt ce qu'il vient de lier. » (Sarrazac, 1999, p. 25) En effet,

les écritures dramatiques modernes et contemporaines, loin de faire table rase des formes traditionnelles, s'en nourrissent pour, ensuite, les déconstruire et les refaçonner. La forme du drame se fait plus malléable grâce aux dramaturges qui la manipulent librement au gré des histoires à raconter, des visions du monde à partager. En ce sens, le théoricien observe que le point de convergence des drames modernes réside dans la pluralité formelle qui se manifeste dans la diversité des propositions, mais aussi au sein d'une seule pièce. Plus que des jeux esthétiques, ces reconfigurations touchent directement le dialogue, qui, comme le souligne Sarrazac, « [p]rivé de sa fonction traditionnelle de formuler le conflit et de l'amener jusqu'à son terme, à travers une série finie de relations duelles, [...] se résorbe et dépérit tel un organe devenu inutile » (p. 112) pour faire place à d'autres modes énonciatifs. Ceux-ci mènent par conséquent à aborder autrement ce qui est dit par les personnages que lorsque la parole est véhiculée dans un dialogue limpide et sans failles.

#### *Enjeux de l'hybridation des dispositifs énonciatifs*

Pour Sarrazac, la rhapsodisation de la dramaturgie moderne découle de la « romanisation du drame », qui s'est imposée à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. Le phénomène de romanisation correspond à la définition que propose Mikhaïl Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman* selon laquelle le texte dramatique use de stratégies qui décroissent sa stylistique : la romanisation constituerait sa « libération de tout ce qui est conventionnel, nécrosé, ampoulé, amorphe, de tout ce qui freine [sa] propre évolution » (Bakhtine, 1987, p. 472). Le théoricien russe stipule que le roman serait le genre le plus riche du point de vue du discours parce qu'il parvient à faire communiquer les différents niveaux d'interlocuteurs, soit l'instance narrative et les personnages, et à intégrer le plurilinguisme, c'est-à-dire les différents dialectes qui cohabitent dans l'espace social. Pour lui, « le discours traverse un milieu d'expressions et d'accents étrangers; il est à l'unisson avec certains de ses éléments, en désaccord avec d'autres, et dans ce processus de dialogisation, il peut donner forme à son image et à son ton stylistiques » (p. 101). Que ce soit le fait que nous emprunions toujours les mots des

autres ou que le message se transforme selon le destinataire, Bakhtine rappelle à juste titre que

le langage ne conserve plus de formes et de mots neutres, « n'appartenant à personne » : il est éparpillé, sous-tendu d'intentions, accentué de bout en bout. [...] Chaque mot renvoie à un contexte ou à plusieurs, dans lesquels il a vécu son existence socialement sous-tendue. Tous les mots, toutes les formes, sont peuplés d'intentions. Le mot a, inévitablement, les harmoniques du contexte (harmoniques des genres, des orientations, des individus). (p. 114)

De ce point de vue, il soutient que la prose permet de rendre compte d'une énonciation plurielle, mouvante et ouverte, donc plus réaliste et stylistiquement intéressante. Même si cette hiérarchisation des genres littéraires a été critiquée, il n'empêche que la conception bakhtinienne de l'écriture romanesque permet de saisir les dynamiques énonciatives du drame qui tend à se romaniser. Bakhtine considère que d'écrire du discours fermé sur lui-même ou de donner une voix unidimensionnelle à un personnage relève plutôt de la naïveté, car le langage est agité de « forces stratificatrices » (p. 114) qui font en sorte qu'un énoncé n'épouse jamais parfaitement un seul dialecte ou une intention unique. Dans la dramaturgie, la déconstruction du dialogue recoupe inévitablement ces notions de discours variés aux couches de sens multiples. Que les personnages préfèrent une parole qui serait neuve et imperméable à toute intrusion semble de moins en moins probable à mesure que le drame évolue. Au contraire, le drame contemporain converge vers un kaléidoscope énonciatif en intégrant les bruits du monde, qui correspondent à la pléthore de discours qui y circulent, et le dialogue théâtral cède la place, notamment, à des prises de parole déréalisantes. La romanisation du drame est aussi tributaire d'une plus large acception du terme « voix » : les personnages ne sont désormais plus les détenteurs absolus de la parole. L'éclatement formel du drame contemporain ne se situe pas uniquement dans son esthétique hétérogène, mais dans l'idée même que la parole du personnage n'est plus impénétrable. Celle-ci peut désormais se laisser traverser par d'autres voix et cacher des significations nouvelles sous les mots employés, derrière les intentions premières qui motivent leur énonciation.

La dramaturgie contemporaine, héritière de cette romanisation, poursuit cette trajectoire qui transforme le dire au théâtre à mesure que les époques se succèdent et que surgissent de nouveaux enjeux auxquels réfléchir. La parole dramatique explose parce qu'elle combine plus d'un régime énonciatif, se nourrit de divers types de discours et morcelle le texte. Mais aussi, elle implose, car elle est tiraillée en son centre. Les mots peuvent se retourner contre le personnage qui les emploie, introduisant une sémantique nouvelle ou alors ils se retrouvent supplantés par ceux d'autres discours, notamment le discours didascalique. Conséquemment à ces transformations formelles qui concernent directement le dialogue théâtral, il y a lieu de s'interroger sur l'état du personnage, c'est-à-dire cette construction dramatique qui détient la parole. Dans le théâtre classique, la parole apparaît comme une aptitude intrinsèque, ce qui lui permet d'être utilisée comme véhicule de l'action. Or la crise du drame, comme l'observe Sarrazac, a remis en doute cette adéquation naturelle entre le personnage et ce qu'il dit ainsi qu'entre lui et son environnement, ce qui élargit aussi le champ des possibles en ce qui a trait à son identité :

Loin d'être mortifère, la « mise en crise » du personnage est ainsi devenue, dans les écritures modernes et contemporaines, l'un des signes de sa vitalité. La contrepartie de ce paradoxe est qu'il est désormais difficile, et ceci peut-être plus que jamais, de parler du personnage ; malaise et mal à dire qui prennent plusieurs formes. (2012, p. 7)

La structure dramatique est ébranlée par la transformation de l'énonciation au théâtre alors que les personnages ne peuvent plus s'exprimer avec autant de facilité ou de naturel. Ainsi, il convient de se pencher sur les raisons et les conséquences de cette énonciation plurielle.

#### *La dramaturgie québécoise à l'heure des transformations esthétiques*

Dans le cadre de ce mémoire, nous prendrons pour objet d'étude un corpus de textes dramatiques québécois. Il convient de rappeler qu'au Québec, la dramaturgie n'a pas eu tout à fait la même trajectoire qu'en Europe en raison de plusieurs facteurs. Son

passé colonial peut en partie expliquer la production dramatique formellement inspirée du modèle français. Or, depuis Gratien Gélinas, qui, dans son essai *Pour un théâtre national et populaire* datant de 1949, exprime son désir de « doter la société canadienne-française d'une dramaturgie et de théâtres dignes de ce nom », (David, 2003, p. 138), le drame québécois a effectivement dépassé cet objectif et se donne désormais les moyens esthétiques de ses ambitions artistiques. Bien qu'il ne faille pas nier que « [l]'affirmation du « monde québécois » a certes joué un rôle déterminant dans la remise en cause de la conception culturaliste du théâtre qui prévalait alors – caractérisée qu'elle était par une approche ronronnante et superficielle du répertoire étranger » (David, 2001, p. 21), la création dramatique d'ici ne se limite plus à questionner sa spécificité identitaire, sa québécity.

Si, en Europe, ce sont les conflits mondiaux du XX<sup>e</sup> siècle qui ont provoqué un virage dans l'écriture de certains, voyant remise en question leur conception de l'humain et du monde, au Québec, c'est plutôt la chute des idéaux collectifs des années 1970, survenue beaucoup plus tard, qui a mené à un changement de cap dans la dramaturgie. Shawn Huffman parle de « nouvelles écritures théâtrales » (2001, p. 73) québécoises autour de 1980, dont l'apparition coïncide avec l'échec du référendum. Celles-ci ne doivent toutefois pas être confondues avec le « nouveau théâtre québécois » des années 1960 que pointait Michel Bélair, lequel aurait « remplacé le réalisme de [Marcel] Dubé par un réalisme authentiquement populaire » (1973, p. 126) en représentant des personnages qui montraient la réalité des milieux ouvriers québécois (notoirement la dramaturgie de Michel Tremblay). Les « nouvelles écritures » repérées par Huffman, par exemple celles de Michel Marc Bouchard ou de Pol Pelletier, mettent de l'avant une dramaturgie où le socio-politique laisse place à l'exploration du langage formel, à des textes qui « privilégient l'onirique, l'hétérogénéité, l'éclatement formel et l'autoréférentialité » (Huffman, 2001, p. 73). Depuis, la dramaturgie québécoise a rejoint le continuum des écritures européennes en ce qu'elles creusent toujours davantage la recherche formelle. N'ayant plus à affirmer

son existence et sa valeur dans le champ théâtral, elle entretient des rapports vivifiants avec les différentes dramaturgies du monde. Les textes québécois voyagent à l'étranger, y sont mis en scène et, inversement, les écrivaines et écrivains d'ici se nourrissent d'influences diverses, non dans une volonté de calquer des esthétiques, mais d'élargir leurs horizons.

À titre d'exemple, le numéro 150 de la revue *Jeu* propose un dossier sur le lien étroit qui lie les scènes dramatiques québécoise et berlinoise. Christian Saint-Pierre, lui-même fasciné par Berlin en tant que lieu où cohabitent harmonieusement respect du passé et nécessité de s'ancrer dans le présent, a réuni dans la revue divers points de vue de créateurs qui ont ressenti un « irrépissible appel de Berlin » (Saint-Pierre, 2014, p. 12). La capitale a eu, selon leurs dires, un impact majeur dans leur trajectoire d'artiste. Pour Martin Faucher, la méconnaissance de la langue allemande a amplifié son expérience esthétique du théâtre berlinois, tout comme les audacieuses mises en scène qui ancrent les pièces dans le présent, qu'elles soient de répertoire ou contemporaines (Faucher, 2014, p. 39). Pour sa part, Frank Weigand, un médiateur majeur entre Montréal et Berlin en ce qu'il traduit de nombreuses pièces québécoises en allemand, décrit dans l'article intitulé « Identités et ruptures » qu'il a été frappé notamment par la richesse de pièces écrites par une nouvelle génération de dramaturges, dont David Paquet, Fabien Cloutier et Sarah Berthiaume. Il mentionne que dans la variété des pièces se dégage une proposition esthétique commune qui réside dans l'utilisation d'une langue dynamique, parsemée d'anglicismes et de québécismes, à la fois calquée sur l'oralité et retravaillée par le travail d'écriture. Weigand, en traduisant ces textes, souhaite dépasser leur spécificité québécoise :

j'essayais plutôt de trouver des moyens pour rendre le caractère universel de cette expérience hétérogène du monde : par l'invention d'argots artificiels et par une mise en avant du rythme, je faisais ressortir l'urgence et l'énergie des textes sans les enfermer dans un contexte trop précis. (2014, p. 21)

Ainsi, certains textes dramatiques québécois dressent des portraits d'expériences du monde qui résonnent à l'étranger. La filiation dramatique ne se fait plus uniquement dans un rapport vertical, dans lequel les écritures actuelles viendraient s'inscrire à la suite de celles de piliers de la dramaturgie canadienne-française et québécoise, mais elle s'établit désormais dans un rapport horizontal. Weigand note d'ailleurs des connivences dans les méthodes de travail des dramaturges québécois et allemands, notamment en ce qui a trait à leur participation active dans le milieu théâtral, ce qui influence leur écriture en n'ayant de cesse de la réactualiser.

#### *Présentation du corpus et justification*

Les liens entre Montréal et Berlin ne constituent qu'un des nombreux exemples des mouvements de va-et-vient des écritures dramatiques actuelles, qui transcendent les frontières culturelles. Afin d'observer, à travers quelques-unes de ses modalités formelles, la création dramatique québécoise telle qu'elle se déploie aujourd'hui, nous avons sélectionné, pour ce mémoire, des textes écrits et mis en scène dans la décennie actuelle. Plus précisément, il s'agit de deux pièces québécoises qui proposent chacune une esthétique différente, reconfigurant la parole des personnages et ébranlant l'identité de ces derniers à différents degrés : *Yukonstyle*, de Sarah Berthiaume (2013), et *Nous voir nous (Cinq visages pour Camille Brunelle)*, de Guillaume Corbeil (2012). Ces œuvres témoignent d'une forme qui se métamorphose sans cesse et qui, en même temps, permet d'aborder autrement des enjeux nouveaux, car comme le note Sarrazac : « Écrire au présent, ce n'est pas se contenter d'enregistrer des changements dans notre société ; c'est intervenir dans le "change" des formes » (Sarrazac, 1999, p. 22). Notre corpus expose une parole, certes tiraillée, mouvante et plurielle, mais qui s'érige tout de même comme élément central du drame, tant dans l'existence des personnages que dans le conflit à représenter. En ce sens, ces textes participent eux aussi à la réinvention de la forme dramatique.

Les textes retenus appartiennent à la littérature de l'extrême-contemporain. Cette appellation a d'abord fait surface dans un article de Michel Chaillou, « L'extrême-contemporain, journal d'une idée », datant de 1987, où l'auteur y va d'une réflexion tout en métaphores pour tenter de circonscrire cette notion somme toute difficilement saisissable. Il tente tout de même de le définir ainsi : « L'extrême-contemporain ? Expression téléphonique, ce qui branche sur. Allègrement composer l'annuaire des choses qui alertent. » (Chaillou, 1987, p. 6) Bien qu'un peu obscure, cette affirmation permet d'avancer l'idée que relèveraient donc de l'extrême-contemporain des textes qui apportent de la nouveauté, tant sur le plan du contenu que sur celui de l'esthétique, et qui, ce faisant, se distinguent de ce qui a précédé. L'appellation servirait aussi à nommer un corpus de textes réunissant des formes et des sujets qui se manifestent dans une période donnée. Sans être en mesure de prévoir leur postérité, de tels textes signalent des changements qui représenteraient plus que des cas isolés, d'où cette idée de « l'annuaire », c'est-à-dire de répertoire de nouvelles dynamiques dans la littérature (plus précisément dans notre cas au sein la dramaturgie). Dominique Viart, chercheur français, spécialiste de la question du contemporain en littérature, rappelle, à juste titre, qu'il n'existe de consensus ni pour le définir ni pour identifier les textes qui appartiennent à cette période. C'est pourquoi il soutient que l'étude des textes littéraires contemporains requiert une approche pragmatique, donc qui s'appuie sur l'« observation des phénomènes qui distingue les esthétiques et les enjeux nouveaux de ceux qui prévalaient auparavant » (Viart, 2013, p. 120).

Le présent mémoire propose une analyse de textes dont la forme participe du renouvellement du genre dramatique québécois, notamment en raison des dispositifs d'énonciation au cœur des pièces qui permettent de réactualiser des questionnements fondamentaux par rapport au réel. Les mutations formelles indiquent chez les dramaturges actuels une sensibilité pour l'état du monde qu'ils habitent et le désir de le représenter, parfois pour mieux le comprendre. Nous privilégions le terme « extrême-contemporain » parce qu'il ne désigne pas une décennie précise, mais exprime plutôt

la proximité critique de nos analyses vis-à-vis le contexte d'écriture et de publication des textes choisis : « L'extrême-contemporain ? Ce qui est si contemporain, si avec vous dans le même temps que vous ne pouvez vous en distinguer, l'apercevoir, définir son visage » (Chaillou, 1987, p. 6). Puisque « la littérature possède à chaque époque une manière spécifique de s'installer dans l'Histoire, une façon de se situer dans son temps » (Viart, 2013, p. 128) qui lui est spécifique, nos observations sur la dramaturgie québécoise actuelle rendront compte de son inscription dans les temps présents.

#### *Présentation de l'autrice et de l'auteur étudiés*

Sarah Berthiaume a attiré l'attention du milieu théâtral dès la parution de sa première pièce *Le Déluge après* (2006), mise en lecture au Festival du Jamais Lu à Montréal, puis au Festival d'Avignon en France. Elle a, entre autres, écrit les pièces *Villes mortes* (2011), *Disparitions* (2012), *P@ndora* (2012) et *Antioche* (2017). Sa production dramatique plus récente confirme son goût pour le réalisme magique, stratégie d'écriture qui lui permet d'intégrer des éléments oniriques et surréels qui ont pour effet de mieux interroger le réel. Dans *Villes Mortes*, quatre monologues de femmes se succèdent au sein desquels chacune d'entre elles se raconte. Que ce soit près des ruines de Pompéi ou dans le stationnement désert d'un centre commercial de la rive-sud de Montréal, les lieux traversent la parole des personnages et font écho à leur histoire personnelle. Dans *Antioche*, Berthiaume fait interagir le personnage d'Antigone avec des personnages appartenant à l'époque contemporaine. Antigone est intégrée au drame en tant que création fictive dramatique issue de la tragédie grecque et préserve ses traits de caractère canoniques. Ce goût pour le brouillage des frontières est aussi réactualisé dans la dernière création de Berthiaume, *Nyotaimori* (2018), pièce dans laquelle les trois personnages principaux, jeunes professionnels qui tentent de trouver un équilibre et un sens à leur travail dans la société néo-libérale, endossent à la fois le rôle d'actant et de témoin. Des effets déréalisans servent habilement à chasser-croiser leurs voix de façon surprenante, notamment lors de rencontres improbables entre des personnages situés à mille lieues l'un de l'autre, au Québec ou au Japon, en

passant par les États-Unis. Nous avons décidé d'analyser *Yukonstyle*, pièce simultanément mise en scène au Théâtre d'Aujourd'hui, à Montréal, et au Théâtre de La Colline, à Paris, en 2013, et dans laquelle le réalisme magique trouve son incarnation la plus aboutie. Cette pièce présente des personnages hantés par un passé douloureux qui se voient fortuitement réunis. Ils devront s'extirper de leur isolement et accepter la venue des autres afin d'amorcer leur propre réparation identitaire dans l'immensité du Yukon.

Né en 1980, Guillaume Corbeil s'est rapidement établi dans le paysage dramatique québécois avec sa « trilogie de l'image », entamée avec *Tu iras la chercher* (2012) et conclue avec *Unité modèle* (2016), sa dernière pièce mise en scène à ce jour. Corbeil s'intéresse à une des obsessions de sa génération, soit la question de l'authenticité dans un environnement où le paraître domine. Dans *Tu iras la chercher*, une femme fuit vers l'étranger, à la recherche d'une version d'elle-même qu'elle a perdue au fil des ans. Elle se raconte à la deuxième personne, ce qui marque plus fortement son identité fracturée par la mise à distance de ses propres actions. Dans *Unité modèle*, le drame se présente tel l'argument de vente d'un condo, symbole de l'embourgeoisement de la classe moyenne qui trouverait le bonheur dans l'image qu'il fait miroiter : une vie sans embûches où le confort est défini par les possessions matérielles. *Nous voir nous (Cinq visages pour Camille Brunelle)*, la pièce que nous étudierons dans ce mémoire, lauréate du Prix Michel-Tremblay en 2013, est le second volet de la trilogie et constitue la proposition esthétique la plus audacieuse de Corbeil. La pièce met en scène cinq personnages anonymes dont les échanges s'érigent sur le modèle des réseaux sociaux, c'est-à-dire en alimentant un culte de l'image s'appuyant sur la mise en scène de soi et de ses goûts personnels. Ce texte problématise les moyens par lesquels l'individu d'aujourd'hui, branché aux nouvelles technologies, se construit, particulièrement via son rapport avec les autres.

### *Objectifs et hypothèses*

Nous proposons une étude de deux textes dramatiques québécois qui présentent un traitement spécifique de la parole théâtrale et, subséquemment, qui érigent des personnages à la construction singulière. Nous avons décidé d'orienter nos analyses à partir du rapport intime entre le personnage et sa parole puisque, dans notre corpus, le dialogue classique est pulvérisé pour plutôt faire place à une énonciation plurielle et non mimétique, ce qui a forcément un impact sur l'identité du personnage. Ainsi, nous posons la question suivante : de quelles manières les dispositifs énonciatifs dans *Yukonstyle* et *Nous voir nous (Cinq visages pour Camille Brunelle)* conflictualisent-ils l'identité des personnages ? L'ordre préconisé pour les analyses mettra en lumière une érosion du personnage théâtral qui se veut de plus en plus marquée. Dans *Yukonstyle*, Sarah Berthiaume fait interagir des personnages hantés par leur passé douloureux et endossant une parole parfois dialoguée, parfois monologuée. Or c'est le tissage des voix qui permet d'entremêler les différentes identités dans le monde référentiel représenté du drame. Pour ce qui est de *Nous voir nous (Cinq visages pour Camille Brunelle)*, Guillaume Corbeil met en scène cinq personnages anonymes dont les échanges s'érigent sur le modèle des réseaux sociaux. Nous avons affaire à une parole théâtrale déréalisante qui amorce une importante déconstruction de la fonction et des caractéristiques du personnage de théâtre, ce qui a aussi pour effet de questionner celle de l'individu d'aujourd'hui.

Nous posons l'hypothèse que ces pièces déploient une parole théâtrale performative, soit alliée à la construction identitaire personnelle, et dont les différentes modalités reconfigurent le personnage, tout en interrogeant des réalités actuelles qui refaçonnent notre rapport au langage et aux autres. Nous soutenons que les mouvances identitaires à l'œuvre dans les pièces sont en aval du traitement de la parole théâtrale. Le but de nos analyses est d'observer les impacts des nombreux dispositifs énonciatifs, tant sur le dialogue en tant que vecteur de l'action que sur les rapports interpersonnels entre les personnages. Cette double nature du dialogue se manifeste dans chacun des

objets d'étude par le rapport dialectique de celui-ci avec le monologue, qui ne cesse de faire retour dans la parole des personnages : là où il y a incommunicabilité persiste tout de même une sensibilité à l'Autre, qui occupe une place prépondérante dans l'acte même de parler. Ainsi, les personnages mis en scène dans les différentes pièces de notre corpus restent dotés d'une parole qui ravive les tensions entre soi et soi, et soi et le reste du monde. Les textes sélectionnés s'inscrivent dans le large spectre de la forme dramatique contemporaine du fait qu'ils parviennent à investir des esthétiques nouvelles et variées qui, tout en creusant la réflexion sur le devenir théâtral, renvoient au monde d'aujourd'hui. Malgré les obstacles qui entravent l'énonciation des personnages et la volonté de la déconstruire, le corpus étudié montre que « ça parle » toujours, pour reprendre les mots de Beckett, d'où l'importance d'approfondir les motifs de cette parole réinventée et ses effets sur ceux qui la profèrent.

### *Cadre théorique*

Nous ancrerons notre analyse dans la poétique du drame moderne puisque notre corpus s'inscrit dans le renouvellement de la forme qui vient avec la crise du drame (Sarrazac, 1981, 2012). Nous nous servirons de théories en dramaturgie contemporaine axées sur les dispositifs d'énonciation (Ryngaert, 2004) pour entrer dans les textes. En nous attardant sur la façon dont le dialogue classique est *de facto* mis de côté, nous ferons appel à de nombreux théoriciens qui ont réfléchi à ces diverses (ré)incarnations de la parole, notamment en portant une attention particulière à la parole monologuée (Heulot-Petit, 2012) parce qu'elle nous permet de poser les bases de ce que nous entendons par « parole performative ». De plus, nous convoquerons des études déjà existantes sur notre corpus (Bolduc, 2016; Cyr, 2017; Cyr et Lesage, 2013, Cyr, 2020) afin de les faire dialoguer avec ce présent mémoire. Elles nous seront entre autres utiles puisqu'elles répertorient certaines des stratégies énonciatives à partir desquelles nous élaborerons nos propres analyses formelles. Nous lierons ensuite les différents dispositifs énonciatifs à des théories sur les mutations du personnage théâtral (Pavis, 1987; Ryngaert et Sermon, 2012) afin de l'analyser pour ce qu'il est, c'est-à-dire en

tant que construction fictive, d'abord faite de langage. En effet, la pluralité des dispositifs énonciatifs dans notre corpus complexifie les personnages : ils endossent une parole multiple qui les rend plus riches sur le plan dramaturgique, mais qui provoque aussi leur érosion partielle. L'unicité des personnages est pulvérisée et fait place à des identités multidimensionnelles, qui s'avèrent plus significatives depuis la crise du drame, car elles se rapportent aux questionnements existentiels de l'humain moderne et contemporain. En ce sens, quelques notions sociologiques compléteront notre appareil théorique. Notre corpus nourrit différents imaginaires de l'identité et illustre des enjeux actuels qui ont trait au vivre-ensemble et à l'identité personnelle. Dans le cas de *Yukonstyle*, nous puiserons dans des articles portant sur les symboliques du corbeau dans les cultures autochtones (Rigeade, 2013; Robinson, 2018), tandis que pour *Nous voir nous*, les réflexions de Gilles Lipovetsky et de Jean Serroy sur l'hyperspectacle ainsi que sur le capitalisme artiste (2013), de même que le concept d'extimité, développé par Serge Tisseron (2001) nous serviront à cerner les impacts des dynamiques énonciatives des personnages sur leur identité.

Nos objets d'étude appellent à un faisceau de discours pour les analyser entre autres parce qu'ils soulèvent d'abord des questionnements sur le monde qui dépassent l'analyse esthétique, mais plus encore parce qu'ils mènent à la « re-connaissance du réel » (Sarrazac, 1981, p. 150) dont parle Sarrazac en ce qui a trait aux dramaturgies contemporaines. Nous privilégions ainsi une saisie composite des œuvres pour rendre compte de la diversité des dispositifs d'énonciation et, par ricochet, des façons dont ceux-ci façonnent (ou plutôt « défaçonnent » et recomposent) le personnage théâtral. Ces nouvelles esthétiques, invariablement, constituent des voies pour réfléchir le monde, plus particulièrement notre rapport au langage. À l'ère où la parole n'a jamais été aussi déliée, notre corpus présente des personnages qui se butent tout de même à des enjeux d'incommunicabilité, qui usent de détours pour se dire.

### *Découpage du mémoire*

Le premier chapitre de ce mémoire constituera un tour d’horizon des mutations de la parole théâtrale, telles qu’elle se sont déployées depuis la crise du drame européen. À commencer par le dialogue, qui se transforme par l’hybridation formelle au sein d’un même drame, nous nous attarderons à certaines écritures qui font de la parole des personnages le point focal de l’action dramatique. Ce survol nous mènera à aborder la parole performative en tant que condition d’existence du personnage et de son identité, multidimensionnelle, fragmentée ou fracturée. Nous convoquerons par la suite des exemples québécois de ce renouvellement dramaturgique afin d’y inscrire notre corpus. Le deuxième chapitre sera consacré à l’analyse formelle et thématique de *Yukonstyle* de Sarah Berthiaume. Cette pièce, qui met en scène des personnages sans destination, à la recherche d’eux-mêmes, s’appuie sur la déconstruction du dialogue et du monologue. À partir de ces observations nous aborderons ensuite la décomposition du personnage, engendrée par le double dispositif énonciatif, puis sa recomposition, qui s’avèrera plurielle. Le troisième chapitre empruntera le même découpage que le précédent. Nous y analyserons *Nous voir nous (Cinq visages pour Camille Brunelle)* de Guillaume Corbeil. Cette pièce questionne les identités des personnages à l’ère des réseaux sociaux et leur manière de communiquer avec autrui. Ces enjeux nouveaux, nous le verrons, sont entre autres représentés par l’entremise de deux dispositifs d’énonciation, soit la choralité et la répétition-variation. Ainsi, la décomposition des personnages, obsédés par leur image, se trouve marquée par leur propension à tout raconter, tandis que leur recomposition se fait au détriment d’une identité individuelle singulière. Il nous sera donc possible par l’analyse de nos deux textes dramatiques de constater que les dispositifs d’énonciation privilégiés dans ceux-ci transforment le personnage théâtral en décuplant ses fonctions. Nous verrons que ce personnage aux identités plurielles et mobiles fait écho à nos constructions identitaires contemporaines, mouvantes et inassignables.

## CHAPITRE I

### LA PAROLE THÉÂTRALE : DE VECTEUR D'ACTION À ACTION

Dans ce chapitre inaugural, nous dresserons un état de la question portant sur quelques mutations de la parole théâtrale ayant eu des impacts directs sur le personnage, non seulement sur sa construction dramaturgique, mais aussi sur l'identité qu'il porte dans le drame. Notre but est de relever certaines tangentes qui puissent trouver des échos dans notre corpus d'analyse, au sein duquel cohabitent plusieurs dispositifs d'énonciation. Nous arriverons ainsi à observer les manières dont les textes à l'étude les perpétuent et, à la fois, les renouvellent. Au fil des ans, la prépondérance de la parole s'est déclinée notamment dans des pièces où l'acte de parler supplante le conflit, parfois au point de s'y substituer. Ces écritures, qualifiées de « dramaturgies de la parole », constitueront notre point de départ où inscrire notre corpus, celui-ci étant composé de pièces où la question identitaire motive et structure la parole des personnages. Il sera par la suite question des « dramaturgies de la conversation », qui revalorisent une parole du quotidien, parfois anecdotique. Nous y verrons aussi que, paradoxalement, l'énonciation théâtrale se distancie du dialogue mimétique à mesure que les écritures dramatiques contemporaines visent la représentation d'une parole plus réaliste. Remise en question de l'utilité du langage, de sa précision, de son pouvoir à exprimer le réel dans un premier temps ; exacerbation de la difficulté de parler, de s'adresser aux autres dans un deuxième temps. Ces remises en question du dialogue résultent notamment en une énonciation plurielle et caméléon, transformant ainsi le personnage qui la profère. Finalement, nous en viendrons à réfléchir à la performativité de la parole théâtrale à partir d'une forme de la dramaturgie contemporaine qui l'intègre de façon signifiante,

soit la pièce monologuée à un personnage, qui a gagné en popularité dans les années 1980. Contrairement au monologue classique, qui marque une pause dans le cours de l'action dramatique, cette nouvelle incarnation de la parole monologuée offre au personnage l'occasion de se raconter, en l'occurrence, de faire passer toute action par sa prise de parole, mais surtout de résister à son isolement, voire son effacement, en se disant. Nous aborderons cette esthétique pour saisir le pouvoir de la parole théâtrale sur la construction identitaire du personnage, motif structurant des textes composant notre corpus.

Ayant exposé ces transformations de la forme dramatique, nous en arriverons à une revue de la littérature spécifiquement québécoise, d'abord en faisant état de certains travaux récents portant sur les questions d'énonciation dans le théâtre québécois contemporain. L'ouvrage *Nouvelles dynamiques narratives* dirigé par Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (2004) questionne les effets de l'intrusion de la narration dans le dramatique, un élément-clé dans nos objets d'étude. Certaines des conclusions présentées dans cette monographie nous permettent d'éclairer les stratégies énonciatives investies dans notre corpus. Il sera aussi question du numéro de *L'Annuaire théâtral*, « Les voix divergentes du théâtre québécois contemporain » (2010), qui porte sur le renouvellement du dialogue théâtral dans les écritures québécoises actuelles. Les différents articles de ce dossier rendent compte d'une recrudescence de la romanisation du drame, ce qui mène à interroger la nature des voix qui y circulent et celle des personnages qui les détiennent. Cet état des lieux nous mènera ensuite à situer notre corpus dans le courant nommé par Jean-Marc Larrue « Théâtre des Trentenaires », qui désigne la production dramatique variée, mais portée par un désir commun de traiter d'enjeux actuels, entre autres en surinvestissant la forme textuelle, d'une génération d'autrices et d'auteurs d'ici ayant commencé à écrire autour de la trentaine. Dans leur écriture se ressent, selon Larrue, une recherche stylistique qui mélange allègrement formes anciennes et nouvelles, faisant naître un langage dramatique qui leur est unique et en adéquation avec le propos de leurs œuvres. Enfin,

nous effectuerons une revue de la littérature abordant les trois textes étudiés dans ce mémoire. *Yukonstyle* a déjà été analysé sous plusieurs angles qui rejoignent notre démarche, notamment sur les questions d’ambivalence identitaire. Nous veillerons à considérer cette pièce à partir du métissage des dispositifs énonciatifs employés, ce qui nous permettra de proposer une lecture qui met de l’avant la prise de parole et ses conditions d’existence. *Nous voir nous (cinq visages pour Camille Brunelle)* a fait l’objet d’un article éclairant sur l’hyperspectacle de soi, un thème qui nous guidera dans notre propre analyse.

### 1.1 Nouvelles avenues de la parole théâtrale

La crise du drame qui s’amorce autour de 1880 consiste en « une réponse aux rapports nouveaux qu’entretient l’homme avec le monde, avec la société » comme le rappelle Jean-Pierre Sarrazac (2005, p. 8). L’homme moderne se révèle « [s]éparé des autres, [...] séparé du corps social qui pourtant le prend en étau, séparé de Dieu et des puissances invisibles et symboliques » (p. 8-9) qui jadis encadraient son inscription dans le monde. En écho à la mise en doute de soi et du monde qui ébranle l’humain moderne, le drame se met à douter de toutes ses composantes, ce qui fait jaillir des crises subséquentes : celle de la fable, du personnage, du dialogue et du rapport entre la scène et la salle (p. 19-20). Si, pour Szondi, le dépassement de la forme dramatique passe par le régime épique, Sarrazac, lui, indique plutôt que cette crise est la manifestation d’un théâtre « forçant ses propres frontières, porté hors de lui-même, se débordant lui-même afin de sortir de la peau du « bel animal » aristotélicien (p. 19). En ce qui a trait précisément au dialogue, il s’agit de proposer des formes qui soient en mesure de rendre compte de cette scission de l’être humain avec lui-même et les autres et qui puissent transformer la définition rigide de ce qui relève du dramatique. Déjà, dans le théâtre statique de Maeterlinck, vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la parole théâtrale se transforme au sein d’un dialogue qui vise à exprimer l’expérience sensible du monde plutôt qu’à véhiculer de grandes actions. Ce changement de fonction du dialogue tend

ainsi à remettre à l'avant-plan la parole elle-même, désormais insoumise à l'*agôn*. Pour Maeterlinck, ce serait en effet « dans les paroles que se trouvent la beauté et la grandeur des belles et grandes tragédies » (Maeterlinck, 1986/1896, p. 123). Entrevue dans sa dimension plurielle, qui va au-delà de la simple transmission d'un message, la parole est valorisée en ce qu'elle reconnecte avec son pouvoir d'évocation. Elle possède la capacité d'exprimer l'indicible et ce qui transcende l'expérience humaine, notamment la mort chez Maeterlinck. Avec l'amenuisement de l'action, les dialogues tendent à montrer des personnages en interaction dans ce qu'il peut y avoir de plus humble et quotidien.

#### 1.1.1 Les dramaturgies de la conversation : réalistes plus que mimétiques

Si, dans le théâtre classique, l'écart entre la parole ordinaire et la parole théâtrale est naturalisé, voire attendu, tout un pan de la dramaturgie contemporaine vise à le réduire. Dans les « dramaturgies de la conversation », par exemple, l'énonciation converge vers la reproduction d'échanges plus réalistes que mimétiques, dans lesquels il y a des temps de pauses, des hésitations. Nous pouvons remonter jusqu'aux pièces du dramaturge russe Anton Tchekhov. En effet, Ryngaert explique que, puisque le dialogue dramatique

est généralement décollé de la situation, avec laquelle il prend ses distances, qu'il est en prise sur le quotidien sans en être l'otage, et qu'il est peu instrumentalisé par l'action qu'il ne semble pas « faire avancer », c'est la liberté et l'indépendance du dialogue qui frappent au premier abord. (2005b, p. 65)

Initialement, au théâtre, il est convenu que le dialogue « [sert] à expliciter ce qui est l'objet de la parole, et qu'il renseigne aussi sur tout le reste, actions, intentions, personnages, sans rien laisser dans l'ombre » (Ryngaert, 2005c, p.19). Pendant une conversation entre deux individus, plusieurs rituels implicites de communication entrent en jeu, et leur non-verbalisation ne nuit pas au bon déroulement des échanges. Les salutations, les tours de parole de l'un et de l'autre ou, plus simplement, le sujet de la discussion, sont des éléments qui n'ont pas à être explicités pour que le contenu soit

intelligible. Or, les écritures dramatiques contemporaines ont rendu les frontières entre ces modèles de discussion poreuses.

Dans des drames où, par exemple, l'échange conversationnel « joue sur des incompréhensions potentielles entre les personnages quand ceux-ci perdent également l'implicite "commun" » (p. 19), il s'agit du dialogue, en tant qu'action accomplie par les personnages et en tant que lieu de tensions, qui est mis en lumière. Ce sont « les échanges et les circulations de parole [qui] l'emportent sur la force et l'intérêt des situations, où rien ou presque n'est "agi", où la parole, et elle seule, est action » (Ryngaert, 2011/1993, p. 135). La parole se transforme en énigme : elle sème des indices pour déceler un enjeu discuté mais non explicitement représenté, ou bien si tenu qu'il devient secondaire par rapport aux discussions qu'il déclenche. Plutôt que de dire frontalement, elle joue de détours. Ceci mène à réfléchir aux conditions qui régissent les échanges, aux raisons pour lesquelles la parole d'un personnage surgit ou s'embourbe dans des maladresses langagières. Une prise de parole est toujours située : le personnage qui s'engage dans ce processus occupe une certaine position dans le dialogue en cours et se met en relation avec les autres. En ce sens, l'acte de parler se trouve chargé d'une puissance signifiante : le simple fait qu'un personnage entre en communication avec un autre traduit une intention. Le dialogue, lorsqu'il évacue le message direct, appelle à considérer ses non-dits et ses conditions d'énonciation. Dans les dramaturgies de la conversation, tout est prétexte pour déployer la parole, la dépouiller de ses artifices et la faire exister dans sa poésie quotidienne.

Or, comme Jean-Pierre Ryngaert le rappelle dans la préface de l'ouvrage collectif *Nouveaux territoires du dialogue*, même « l'échange alterné ou ordonné entre deux ou plusieurs voix qui semblent se répondre a subi diverses altérations ou restaurations forcées » (2005a, p. 5) au cours de l'évolution du drame. Ainsi, les dramaturgies de la conversation ont cédé la place à des écritures déréalisant la parole, comme l'exemplifie

l'ouvrage précédemment mentionné, qui recense une panoplie d'esthétiques qui défont le modèle dialogué, qui le malmènent dans le but de faire jaillir une énonciation qui puisse mieux faire écho à l'effritement de l'ordre du monde. Parmi les propositions formelles exposées qui retiennent notre attention pour nos propres analyses, celle de Florence Baillet à propos des textes qui investissent l'hétérogénéité se démarque. Celle-ci, qu'elle fasse écho à la pluralité de discours intégrés au dialogue, au tressage de différents interlocuteurs ou à l'impureté de la langue, est entrevue de façon à la fois négative et positive. L'hétérogénéité, envisagée en tant que « synonyme d'éclatement et de décomposition » (Baillet, 2005, p. 27), trahit parfois une rupture de l'unité du personnage, car ce dernier exerce une parole qui ne cadre plus avec le modèle dialogué et ne fait pas tout à fait corps avec lui. Inversement, ce choix esthétique peut traduire de réelles rencontres, « un choc des altérités [...] pour insister sur ce télescopage des perspectives et en exécuter toutes les possibilités dialogiques » (28-29). Ce décloisonnement de la parole indique une ouverture à l'Autre, voire une participation de celui-ci à la construction identitaire d'un personnage, ce qui semble plus adéquat pour montrer que l'individu est traversé d'influences étrangères et modelé par le rapport au monde qu'il habite.

## 1.2 L'énonciation performative : définitions

Puisque nous désirons questionner les identités des personnages de notre corpus, nous devons aborder un aspect primordial de la parole qui trouve de nouveaux échos dans la dramaturgie contemporaine : la performativité. Nous avons vu que certaines écritures présentent une parole du quotidien tout en mettant en scène des personnages qui n'ont pas à être plongés dans des situations extraordinaires pour qu'il y ait conflit. Les dialogues désormais délestés de la tâche de mener à la résolution d'une quête précise ouvrent un passage vers l'intériorité des personnages, ce qui signifie que « la notion même de conflit central ou, pour reprendre le vocabulaire hégélien, de "grande collision" dramatique" est elle-même révolue » (Sarrazac, 2014, p. 42-43). Alors que

parler était traditionnellement présenté comme une habileté inhérente à tout personnage, cet acte est reconsidéré dans sa réalité engageante pour l'individu. Cette parole, intimement arrimée à l'état du sujet, en vient à constituer un lieu de survivance. En effet, la viabilité d'un personnage de théâtre réside dans sa prise de parole : sans celle-ci, il n'a aucun autre moyen de manifester son existence.

Avant d'aborder la voix performative dans le drame, il faut rappeler les théories linguistiques d'Austin dans lesquelles il distingue les énoncés déclaratifs (ou constatifs) de ceux qui seraient performatifs, soit ceux qui accomplissent l'acte simultanément à son énonciation. Dans ces cas-ci, les mots acquièrent un pouvoir concret grâce à l'utilisation d'un verbe performatif ; par exemple, lorsqu'une personne fait une promesse à quelqu'un, il y a une intention verbalisée, et c'est la parole qui permet de réaliser l'action (Austin, 1962, p. 271). Or, les énoncés performatifs ne sont tels qu'à la condition que plusieurs facteurs externes à la parole soient réunis : statut et sincérité de la personne qui les emploie afin que l'action soit légitime et faisable, mais surtout volonté que celle-ci se concrétise (p. 272). En ce sens, les mots s'avèrent insuffisants pour qualifier un énoncé de performatif ; cela dit, lorsque bien accompli, l'énoncé produit un effet dans le réel qui engage la totalité de l'être.

Dans *Éloge de la parole*, le sociologue Philippe Breton s'intéresse aux différentes conceptions de la parole dans les sociétés occidentales et célèbre le caractère humaniste de cette dernière, car celle-ci distingue l'humain des autres espèces vivantes : « Si nous avons une parole, si nous prenons la parole, c'est tout simplement que nous avons quelque chose à dire et que cela a quelque chance d'être entendu. Là est la différence fondamentale avec l'animal » (2003, p. 16). Il considère que la parole est une faculté précieuse puisqu'elle est un véhicule de l'expression de soi et un facteur de singularisation vis-à-vis les autres. Si ces valeurs sont effectivement présentes dans les dramaturgies de la conversation, elles sont exacerbées dans la pièce monologuée, où aucune interaction directe avec autrui n'est possible. De ce fait, parler est un acte délibéré qui découle d'un désir, voire d'une nécessité de s'exprimer, ce qui recoupe

parfaitement la performativité de la parole telle qu'elle se présente au théâtre. Sans prise de parole, il n'y a ni avènement du drame ni présence du personnage.

### 1.2.1 Quand dire c'est être : la parole théâtrale performative

Au théâtre, cette dimension performative de la parole a été masquée par la subordination du dialogue aux actions et à la progression fabulaire. De plus, la théorie austinienne se bute à des limites d'application : ne seraient performatifs que les énoncés qui seront réalisés jusqu'au bout, ce qui, somme toute, tend à évacuer l'action antérieure, qui consiste en la prise de parole. Dans un article intitulé « De la performance à la performativité », Josette Féral s'intéresse aux mutations de la notion de performativité, qui découle du concept de performance, c'est-à-dire de cette monstration d'actions, une « restauration de comportements et de représentations » (2013, p. 207). La performativité, elle, « serait le résultat de la reconnaissance du *potentiel* performatif d'une action » (p. 208). Ainsi, parler est une action qui fait quelque chose et qui expose ce processus performatif. Féral revient sur la réflexion de Derrida, qui élargit la portée de la parole performative en l'amenant plus loin que la théorie des verbes performatifs : « Ce ne sont pas les événements extérieurs ou le contexte qui en légitiment la valeur. L'action contenue dans l'énoncé performatif se suffit à elle-même, qu'elle réussisse ou qu'elle échoue » (p. 210). Cette expansion de la performativité langagière permet d'appliquer cette dernière à d'autres champs que la linguistique, en l'occurrence, la littérature et la fiction, mais surtout d'envisager l'agentivité du personnage théâtral à partir des tours de parole qui lui sont octroyées et qu'il s'octroie lui-même. En ce sens, parler participe à une prise en charge de sa propre construction identitaire, car « *être*, du point de vue de la performance, est lié à un *faire* ou à un *re-faire* » (p. 209), à une répétition de comportements, une réitération de traits et d'agissements qui permettent d'entrevoir le portrait d'un individu. Dire quelque chose, peu importe la nature de ce qui est dit, a des impacts sur soi.

Au sein des dramaturgies de la parole dans lesquelles différents dispositifs énonciatifs sont investis, l'idée que véhiculait le théâtre classique selon laquelle l'exercice de la parole est inné et accessible à tous est renversée. Dans les dramaturgies de la conversation, celle-ci est revalorisée en tant que compétence, voire en tant que privilège, soit celui de pouvoir communiquer avec autrui, tout en rappelant qu'elle ne va pas de soi et qu'elle constitue des interactions entre des personnages qui sont situés, donc qui s'expriment à partir d'un point de vue personnel sur le monde. Lucie Robert soulève, à propos de cette prévalence de la conversation que « [d]ans le théâtre actuel, toutefois la conversation est de plus en plus souvent érigée en genre littéraire, et de ce fait, libérée (du moins en apparence) de la nécessité d'informer » (2015, p. 146). La parole est une action significative en soi, et les écritures dramatiques contemporaines qui se sont attaquées aux chimères du dialogue théâtral ont permis de réhabiliter cette dimension et d'en déployer toutes ses implications. C'est la prise de parole même des personnages qui importe parce qu'elle demande de réfléchir aux raisons qui les poussent à s'exprimer et aux motifs qui justifient la manière dont ils le font. Dans notre corpus, qui s'inscrit à la suite de ces dramaturgies de la parole, nous verrons que chaque pièce mobilise des dispositifs différents, mais qu'un élément leur est commun : les personnages manifestent, du moins en surface, une conscience, voire une surconscience de leurs prises de parole. Envisagée de cette façon, la parole théâtrale est conditionnelle à une double construction du personnage : dans un premier temps, dramaturgique ; dans un deuxième temps, ontologique.

### 1.2.2 La parole monologuée

Cette dynamique performative de la parole théâtrale est au cœur de certaines incarnations du monologue contemporain. Avec l'évolution de la forme dramatique, au tournant des années 1980, la parole monologuée tenue par un personnage seul devient une forme privilégiée afin de représenter le sujet individuel dans l'espace social, mais aussi son repli sur lui-même. Monopolisant l'entièreté du drame, la prise de parole du

personnage est plus que nécessaire pour indiquer sa présence. Parler est nécessaire au maintien du monde en tant que tel, car tout élément externe au personnage est filtré par sa subjectivité et sa voix. Ainsi, le monologue équivaut au déploiement d'un moi qui se donne à lire et à entendre pour un personnage coupé de toute interaction. Cette parole monologuée contemporaine ne prétend plus aller de soi, contrairement à celle du théâtre classique. Jean-Jacques Delfour rappelle à juste titre que le monologue classique reste un exercice de la parole qui n'est pas interrogée en soi :

Dans tous les cas, le monologue est préparatoire à l'action et il présuppose que la parole est un instrument sûr et soumis à sa volonté. La parole, dans ce monde, est une relation claire et distincte aux autres et aux choses, un outil docile et transparent qui jamais n'affecte l'identité du sujet. (Delfour, 2000, p.123)

Tel n'est pas le cas du monologue solo contemporain, qui emprunte des caractéristiques du soliloque. Monologue et soliloque sont des termes parfois confondus entre eux. Leurs divergences proviennent de l'adresse, qui modifie la forme que prend la parole. Le chercheur rapporte que, selon le fait avéré qu'une prise de parole n'advient qu'en fonction d'un destinataire projeté, réel ou imaginaire, le monologue serait motivé par le désir d'unité du personnage, tandis que le soliloque, lui, le serait par sa solitude : « Le soliloque est un moindre être par rapport au colloque, une forme dégradée qui résulte de l'amputation de l'interlocuteur, alors que le monologue se passe d'autrui, il éloigne même autrui afin d'être soi » (p. 125). En ce sens, la parole monologue sert d'outil au personnage « qui manque d'unité et qui s'efforce, par là, de la restaurer, en se confiant – et en faisant confiance – aux effets synthétiques de la parole délibérative ou introspective » (p. 124). Dans certaines pièces contemporaines, monologue et soliloque se contaminent; dans certains cas, la profération de la parole n'est pas aussi aisée. Se mêlent ainsi deux absences qui tentent d'être comblées par la parole, le manque d'identité, comme dans le monologue, et le manque d'altérité, caractéristique du soliloque (p. 127). Mais comment envisager ces facultés de la parole et du langage lorsqu'il y émerge de nouvelles formes discursives ?

Françoise Heulot-Petit a publié un ouvrage dans lequel elle analyse la parole au sein de textes dramatiques à un seul personnage. Il est intéressant de se pencher sur la performativité identitaire à la lumière de la liberté formelle que présentent ces types de monologue parce que cette dimension de la parole nous semble aussi investie dans notre corpus. Dans les pièces monologuées, la performativité de la parole émerge du contexte dans lequel est plongé le personnage : la solitude. Il n'a que lui-même pour affirmer sa présence. Son identité ne repose que sur sa prise de parole, car c'est via celle-ci que sont véhiculés ses aspirations, ses réflexions et même ses gestes lorsqu'il prend le temps de les décrire :

Malgré la mort proche, malgré la solitude, l'incarcération, il parle dans un sursaut de vie. Quelle que soit finalement la situation où ces personnages prennent la parole, ils ne cessent d'être traversés par un mouvement, celui d'une rage de la parole, la nécessité malgré le vide qui les entoure, de faire entendre un son. (Heulot-Petit, 2014, p. 366)

La performativité de la parole dans le monologue contemporain se manifeste entre autres par ce rappel constant que le personnage est en train de parler : celui-ci présente une surconscience de la parole, qui ne s'exerce pas toujours avec aisance, mais qui apparaît urgente. Malgré tout, la parole théâtrale, dans ce type de dramaturgie, témoigne d'une performativité identitaire individuelle, là où le personnage se positionne par rapport à son environnement. Partant du présupposé que la forme monologuée épouse l'individualisme en constante ascension dans le monde moderne, Heulot-Petit pose tout de même l'hypothèse que « [s]i l'autre disparaît ou est mis à distance, c'est peut-être pour mieux réapparaître par sa présence au cœur du même. La solitude serait ainsi le lieu d'expression du rapport à l'autre, mais un rapport fantasmé » (p. 13). Quant au contenu de cette parole, il est traversé par les bruits du monde, des discours externes au personnage, de façon délibérée ou pas. Bien qu'énoncé, le monologue contemporain s'apparente donc plutôt à un flux de conscience : souvenirs, pensées, voix d'autres personnages et autres discours sont intégrés à la parole du personnage, ce qui, bien entendu, a pour effet de dissoudre son unité, d'ériger une

identité à la fois plus pleine, mais difficile à circonscrire. En effet, il n'est jamais hasardeux qu'un personnage prenne la parole, mais cela est encore plus véridique lorsqu'il se trouve seul. L'acte de parler est un cri pour soi et les autres. Breton rappelle d'ailleurs que « [p]rendre la parole, c'est constater, et activer, une différence entre les personnes, une différence de point de vue, de lieu d'où l'on regarde le monde » (2003, p. 64). Consciemment employée, la parole permettrait à l'humain d'habiter le monde et de se l'approprier par le langage. Certes, la parole est intimement liée à la question de la condition humaine, mais aussi à celle des liens interpersonnels, qui se tissent irrémédiablement par la communication. Ainsi, la parole monologuée nous donne à réfléchir sur la manière dont la parole personnelle intègre l'Autre au moi. Jean-Pierre Sarrazac et Julie Sermon expliquent dans leur ouvrage sur le théâtre français contemporain que, dans les drames actuels,

[c]'est l'exercice même de la parole qui est interrogé. Non pas comme pour le théâtre de l'absurde, en dénonçant une langue machinale et vidée de sa substance. Non plus en créant un système binaire, la langue encore vive face à celle qui succomberait sous les automatismes et les clichés. C'est désormais la parole toute-puissante et ses stratégies faisant corps avec la vie ordinaire et sa puissance de déréalisation qui est interrogée. (2012, p. 46)

Cela étant dit, nous verrons que notre corpus issu de l'extrême-contemporain se rattache à la réactualisation des réflexions sur la profondeur du langage, notamment en raison de la montée des tribunes où prendre la parole est à la fois un outil de résistance et d'affirmation personnelle qui, de par l'ascension du monde des communications, provoque une saturation des lieux de parole. Que faire de cette parole théâtrale tiraillée, plurielle, métissée, mais qui est aussi le point d'appui de personnages pour se révéler aux autres et à eux-mêmes ? Étrangement, même si nos deux objets d'étude mettent en scène des groupes de personnages, une forme de repli sur soi structure leur parole, qu'ils utilisent comme outil pour s'exposer, avec aisance ou pas.

### 1.3 Les incarnations de la parole théâtrale dans les nouvelles écritures contemporaines québécoises : héritage et nouveauté

Le prochain segment sera consacré à un état des lieux sur les réflexions autour des transformations de l'énonciation dans le théâtre québécois contemporain. Il nous aidera à inscrire notre corpus dans ce renouvellement perpétuel de la forme dramatique tout en nous fournissant des outils d'analyse. Les études mentionnées recoupent notre propre démarche analytique, laquelle consiste à cerner les variations esthétiques en parcourant différentes pièces et à les faire converger vers notre point focal, celui de la conflictualisation de l'identité du personnage. Ensuite, nous aborderons les analyses déjà parues à propos des pièces étudiées, certaines étant en filiation directe avec nos observations et nos hypothèses. Nous montrerons de quelles manières nous souhaitons exposer un angle quelque peu différent, c'est-à-dire en arrimant parole et identité du personnage dans une perspective esthétique et sociologique.

#### 1.3.1 L'intrusion du narratif dans les textes dramatiques québécois contemporains

Depuis quelques années, la critique savante québécoise affiche un intérêt renouvelé pour sa dramaturgie en déployant de fines analyses esthétiques. En ce qui a trait spécifiquement à la parole théâtrale, « Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives » (2004), deuxième tome de l'ouvrage diptyque *La narrativité contemporaine au Québec* dirigé par Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, poursuit la réflexion sur les différentes formes dramatiques alliant l'association entre énonciation et construction de soi. Dans leur introduction, les chercheuses constatent que le Québec se pose à contre-courant de la « perte narrative dans le théâtre contemporain » (Perelli-Contos et Hébert, 2004, p. 8) que plusieurs théoriciens avaient annoncée, notamment avec la montée des esthétiques du montage. Elles décèlent dans ce retour de la narration une prise en charge par les personnages de leur histoire personnelle, qu'elles expliquent ainsi : « Chose certaine, en remettant l'expérience et le vécu à l'ordre du jour, les auteurs dramatiques contemporains traduisent cette pensée

du temps : dans un monde où les certitudes n'existent plus, n'est vrai que ce que l'on sent » (p. 11). Dans ces dramaturgies, la narration exprime la sensibilité du sujet individuel pour le monde qui l'entoure, mettant ainsi de l'avant un personnage désireux de partager ses expériences ou de commenter celles des autres. À ce sujet, le texte d'Irène Roy, « Du texte "en soi" au texte "soi" » est éclairant en ce qu'il soulève un changement de cap par rapport aux dramaturgies de la conversation du XX<sup>e</sup> siècle. La chercheuse note que l'intrusion de la narration, dans une parole monologuée ou dialoguée, a tendance à évacuer l'implicite, car le personnage, ayant acquis le statut de raconteur, verbalise autant ses sentiments et pensées que ses faits et gestes. Dès lors, le drame exacerbe une prise de parole individuelle alors que le personnage se voit octroyé une liberté d'expression. Or cette parole narrée et extériorisée creuse la réflexion déjà entamée sur l'identité du personnage vis-à-vis les autres : « Assiste-t-on au retour d'un conflit dramatique, désormais nourri d'une parole, où on prendra le risque de se perdre pour assumer une position dans le monde où, de toute façon, chacun sera toujours *seul* à juger de la justesse de ses propos ? » (Roy, 2004, p. 40) L'étude d'Irène Roy montre que ce régime énonciatif mène à une prise de parole qui à la fois situe l'émetteur et légitime ses propos. Est réaffirmée l'importance de s'attarder aux formes qu'épouse la parole du personnage qui raconte pour concevoir son identité.

Daniel Danis est un incontournable de la dramaturgie québécoise, encore plus lorsqu'il est question de la narrativité au théâtre. Yves Jubinville, puis Katherine Papachristos ont tous deux abordé *Le chant du dire-dire* (2000) au sein du collectif : l'un à partir du motif du témoignage ; l'autre à partir du point de vue narratif soutenu par les différents personnages. Dans « La vie en reste. Sur quelques cas de témoignages dans la dramaturgie québécoise actuelle (Danis, Chaurette, Tremblay) », Jubinville soulève que la parole donnée aux personnages de Danis leur permet d'effectuer un retour sur des événements passés et que celle-ci fait de leur identité personnelle une construction qui « passe nécessairement par la présence et la visibilité » (2004, p. 49). Cet aspect nous intéresse en ceci que notre corpus présente des personnages qui parlent

de leur vie en façonnant leur image pour les autres, mais celle-ci se trouve infléchie par une narration déréalisée. Papachristos, elle, relève pertinemment les jeux de regards qui commandent la parole, une parole monologuée qui « offre ce que le dialogue aristotélicien tend à supprimer, à savoir le déploiement de la subjectivité par la voix de la réminiscence, de l'imagination ou de l'inconscient » (2004, p. 209). À la fois acteurs et témoins de l'action, les personnages de Danis se butent à des impasses communicationnelles, mais usent d'une parole poétique en arrêtant leur regard sur des objets ravivant souvenirs et affects. Hébert et Perelli-Contos soulignent dans la préface que cette analyse met en lumière la dualité des personnages, qui « monologuant, racontent des faits, disent leurs aspirations mais restent des figures spectrales, privées qu'elles sont d'une réelle communication avec les autres et avec le monde, parce que prisonnières de leur univers intérieur » (2004, p. 17). Ainsi, la narration chez Danis surgit lorsque le dialogue échoue : le personnage adopte une langue plus imagée, faisant de la parole poétique la voix de l'introspection. Cette parole à deux vitesses est réinvestie, nous le verrons, dans *Yukonstyle* de Berthiaume et est à envisager par rapport à l'état des personnages dont la quête principale est identitaire. La question de la spectralité sera approfondie dans notre lecture : elle permettra de réfléchir à la parole tantôt familière, tantôt lyrique des différents personnages qui les fait évoluer dans des espaces réels et oniriques.

### 1.3.2. La polyphonie : multiplicité des énonciateurs

En 2010, *L'Annuaire Théâtral* a publié un numéro sous le titre « Voix divergentes du théâtre québécois contemporain ». Dirigée par Hervé Guay, cette publication porte à notre attention des drames dont la forme éclatée est en écho avec une remise en question des modèles communicationnels dans le théâtre. Les études proposées indiquent que la dimension humaniste de la parole, qui a été précédemment exposée, est mise à mal par une dramaturgie où se croisent des énonciateurs et des récepteurs multiples, « y compris au sein d'une même psyché » (Guay, 2010a, p. 12), et reflétant l'individu morcelé que le langage ne suffit plus à unifier. Les diverses prises de parole

laissent ainsi place à des métissages formels qui ont pour but d'arriver à de nouvelles représentations de la communication spectaculaire. En effet, Guay relève une « esthétique de la divergence » dans les œuvres dont le dialogue théâtral va au-delà de celui établi entre personnages, surgissant entre la pièce et sa réception, ou alors entre son créateur et ses lecteurs-spectateurs. Ce choix esthétique relève aussi, rappelle-t-il, d'un moyen pour « traduire la complexité de l'expérience humaine » (p. 12) qui ne suit jamais de modèle. Son article consacré à ces esthétiques ouvre d'ailleurs la réflexion sur la nature du personnage théâtral à la lumière d'une parole déréalisée et déréalisante. Il relève un dialogisme grandissant qui se manifeste sous cinq formes, dont celle de l'autoreprésentation. Il s'agit de stratégies métathéâtrales, déjà présentes dans le théâtre de Genet, mentionne-t-il, mais qui se trouvent réactualisées dans la dramaturgie québécoise contemporaine. Il explique que, « [o]utre qu'elle court-circuite l'illusion théâtrale, la réflexivité active le clivage entre personne, acteur et personnage dans le cours de l'énonciation » (Guay, 2010b, p. 21). Ainsi, les liens entre parole et identité dans de tels cas exacerbent la construction fictive qu'est le personnage, pulvérisant toute tentative de mimétisme. Le constat de Guay concernant « ce désir frappant des créateurs de faire place à l'Autre aux deux extrémités de la communication théâtrale » (2010a, p. 12), met en valeur la place du lecteur-spectateur, certes, mais retient principalement notre attention pour cet entre-deux dans lequel se situe le personnage : être fictif fait de langage ou construction indépendante qui joue le rôle qui lui a été attribué. Ainsi, le dossier nourrit la réflexion sur le dépassement de la forme dialoguée traditionnelle. Même si ces nouveaux chemins qu'emprunte la parole théâtrale concernent beaucoup l'aspect spectaculaire du drame, son rapport avec le spectateur ainsi que le présent de l'énonciation des personnages et des acteurs, il n'empêche que ces variations de la parole théâtrale exposées dans ce numéro de *L'Annuaire théâtral* émergent d'abord du texte, en amont de toute représentation scénique.

### 1.3.3 Redonner la place au texte dramatique

Pauline Bouchet, dans l'article « La dramaturgie des "flous" : polyphonie et réflexivité dans les créations récentes de Larry Tremblay et Daniel Danis », soulève un aspect qui permet de saisir le double mouvement de la dramaturgie contemporaine québécoise ; d'un côté, une création qui porte une attention toujours plus marquée à la réception spectaculaire, passant notamment par des jeux polyphoniques ; d'un autre côté, un élargissement des possibles fictifs qui vient entre autres avec l'affirmation de l'aspect littéraire du drame. Elle explique :

L'idée est que la littérature est fabricatrice de mondes ou de versions de monde et que cette fonction lui donne la possibilité d'engranger une très grande pluralité d'identités fictionnelles. Ce rôle, de plus en plus reconnu, permet au théâtre [...] d'assumer entièrement l'incomplétude sémantique de ses personnages. » (Bouchet, 2010, p. 72-73)

Un pan du théâtre québécois tend effectivement à explorer la matière textuelle des drames, de sorte que les reconfigurations de la parole théâtrale se donnent aussi à lire. Dès les années 1980<sup>1</sup>, la recrudescence du texte dramatique au Québec est notamment assumée par toute une jeune génération de dramaturges. Cette dernière est nettement encouragée par des initiatives qui mettent en lumière le travail d'écriture des auteur.trice.s dramatiques. À titre d'exemple, le *Festival du Jamais Lu*, créé en 2002, a pour mandat de favoriser « [d]es paroles théâtrales inédites, libres et actuelles » et, à travers différentes initiatives, comme *Dramaturgies en dialogue* ou *La Salle des machines*, le Centre des auteurs dramatiques (CEAD), continue de soutenir la nouvelle dramaturgie d'ici et de favoriser sa mise en circulation.

---

<sup>1</sup> Jean-Cléo Godin explique, dans « Création et réflexion : le retour du texte et de l'auteur », ce retour du texte : « Après 1980, au contraire, on découvre chez les nouveaux dramaturges une richesse intellectuelle certaine. Si les acquis de la décennie précédente sont occultés, ils sont conservés, mais ils sont désormais réfractés, déviés par des prismes déformants ou éclatés, de sorte que la réalité qu'on vise à révéler demeure fragmentaire et suspecte – en tout cas, moins nette et rassurante que dans un récit linéaire produisant un effet de réel trompeur. » (2004, p. 57)

#### 1.4 Le « Théâtre des Trentenaires »

Jean-Marc Larrue, professeur titulaire à l'Université de Montréal dont les principaux axes de recherche concernent l'histoire et l'esthétique théâtrales québécoises, dégage de la dramaturgie québécoise ce qu'il a nommé un « Théâtre des Trentenaires ». Plus qu'un effet de passage, mais un réel courant dramatique, il réunit des écritures produites depuis 2005 par des dramaturges issus de la même génération, d'où leur appellation en fonction de l'âge approximatif de leur venue à l'écriture dramatique et, surtout, du moment où ils obtiennent leur premier succès (2017). Si le chercheur mentionne que ce courant tend à revaloriser la figure de l'auteur de théâtre, qui, dans les décennies précédentes, s'est quelque peu effacé au profit du metteur en scène, il indique tout de même que « les textes qu'ils [les auteurs] écrivent ont si peu à voir avec le texte de théâtre traditionnel qu'on peut difficilement parler de retour [au texte] » (p. 206). Effectivement, les œuvres de ces dramaturges apparaissent neuves et dynamiques : nourries par une sensibilité singulière face à des enjeux contemporains et surinvesties de mutations de la forme classique du drame (Larrue, 2017). En ce sens, leurs pièces pulvériseraient le dialogue classique, afin d'aborder des thèmes parfois crus ou violents. Aucun tabou n'est contourné et la parole théâtrale s'y trouve décloisonnée notamment pour épouser une liberté du dire.

Sarah Berthiaume et Guillaume Corbeil s'inscrivent tout à fait dans ce courant. Le monde d'aujourd'hui, dont il a été maintes fois proclamé qu'il était fragmenté, malade, instable, les inspire à en partager leur vision. Le Théâtre des Trentenaires absorbe ces nouvelles modalités sociétales, que ce soit la prédominance de la société de consommation ou les impacts de l'apathie ambiante, afin de renouveler les thèmes au sein des œuvres dramatiques québécoises. De plus, la prégnance des nouvelles technologies, particularité de notre contemporanéité, parvient non seulement à s'immiscer comme sujet dramatique, mais aussi à reconfigurer différemment la parole théâtrale. Larrue remarque ainsi que l'intermédialité, soit l'imbrication de plusieurs langages médiatiques au sein du drame est fort présente dans la production des

Trentenaires. Pour ce qui est de notre corpus, nous verrons que les nouvelles technologies ne se fondent pas uniquement au langage scénique, mais peuvent être habilement intégrées au texte dramatique. Elles influencent l'agencement des voix dans la pièce de Berthiaume et affectent toutes les prises de parole des personnages de Corbeil.

Aussi, la cohérence esthétique de cette nouvelle dramaturgie québécoise réside dans son indistinction générique par le foisonnement des propositions et des dispositifs énonciatifs investis. Cette génération est composée « [des] figures dominantes de la scène contemporaine – à un point inégalé dans l'histoire du théâtre au Québec » (Larrue, 2017, p. 206) : il s'agit de leur travail qui remplit les salles de théâtre, qui est traduit et joué à l'étranger. En ce sens, notre mémoire prend le pari d'analyser des textes de l'extrême-contemporain, tributaires de cette effervescence dans le milieu théâtral québécois. Notre corpus a déjà fait l'objet de quelques études, dont la prochaine section s'attachera à étayer les plus pertinentes. Certaines d'entre elles nous permettront de préciser notre angle de recherche ; d'autres font partie de nos outils d'analyse.

## 1.5 Revue de la littérature sur les pièces étudiées

### 1.5.1 *Yukonstyle* de Sarah Berthiaume

*Yukonstyle* est à ce jour la pièce la plus acclamée de Sarah Berthiaume. Nous avons relevé dans la critique journalistique et les articles savants trois principaux points d'analyse : la langue des personnages, l'intégration du Yukon à la fable et les questions entourant l'imaginaire autochtone. D'abord, la critique journalistique a été séduite par la langue, à la fois rude et poétique, mêlant au français des anglicismes et une syntaxe se rapprochant de l'anglais, bref, une langue hybride qui correspond aux flous identitaires des personnages. Dans un compte-rendu de la pièce par Myriam Duchet pour la revue *Liberté*, il est mentionné que « [l']espace du Yukon semble s'être logé dans une langue désarrimée » (2013, p. 53). En effet, dans notre recension d'articles, l'espace habité revient fréquemment : le Yukon, territoire froid, méconnu, mais chargé

de beauté, comme évocation des relations entre des personnages en quête d'un Autre qui leur échappe.

Parallèlement à cette question de l'espace, *Yukonstyle* est un texte hanté par des mythes et des symboles lui octroyant son caractère poétique tout en renforçant certaines pistes d'analyse. Entre autres, note Christina Brassard dans la revue *Jeu*, il y aurait, dans la quête des personnages, une réactualisation de la Ruée vers l'or : des personnages perdus, car à la recherche de quelque chose de désormais inaccessible (2013, p. 24). Ce motif de la disparition sert aussi à traiter d'enjeux concernant les Premières Nations, notamment en intégrant à la fable l'histoire de Robert Pickton, tueur en série ayant assassiné des femmes autochtones. Le destin de l'un des personnages de la pièce, Goldie, vient se greffer à ces crimes. D'ailleurs, certains discours et certaines représentations, dans la pièce, mènent Brassard à interroger le portrait de la réalité autochtone. Elle laisse la question ouverte à savoir s'il s'agit de maladresses ou d'une critique d'une perception erronée de ces communautés.

Le métissage est le motif esthétique et thématique central de *Yukonstyle*. Comme l'explique Berthiaume elle-même, le métissage est « d'abord chez les individus eux-mêmes, qui doivent composer avec leurs origines, leurs cultures et leurs appartenances diverses. Mais aussi dans cette communauté, ce groupe bigarré que les exilés réunis dans cet endroit fermé, une espèce de microcosme grâce auquel ils arrivent à survivre » (Berthiaume citée par Saint-Pierre, 2013). Ainsi, dans son mémoire intitulé « La québécoisité dans le théâtre contemporain : Mythanalyse de *Scotstown*, *Yukonstyle* et *Félicité* », David St-Jean-Raymond approche l'ambivalence identitaire des personnages en ce qu'elle serait caractéristique d'une québécoisité moderne plutôt qu'orientée sur une identité fondée sur le nationalisme. Il indique que « le traitement de l'altérité dans *Yukonstyle* passe par une dynamique de la confrontation et du dédoublement » (Saint-Jean-Raymond, 2015, p. 82). Il observe que chaque personnage porte une identité plurielle (Garin, métis, Yuko, Japonaise exilée au Yukon alors que Kate, Canadienne, arbore un style vestimentaire japonais) et que leur quête individuelle

trouve son dénouement lorsqu'ils s'adressent les uns aux autres, entrecroisant en quelque sorte leur destin. Cette déréalisation du dialogue a principalement été envisagée via la parole monologuée. Puisque la pièce réunit des personnages au passé trouble et à l'identité brisée, les monologues du texte de Berthiaume attirent l'attention, car ils constituent le carrefour où adviennent les tours de parole et les rencontres improbables qui participent à l'élaboration du soi. La narration omnisciente instaure « une mécanique dissociative » (Cyr, 2017, p. 84) où un personnage énonce la réalité d'un autre. Autrement, il y a aussi présence, dans les passages monologués, d'une voix narrative externe au drame, mobile « qui, s'infiltrant jusque dans les rêves d'un autre personnage, révèle la persistance chaude du souvenir sensoriel ou sexuel » (p. 85). Ces focalisations multiples ont pour effet d'ébranler l'identité du personnage comme construction discursive en ce qu'il est raconteur, témoin et acteur du drame.

Miriam Bolduc analyse cette triple nature des personnages dans son mémoire « Nuage de cendres, suivi de *Voir à travers les murs* : la teichoscopie dans *Yukonstyle* de Sarah Berthiaume ». Ses réflexions dialogueront avec nos propres analyses des dispositifs énonciatifs dans la pièce. De son côté, Bolduc lit le drame à la lumière du procédé de la teichoscopie, « à la croisée de l'image verbale et de l'image mentale » (2016, p. 9). En effet, la teichoscopie permet de raconter les actions « en direct », ce qui mène la chercheuse à envisager le changement de niveau de conscience opéré par la narration comme une « impression d'un territoire ventriloque qui s'exprime par la bouche des personnages » (p. 70). Ainsi, il est question de ces regards qui percent les consciences des personnages, de ces visions à travers les murs, qui sont érigées par la narration :

[D]ans *Yukonstyle*, les murs sont invisibles. La teichoscopie les produit verbalement en même temps qu'elle les traverse. Elle projette oralement les frontières qu'elle franchit. Dans un double mouvement, elle crée le mur et ce qui perce le mur : elle marque une limite et la pénètre. La teichoscopie devient ainsi un procédé de montage qui délimite et qui emboîte différents espaces temps créés par la parole (p. 76-77).

Ainsi, les personnages, endossant à la fois le rôle d'acteur et de narrateur, s'emportent dans des narrations lyriques qui cristallisent *Yukonstyle* en tant que « fable du lieu » (p. 104). En s'appuyant notamment sur une recherche appuyée de la figure du corbeau et de ses symboliques dans les traditions autochtones, Bolduc voit que, dans *Yukonstyle*, la mémoire des origines (tant celle des personnages que celle du Yukon ou des peuples autochtones) marque la structure dramaturgique de la pièce. Ainsi, elle en vient à proposer le concept de « personnage-voyant » :

Le personnage-voyant est momentanément pénétré par une faculté qui le dépasse, qui lui est prêtée puis retirée, qui ne peut pas lui appartenir en propre puisqu'il ne semble même pas en avoir conscience. Lui-même traversé par cette vision qui traverse les murs, il est le témoin de ces visions et s'en fait le médiateur par son récit au moment où il les perçoit ; après coup, il semble ignorer jusqu'à leur existence. Le personnage-voyant est donc celui qui permet la teichoscopie, celui qui opère la conversion en images verbales de ses « visions à travers le mur » (p. 80).

C'est, pour Bolduc, cette nature « voyante » du personnage qui constitue un motif structurant de la pièce et de ses effets de montage, notamment.

#### 1.5.2 *Nous voir nous (Cinq visages pour Camille Brunelle)* de Guillaume Corbeil

Tout comme *Yukonstyle*, *Nous voir nous* de Guillaume Corbeil a joui d'une belle réception. Ancrée dans le contexte social actuel, cette pièce constitue une proposition dramatique percutante sur le quotidien tel qu'il se vit à l'ère des réseaux sociaux, sans pour autant tomber dans le cliché. Pour sa critique dans le *Voir*, Aurélie Olivier est dithyrambique et résume bien les points forts de la pièce :

Tout y est : la construction de toutes pièces d'un personnage public qui se trouve à 100 lieues de notre personnalité privée; la superficialité des relations interpersonnelles; l'absence totale de conversations de fond; l'esprit de compétition; la surexposition d'une forme artificielle d'intimité; le « name dropping [sic] »; l'incursion du consumérisme jusque dans le lien affectif; l'engagement désengagé qui donne bonne conscience; le besoin de validation externe; l'accélération temporelle; la solitude et la détresse causés par le manque de sens et de liens... le tout avec humour et à un rythme implacable. (2013)

Est ainsi soulignée l'efficacité avec laquelle la pièce grossit, notamment par sa forme énonciative déroutante, les comportements humains tels qu'infléchis par cette surexposition de soi. À propos de ce texte, indiscutablement ancré dans cette réalité actuelle et spécifique que sont les réseaux sociaux, l'auteur dit lui-même que la genèse de ce projet est venue « avec la conviction que quelqu'un d'autre aurait dû l'avoir écrite » (Corbeil, 2014, p. 21), vu l'urgence du propos. Dans l'article rédigé par Marie-Christine Lesage et Audrey-Ann Cyr, « Critique théâtralisée des esthétiques marchandes. Les dramaturgies performatives d'Olivier Choinière et de Guillaume Corbeil », il est expliqué que les personnages de *Nous voir nous* entretiennent activement le spectacle en s'en servant à leur avantage personnel, celui de se mettre en valeur, ce qui « remettrait en cause la problématique classique développée par l'école de Francfort et Debord, selon laquelle la puissance du médiatique engendre passivité, aliénation et dépossession de soi chez les individus » (2013, p. 30). Par la parole, « [c]ette fabrique de soi ainsi que sa diffusion en images vident les êtres de toute intériorité » (p.43). Par la suite, l'article décrit les différents tableaux composant le drame, où les personnages s'expriment dans la même forme mécanique, où l'un renchérit sur la parole de l'autre. Lesage et Cyr y voient une performativité dramaturgique en ces termes :

À notre sens, un dispositif théâtral performatif mettra donc en place une action concrète, un « faire scénique » impliquant nécessairement l'activité du spectateur; sur le plan dramatique, un texte-dispositif se présentera comme un agencement d'actes de parole et de situations sans que le tout soit nécessairement arrimé à une fable. » (p. 29)

Cet effacement progressif de la fable dans le drame de Corbeil exacerbe le caractère artificiel de ses personnages dans la mesure où ils ne semblent avoir pour quête que celle d'exister par l'entremise d'une image qu'ils ont eux-mêmes créée. Si leurs prises de parole se veulent affirmatives et incisives, elles sont sabotées par des dispositifs énonciatifs qui récupèrent sans cesse les discours autres, qui ébranlent l'authenticité de l'identité personnelle qu'ils tentent de véhiculer.

Dans les prochaines pages, par notre trajectoire analytique de *Yukonstyle* à *Nous voir nous*, nous verrons que l'identité des personnages est de plus en plus insaisissable à mesure que nous progressons dans notre corpus. Nos objets d'étude nous permettent de constater le foisonnement des expérimentations auxquelles la parole théâtrale a été soumise, couvrant un spectre qui va de l'amenuisement du dialogue à des déconstructions plus drastiques, qui misent sur le métissage entre différents modes d'énonciations et la pluralité des voix. Aujourd'hui, dans une société où l'information se trouve en continu, l'espace social est saturé de voix, tantôt consensuelles, tantôt conflictuelles, voire contradictoires, qui souhaitent être entendues. Le dramaturge Valère Novarina a écrit :

Voici que les hommes s'échangent maintenant les mots comme des idoles invisibles, ne s'en forgeant plus qu'une monnaie : nous finirons un jour muets à force de communiquer ; nous deviendrons enfin égaux aux animaux, car les animaux n'ont jamais parlé mais toujours communiqué très-très bien. (1999, p. 13)

*Yukonstyle* et *Nous voir nous* (*Cinq visages pour Camille Brunelle*) mettent en scène des personnages communiquant, parfois sans qu'ils en soient conscients, un contenu qui récupère des obsessions contemporaines, tels que la mise en spectacle de soi, la recherche du bien-être individuel et l'engagement collectif dans une volonté d'affirmation identitaire qui passe principalement par la parole. Conséquemment, les relations entre les personnages ne se tissent que par leurs échanges verbaux qui, dans leur éclatement formel, conflictualisent leur intégrité et leur identité.

## CHAPITRE II

### ENTRE MONOLOGUE ET DIALOGUE : LES IDENTITÉS CLIVÉES DES PERSONNAGES DE *YUKONSTYLE* DE SARAH BERTHIAUME

*Yukonstyle*<sup>2</sup>, comme son nom l'indique, situe son action dans le Yukon, immense et glacial territoire « *larger than life* » où se rencontrent quatre personnages solitaires aux prises avec un passé irrésolu. Le drame débute lorsque Garin, métis, et Yuko, japonaise d'origine, qui sont colocataires, voient leur routine chamboulée par l'arrivée d'une jeune femme, Kate. Celle-ci interrompt son errance sur le territoire canadien et s'immisce dans le tranquille quotidien des deux amis. Verbomotrice et désinhibée, Kate constitue l'élément déclencheur d'échanges qui mettent en lumière les blessures inexprimées de chaque personnage, y compris celles de Dad's, le père de Garin. Les barrières des uns et des autres se dissipent à mesure qu'ils sont confrontés à leurs fantômes, soit le souvenir de Jamie, l'amant perdu de Kate, et celui de Goldie, mère disparue de Garin, ces derniers se matérialisant dans le présent. Dès lors, chacun amorce sa réparation identitaire et reconnaît l'apport de l'autre dans ce processus.

Comme nous le verrons, les personnages principaux se construisent par une double posture énonciative qui leur confère une identité mouvante. En effet, une dialectique entre parole monologuée et parole dialoguée est à l'œuvre, participant à la fois de la scission et de l'unité du personnage théâtral. Dans un premier temps, nous analyserons les enjeux de la parole monologuée, celle qui ouvre le drame : tenue à tour de rôle par les personnages, elle se substitue au dialogue afin de les distancier de l'action et de raconter l'expérience de soi et des autres plutôt que de la représenter. Le dialogue, en

---

<sup>2</sup> Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *Y*, suivi du folio.

effet, est brisé et timide ; nous verrons, dans un deuxième temps, de quelles manières il est déconstruit, ce qui érige des personnages inaptes à prendre la parole devant les autres, à se raconter eux-mêmes. Par la suite, nous analyserons cet entremêlement des dispositifs énonciatifs par rapport à son impact sur l'identité du personnage. En effet, ce dernier, désormais acteur et témoin de l'action, se décompose, et ce, au détriment de l'illusion mimétique. Dans les dramaturgies qui font de la parole l'épicentre du conflit, vers lequel convergent les autres paramètres du drame, Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon notent qu'elle devient foisonnante et plurielle, ce qui empêche de circonscrire une identité :

[L]es locuteurs, construits au fil de leur parole-action peuvent se trouver traversés de phénomènes caractérisants pluriels, polyphoniques, voire inconciliables, qui ordonnent des situations et règlent des relations à géométrie variable. Il est vrai que ces énoncés ne construisent alors plus d'identités monolithiques. (2006, p. 82-83)

Dans *Yukonstyle*, l'énonciation double des personnages provoque une oscillation entre fracture identitaire et esquisse de personnages aux traits individualisés, donc plus complexes. Les personnages se voient momentanément dotés d'une voix omnisciente qui permet de surmonter l'incommunicabilité entre eux et de creuser l'identité des autres. Par conséquent, nous pouvons soutenir que la décomposition dramaturgique du personnage prend part à une forme de recomposition identitaire, caractéristique des écritures rhapsodiques dont parle Sarrazac, au sein desquelles la déconstruction ne sert qu'à ré-édifier autrement. La parole double dans *Yukonstyle* n'est pas synonyme de chaos identitaire ; au contraire, nous verrons que l'agencement de dispositifs entraîne une certaine « personnification du personnage » dans la mesure où ils tracent ses contours, lui donnent une épaisseur. L'effritement identitaire est partiel alors que le métissage énonciatif établit un réseau de personnages se transformant selon les mouvements d'éloignement et de réunion qui s'opèrent entre eux. Puisque plusieurs écritures dramatiques contemporaines n'ont plus pour visée de « configurer un contexte dramatique univoque, linéaire (pièce-machine), mais d'explorer et de déployer des espaces énonciatifs diversifiés (pièces-paysages) » (Sermon et Ryngaert, 2006, p. 82),

il convient de se pencher sur les effets déréalisants de la parole qui multiplie les points de vue sur les personnages. Ce faisant, nous verrons que *Yukonstyle* s'inscrit dans les dramaturgies du détour investissant le jeu de rêve : par des prises de parole au sein desquelles les personnages se réfugient, là où nul ne peut être interrompu, des ponts se bâtissent pour aller à la rencontre de l'Autre. Ce drame illustre ainsi le fastidieux processus qu'est la quête individuelle et identitaire en représentant des personnages dont l'identité singulière ne peut être saisissable qu'en tenant compte de la pluralité de leur parole.

## 2.1 Un double dispositif énonciatif

### 2.1.1 La parole monologuée : narrativité mobile et voix dissociée

La prise de parole inaugurale du drame constitue une narration externe assumée par Garin. Elle informe sur le lieu de l'action à venir, mais situe aussi un personnage, en l'occurrence, Kate :

Whitehorse.  
 La nuit.  
 L'hiver.  
 Moins 45 degrés Celsius.  
 La limite entre le froid et la mort.  
 Une fille habillée en poupée fait du pouce le long de la route principale  
 On pourrait la prendre pour une pute [...]  
 Mais ce n'est pas une pute. [...]  
 Elle a froid.  
 Évidemment. [...]  
 Je ne la connais pas encore  
 Cette fille  
 Mais ça ne saurait tarder.  
*Bruit de moteur. Klaxon. Kate sort.*  
 Elle arrive chez moi. (*Y*, p. 10)

Par cette parole monologuée, Garin endosse un discours qui, dans le théâtre classique, appartient aux didascalies, notamment lorsqu'il décrit l'atmosphère du lieu où l'action à venir se déroulera. Sa parole produit un télescopage du temps alors qu'il annonce un

événement de son propre futur : sa rencontre avec la jeune femme. Plus marquant encore, la présentation de Kate n'est pas livrée uniquement d'un point de vue distancé. Bien qu'elle ne soit encore qu'une étrangère vis-à-vis Garin, ce dernier affirme tout de même que, malgré des apparences trompeuses, elle n'est pas une « pute ». Par ailleurs, il fait état des sensations qu'elle ressent, notamment celle du froid. En ce sens, cette parole narrative se décentralise du sujet parlant pour accéder à une vérité d'un autre personnage. Elle traduit l'expérience du monde d'autrui, la manière dont les sens de ce dernier sont stimulés. Cela étant dit, Garin s'inscrit aussi comme acteur de la fable lorsqu'il dit que sa rencontre avec Kate est imminente. Dès le départ, cette parole monologuée érige le personnage comme une entité dont l'unité est problématisée. Par sa capacité de jouer avec le temps linéaire en racontant, le Garin qui monologue n'est pas *exactement* le même qui interagira avec les autres personnages. Il se pose d'abord comme un personnage parlant et pensant avant d'être agissant.

#### 2.1.1.1 Une mobilité atopique

La narration montre que Garin a la possibilité de tout voir, de tout ressentir, de la situation de Kate, sur laquelle il ne pose aucun jugement. De ce fait, il s'agit d'une voix omnisciente parce qu'elle navigue à travers l'intériorité d'autres personnages et octroie une autorité au monologueur, d'autant plus qu'il se trouve en mesure de déroger de la continuité spatiale et temporelle du drame. De façon non mimétique, cette parole narrée s'extirpe de la réalité pour l'observer dans toute sa complexité, y porter un regard à la fois panoramique et lucide<sup>3</sup>.

Dans son mémoire intitulé « Nuage de cendres suivi de *Voir à travers les murs* : la teichoscopie dans *Yukonstyle* de Sarah Berthiaume », Miriam Bolduc analyse les différentes manifestations de la teichoscopie dans la pièce qui, selon elle, est un motif structurant du drame. S'appuyant sur les travaux de Joël Lefebvre, elle explique qu'il

---

<sup>3</sup> Le même procédé est employé à la scène 4 : le monologue de Kate saisit l'atmosphère chaotique du restaurant, où elle ne se trouve pas réellement, décrivant des mets servis et la frénésie du service avant d'y situer Garin et Yuko, magnifiant celle-ci par ses choix de mots : « Elle est là/La reine » (Y, p. 18).

s'agit d'un procédé qui se traduit par une « vision à travers les murs », pour reprendre l'expression de Patrice Pavis. Il s'agit d'une stratégie depuis longtemps présente dans la dramaturgie : « Traditionnellement, la teichoscopie vise à donner l'illusion que la scène racontée se passe réellement et que le spectateur y assiste par personne interposée, tout en évitant de représenter des actions violentes, contraires à la bienséance ou encore d'une trop grande ampleur pour être jouées sur scène. » (Bolduc, 2016, p. 71) Dans *Yukonstyle*, le monologue sert effectivement à raconter certains événements, qu'ils soient antérieurs, simultanés ou postérieurs à la narration, au lieu de les représenter, mais aussi à révéler des sentiments enfouis et inexprimés. En ce sens, cette parole est à envisager comme une stratégie pour contourner l'isolement, physique et affectif, des personnages. L'énonciation effectuée d'abord une traversée des espaces qu'elle a au préalable construits :

dans *Yukonstyle*, les murs sont invisibles. La teichoscopie les produit verbalement en même temps qu'elle les traverse. Elle projette oralement les frontières qu'elle franchit. Dans un double mouvement, elle crée le mur et ce qui perce le mur : elle marque une limite et la pénètre. La teichoscopie devient ainsi un procédé de montage qui délimite et qui emboîte différents espaces-temps créés par la parole ». (2016, p. 76-77)

Ainsi, au sein du monologue convergent différents espaces à la fois quand le personnage s'exprime d'un point de vue surplombant l'action du drame. À ce sujet, la chercheuse relève trois formes que prend la teichoscopie dans la pièce. Il s'agit de l'omniscience, de l'hallucination et de la prescience, ou voyance, soit la projection dans l'avenir (p. 79-80). L'hallucination se manifeste, par exemple, lorsque Yuko, à la scène 9, « La danse du corbeau », décrit une vision de Dad's, celle d'un corbeau qui se matérialise dans son salon et qui se métamorphose en Goldie, comme si c'était elle qui l'expérimentait, comme si elle avait cette capacité de « voir avec les yeux de l'autre, de voir pratiquement *par* les yeux de l'autre » (p. 80) : la teichoscopie se manifeste par cette parole qui dit une action se déroulant dans un espace autre que celui d'où le personnage parle. La prescience, elle, a déjà été relevée dans le monologue inaugural de Garin alors que celui-ci annonce sa rencontre imminente avec Kate. Si Miriam

Bolduc inscrit l'omniscience, au sein de laquelle se trouve une « insoumission qui, en résistant aux frontières, en cherchant continuellement à les dépasser, retisse les liens entre le territoire, la mémoire de ses origines et les êtres qui le parcourent ou l'habitent » (p. 105), comme un procédé qui fait du territoire yukonnais le motif structurant du texte dramatique, nous nous y intéressons en ce qu'il questionne la construction ainsi que le rôle du personnage, dont l'identité s'avère changeante. En effet, celui-ci, en régime monologué, accède à une vision totale mise au service de l'Autre. Par le monologue, « [l]e *voir* du personnage devient un *savoir* » (p. 79). Or cette connaissance absolue de l'Autre n'est qu'accessible par le fait que le personnage est momentanément hors de l'action. En ce sens, le monologue serait *atopique* en ce qu'il échappe à tout lieu, à tout ancrage. Chez Roland Barthes, l'*atopie* est conceptuelle, un idéal inatteignable parce que, selon lui, « [u]ne impitoyable *topique* règle la vie du langage ; le langage vient toujours de quelque lieu » (1982/1973, p. 41). C'est pourquoi l'*atopie* surpasserait le concept d'*utopie* parce qu'elle ne peut advenir que si le langage s'émancipe de toute idéologie. Elle serait une « doctrine intérieure » qui renverse le principe que le langage, tout comme l'individu, est *fiché*, est ancré dans le réel et soumis à lui (Barthes, 2015/1975, p. 58). Dans *Yukonstyle*, la parole monologuée produit cet espace *atopique*, car le personnage, lorsqu'il la profère, se réfugie hors de la réalité, se dérobe à la présence d'autrui. Ainsi, cette déréalisation de l'espace-temps détache le personnage de lui-même et des limites qu'il pourrait s'imposer et le rapproche plutôt de l'Autre.

Comme le relève Catherine Cyr, dans les monologues de la pièce, « ce sont les sensations corporelles, souvent nouées à une mémoire peu accessible, ou du moins, "verrouillée" à l'état de veille, qui sont prises en charge par un narrateur (provisoirement) externe à la fiction » (2017, p. 85). La narration se révèle donc nécessaire à une certaine progression dramatique, sans quoi le mystère entourant l'histoire des différents personnages resterait opaque. Ce qui retient notre attention est que cette voix narrative se substitue parfois aux dialogues d'une conversation en cours.

La première intrusion de ce type apparaît lors d'une discussion entre Yuko et Kate alors que cette dernière raconte sa rencontre avec Jamie, celui de qui elle est tombée enceinte et qui est disparu sans crier gare. Ainsi, après que Yuko a posé une question à Kate, ce n'est pas la réponse de celle-ci qui suit, mais bien un changement de régime énonciatif :

YUKO.- Qu'est-cé que tu cherches, Kate ?  
 Mais Kate ne me répondra pas  
 Parce qu'à ce moment précis  
 Jamie apparaît en stock-shot dans le noir du salon.  
 Jamie beau comme un truck  
 Avec ses mains heavy duty et son sourire solaire. (*Y*, p. 28)

Yuko, subitement, raconte, avec une précision sensorielle, les souvenirs dont seule Kate pourrait rendre compte. Ce changement drastique d'énonciation donne à lire cette voix narrative qui traverse le personnage telle une pulsion : la parole devient soudainement décomplexée, à l'inverse de celle qui se déploie dans les dialogues. La narration prend la forme d'une « narrativité mobile » (Cyr, 2017, p. 79) serpentant entre les locuteurs, et c'est cette inassignabilité qui participe à sa nature atopique, car si « l'utopie se présente comme un non-lieu localisé » (Hamel, 1999, p. 135), « l'atopie est un sans lieu fuyant, un hors lieu » (p. 135). C'est dire que le monologue n'appartient à aucun personnage, ne permet à aucun d'entre eux de se distinguer : ses origines, si origines il y a, se situent dans l'inidentifiable, là où la parole, enfin, débloque. Participant de cette mobilité, certaines structures de phrase sont répétées par les personnages-narrateurs. Garin, en racontant l'arrivée de Kate, observe à propos d'elle qu'« [u]n prénom fait son chemin du chaud de son ventre au bord de ses lèvres/Et s'échappe en fine buée rose dans la nuit cassante du Yukon./Jamie. » (*Y*, p. 10) Dans un jeu de résonances, Kate commente les actions de Garin alors qu'il se trouve sur son lieu de travail : « Un prénom fait son chemin du froid de son ventre au bord de ses lèvres/Et s'échappe en fine buée bleue dans la vapeur des assiettes propres./Yuko » (*Y*, p. 18). Ces échos entre les prises de parole des personnages créent l'effet d'un souffle, d'une voix spécifique qui prend temporairement possession d'eux. D'ailleurs, ce décloisonnement de la parole monologuée est renforcé par le registre de langue

privilegié qui diffère de celui employé dans le dialogue. D'une familiarité langagière (« Qu'est-cé que tu cherches ») à un lyrisme assumé entre autres par les métaphores (« sourire solaire »), la poésie inhérente à la parole transcende une fois de plus le réel, ce qui indique une liberté d'expression qui n'est acquise que lorsque les personnages n'échangent pas entre eux et se distancient du monde. Ainsi, le dispositif énonciatif mobile infiltre les personnages lorsqu'ils sont narrateurs omniscients, lorsque leur parole suspend le temps et l'action afin de raconter l'autre. Cette parole libérée, sans filtre, et magnifiée se déploie quand les personnages s'extirpent de leur expérience personnelle et deviennent plutôt être attentifs à celle d'un autre.

#### 2.1.1.2 Parole dissociée

Que la réalité des uns soit endossée par la parole des autres participe d'une « mécanique dissociative », là où « le personnage n'est pas l'énonciateur de sa propre expérience corporelle » (Cyr, 2017, p. 84), mais où « le narrateur [...] étrangement, à distance, est celui rendant dicible ce souvenir qui ne lui appartient pas » (p. 85). En fait, tout discours monologué de ce drame s'inscrit dans un processus de séparation de la parole et du locuteur qui la profère. Il est possible de l'observer notamment lorsque les personnages se racontent. Dans l'extrait suivant, Yuko, Kate et Garin prennent la parole pour dépeindre leur nouvelle vie ensemble et l'environnement dans lequel ils se trouvent. Le sujet énonciateur, tant le *je* que le *nous*, est évacué du discours :

YUKO, KATE ET GARIN.- (*ensemble ou non*) Deux bières tablette, un joint, un kodak jetable, des mauvaises photos de chevreuil prises dans le bois en arrière, trois pieds de neige, du kraft dinner au thon avec des épices à steak, une grippe, la toilette qui flushe pas, une soirée karaoké, [...] un joint, un verre de lait, une bière tablette, un joint. (*Y*, p. 31)

Il s'agit d'une épécisation qui ne peut plus être qualifiée de monologue, vu la pluralité des voix. Cela dit, le destinataire de la parole reste indéterminé : les personnages s'adressent-ils les uns aux autres ou parlent-ils plutôt pour eux-mêmes, mais à l'unisson ? Dans ce type d'énonciation, qui réapparaît à la toute fin du drame, il ne

s'agit pas non plus d'un point de vue qui surplombe le réel puisque la narration se déploie simultanément au présent des personnages; étrangement, l'absence de pronoms personnels s'impose alors qu'ils décrivent leur propre expérience. Leur vie est segmentée par une parole qui isole des éléments de leur quotidien, comme des clichés pris sur le vif dont la somme rétablit une vue d'ensemble. Si ce passage se rapproche de l'énumération, il déploie un « effet liste » indéniable, notamment par l'utilisation des déterminants indéfinis plutôt que possessifs. Philippe Hamon, dans l'ouvrage collectif *Liste et effet liste en littérature*, tente de distinguer la liste d'autres formes connexes, telles que l'inventaire, le catalogue ou le dénombrement, Il propose qu'elle se caractériserait par sa « non-résumabilité » (Hamon, 2013, p. 25) du fait qu'elle peut être raccourcie, mais non synthétisée. Dans la pièce, l'effet liste provient de cette logorrhée de mots prononcée par les trois nouveaux colocataires et précédée par l'affirmation de Garin annonçant que « [leurs] vies se mélangent » (Y, p. 31). Même si les personnages s'évacuent du discours, l'enchaînement des mots produit, par processus métonymique, le portrait de leur existence commune. En effet, la voix narrative procède par accumulation d'objets, de repas consommés et d'activités dans un ordre qui n'est pas explicitement chronologique, ce qui tend à fondre les différents moments ensemble. De ce fait, cette parole narrative brouille à nouveau la structure temporelle. L'effet liste accélère le débit des personnages et leur octroie une parole abondante condensant les événements de plusieurs semaines. Hamon soutient que la liste, à la génétique imprécise, mais vue comme asyntaxique et non littéraire, serait, en tant que figure, une « illusion linguistique » :

[Elle fait] croire que la langue est une nomenclature, croire que les mots s'ajustent terme à terme aux choses. Mais [elle est] aussi un vertige totalitaire d'exhaustivité, d'« épuisement » (Perec) de quelque chose : des êtres présents dans un lieu, des propriétés d'un objet, des propriétés d'un concept, des qualités et traits distinctifs d'un être vivant, des parties d'un tout. (2013, p. 28)

La disposition du texte en bloc plutôt qu'espacée et entrecoupée de blancs typographiques à la manière de vers libres, comme lors d'une narration omnisciente,

contribue à cet effet totalisant, où la parole essaie de s'agripper au concret, aux furtifs moments collectifs sans rien oublier, comme pour prolonger leur durée. Cette prise de parole énonce une vie commune qui se creuse : elle illustre une vie à trois instable, incertaine, telle qu'indiquée par la didascalie « *ensemble ou non* ». Celle-ci rend compte de la solitude des personnages tout en indiquant qu'elle est une réalité dans laquelle ils n'osent trop s'engager de peur qu'elle ébranle leur individualité, ou peut-être par crainte qu'elle s'écroule aussi rapidement qu'elle s'est formée.

### 2.1.2 La parole dialoguée : rétrospection et désemboîtement

#### 2.1.2.1 Dialogues cryptés

Le monologue dans *Yukonstyle*, limpide et poétique, comble certaines failles des conversations entre les personnages. Effectivement, face-à-face, ils peinent à verbaliser leurs préoccupations avec éloquence. Pour les personnages, prendre la parole, s'ouvrir ainsi aux autres, ne va pas de soi. En ce sens, la forme des dialogues se rapproche de celles rencontrées dans les dramaturgies de la conversation, celles-ci s'évertuant à investir une parole du quotidien avec ce qu'elle contient d'imparfait : hésitations, moments de pause, bavardage sans autre visée que de parler à autrui. Ainsi, il s'agit d'une parole qui « ne repose pas sur l'intérêt ou la clarté des énoncés mais sur les rituels sociaux, les rapports de force et les mouvements de la conscience qui construisent l'énonciation » (Ryngaert, 2011/1993, p. 140-141). Paradoxalement, dans cette pièce où la parole joue un rôle prépondérant dans la progression de l'action, le non-dit domine : les dialogues ne permettent d'aborder les enjeux essentiels que par détour, ce qui donne lieu à des mécompréhensions entre les personnages.

Collègues de travail et colocataires, Garin et Yuko entretiennent des rapports cordiaux et amicaux, mais préservent une certaine retenue dans leurs échanges : leur relation n'est pas représentée comme en étant une de complicité. Par conséquent, lorsque Yuko informe Garin que Kate s'installera avec eux pour une durée

indéterminée, le jeune homme prête de fausses intentions à son amie en lui demandant si elle veut « [se] la pogner » (Y, p. 21). Étonnée par ce commentaire, Yuko mentionne nonchalamment son aventure d'un soir avec une autre femme. Il s'ensuit une conversation emplie de maladresses :

YUKO.- Pourquoi tu me regardes de même ?

GARIN.- Pour rien, c'est juste...

YUKO.- C'est juste quoi ?

GARIN.- C'est juste rien. C'est juste, t'sais. Cliché. La Japonaise qui couche avec une fille avec des seins refaits.

[...]

YUKO.- J'aurais jamais dû te conter ça. (Y, p. 21)

Le commentaire gratuit, voire impoli, de Garin ridiculise la confession de Yuko plutôt que de la valider, ce qui dépeint le personnage comme étant fermé d'esprit, alors que la réalité est tout autre. En effet, cette remarque déplacée constitue une malhabile tentative de Garin de cacher ses sentiments amoureux pour Yuko, comme le prouve d'ailleurs le compliment qu'il lui dit par après, comme pour se racheter, mais qu'il ne parvient pas encore à assumer. La parole dialoguée tend ainsi, du fait qu'elle mène à l'inhibition de certains propos, à déformer les motivations des personnages. En ce sens, l'incommunicabilité manifeste dans les dialogues ne découle pas uniquement d'une mésentente insurmontable entre les locuteurs, mais est plutôt symptomatique de sentiments conflictuels chez eux et qu'ils peinent à extérioriser. Le caractère des personnages échappe aux autres alors que le dialogue, paradoxalement, érige un mur entre eux.

Cependant, les personnages restent des entités de langage qui ne se taisent pas pour autant. Alors, les échanges en apparence inoffensifs infléchissent leur identité, tout en étant plus représentatifs des discussions normales, où tout n'est pas explicitement verbalisé. Jean-Pierre Ryngaert note d'ailleurs qu'il s'agit là d'un grand écart avec le dialogue classique :

L'implicite est courant dans la conversation, aucun de ceux qui y participent ne prenant la peine de préciser les présupposés de ce qu'il dit, en principe connus

de tous les participants ratifiés de l'échange. On attend du dialogue qu'il soit à l'opposé, qu'il serve à expliciter ce qui est l'objet de la parole, et qu'il renseigne aussi sur tout le reste, action, intentions, personnages, sans rien laisser dans l'ombre. (2005c, p. 19)

Traditionnellement, le dialogue théâtral construit des personnages aux motivations claires, et au caractère singulier et défini. Dans le cas de *Yukonstyle*, les premiers échanges sont orientés par l'implicite parce que les personnages sont habités par des secrets, ce qui les empêche d'exprimer, autant pour eux que pour les autres, leurs pensées profondes et leurs affects. Les dialogues se trouvent troués de non-dits par la prudence de Yuko, l'impulsivité de Garin, l'insouciance de Kate<sup>4</sup> et le silence de Dad's à propos de la mère de Garin. Ces comportements sont tous conditionnés par des blessures qui sont tues. Face-à-face, les personnages se refusent la vulnérabilité, non par orgueil, mais par mécanisme de défense contre les autres, puis contre leurs propres souvenirs et sentiments, comme le révèle aussi, en creux, le contenu des monologues. En effet, entre Garin et son père, l'échec du dialogue découle d'une blessure commune qu'ils ne sont prêts ni à affronter ni à partager : la disparition de Goldie. À la scène 5, Garin se sert du procès de Robert Pickton, un tueur en série accusé d'avoir volé sauvagement la vie de femmes autochtones, pour aborder le sujet épineux de sa mère et de son hypothétique prostitution :

GARIN.- Dis-moi juste oui ou non. (*un temps*) C'est tu de même que tu l'as rencontrée ? En la payant pour coucher avec ?

*Dad's ne répond pas. Garin se lève.*

DAD'S.- Qu'est-ce que tu fais, tu t'en vas ? (*Y*, p. 24)

Le dispositif dialogué, s'il ne mène pas à dissiper le mystère, éclaire les zones sensibles des personnages et les rapports parfois conflictuels qu'ils entretiennent entre eux. Le non-dit, paradoxalement, est une fenêtre sur l'intériorité des personnages, car la

---

<sup>4</sup> La relation entre Kate et Garin, déjà très tendue, dépérit lorsque Kate rapporte nonchalamment les dires d'un homme croisé sur la route, qui lui a dit que les « Indiens » étaient « pas trustables » (*Y*, p. 17). Plus tard, après une de ses sautes d'humeur, Garin renvoie ces mêmes paroles à Kate : « On est de même, les Indiens. Pas trustables » (*Y*, p. 17). La maladresse de Kate apparaît heurter Garin dans la mesure où ses propos font resurgir la difficile disparition de sa mère.

didascalie « *Un temps* », qui coupe inlassablement les dialogues, traduit la difficulté de s'exprimer. En ce sens, ces silences sont plutôt des cris, des signaux d'alerte qui indiquent à quels moments l'un dépasse les limites de l'autre.

#### 2.1.2.2 Tressage de dialogues : la persistance du passé

Si les drames de chacun des personnages sont survenus dans le hors-texte, le nœud de la pièce réside dans le dévoilement progressif de leur passé, mais surtout de leur rapport à celui-ci. Il s'agit, pour Jean-Pierre Sarrazac, d'une des modalités les plus marquées de la dramaturgie contemporaine alors que le « drame-dans-la-vie » tend à s'effacer au profit d'un « drame-de-la-vie ». Il différencie ces deux régimes de la façon suivante :

[C]e qui distingue précisément le drame-de-la-vie du drame-dans-la-vie, c'est qu'il n'y a plus à proprement parler « événement ». Que l'interpersonnel, l'intersubjectif cède souvent le pas à l'intrasubjectif ou à une relation médiata du moi avec le monde. Et, enfin, que le présent de l'action et la présence des personnages se trouvent la plupart du temps mis en péril. (Sarrazac, 2012, p. 66-67)

La parole des personnages constitue un accès à leur intériorité et montre un rapport conflictuel du personnage à lui-même et aux autres. Si le monologue, comme nous l'avons vu, permet une projection dans l'avenir, le dialogue, lui, intègre des événements antérieurs au drame qui font la lumière sur certains échanges nébuleux entre les personnages. Sarrazac remarque que ce passé qui fait retour dans le présent fait partie de bon nombre de pièces contemporaines. La catastrophe, l'enjeu central, n'est pas représentée, elle est plutôt intégrée par la rétrospection : « *La rétrospection* s'impose comme une des opérations fondamentales du nouveau processus de (dé)composition dramatique. Elle est une des clefs du processus de dédramatisation-redramatisation » (p. 44). Ce processus, paradoxalement, s'effectue à contre-courant de la fable linéaire. Dans *Yukonstyle*, cette rétrospection est prise en charge par le régime dialogué, dans lequel sont transposées des conversations du passé. Celles-ci introduisent de nouveaux

personnages, soit les êtres chers de Kate, de Garin et de Dad's. C'est de cette manière que se dissipent certaines zones d'ombres de leur passé.

Ce retour en arrière apparaît pour la première fois, à la scène 6, lors d'une conversation entre Yuko et Kate au cours de laquelle nous apprenons que celle-ci a erré sur le territoire canadien à bord d'un autobus Greyhound pendant un mois et que sa grossesse non désirée est le résultat d'un bête accident avec « un gars dans le bus » (Y, p. 14). Elle justifie aussi son désir d'avorter en disant simplement que « [ç]a [lui] tente pas de devenir grosse » (Y, p. 26). C'est lorsque Kate plonge dans le récit de sa rencontre avec Jamie que se mêlent les temporalités : la scène superpose la discussion entre Yuko et Kate à une seconde appartenant au passé qui, plutôt que d'être rapportée dans son entièreté par Kate, est plutôt rejouée :

KATE.- Il m'a mis une main sur la cuisse, il avait les ongles sales, il riait fort, il s'en crissait que le monde nous regarde, y'avait quelque chose de lumineux dans lui, dans son corps, comme si les lignes électriques passaient encore à travers.

JAMIE.- Sais-tu c'est quoi le slogan de Swift Current ?

KATE.- Non.

JAMIE.- « Swift Current : Where life makes sense. »

[...]

YUKO.- Pis comment ça s'est fini ?

KATE.- Quand je me suis réveillée, on avait dépassé Swift Current. Jamie était plus là. (Y, p. 30).

Si Kate apparaît plutôt détachée vis-à-vis sa propre situation lorsqu'elle discute avec Yuko, cette résurgence du passé se donne à lire comme si la jeune femme expérimentait, tout en racontant, de vives réminiscences de cette rencontre, signe que celle-ci revêt un lien émotionnel plus fort qu'elle ne le laisse paraître, ou plutôt qu'elle ne veut l'accepter. De ce fait, ce sont ces mouvements de va-et-vient entre le passé et le présent qui reconstruisent l'histoire personnelle de chacun tout en reconfigurant la structure dramatique puisque la rétrospection vient « avec son cortège de remémorations, réminiscences, reviviscences » (Sarrazac, 2014, p. 47). Puisque le régime dialogué conventionnel échoue à désinhiber les personnages, du moins du

premier coup, ce sont les effets de montage qui assument cette opération en faisant retour sur les drames déjà survenus. Le dialogue est alors transformé par une esthétique du désemboîtement, où s'enchevêtrent des répliques appartenant au passé et au présent. Tel qu'expliqué par Joseph Danan, ce désemboîtement résulte des mutations du principe de bouclage inhérent au dialogue. En partant du principe qu'une réplique fait directement écho à la précédente,

[i]l y a « bouclage différé » lorsque l'apparition d'une réplique trouve son « point d'accrochage » non dans celle qui la précède mais dans une réplique antérieure. Il y a « non-bouclage » lorsqu'une réplique surgit, trouant le tissu textuel, sans antécédents apparents. (Danan, 2005, p. 22-23)

Cet enchevêtrement de dialogues est un motif récurrent dans le drame. À la scène 11, tout comme pour Kate, c'est lorsque Dad's raconte sa rencontre significative avec la mère de Garin qu'il y a transposition du passé qui produit une déconstruction du dialogue :

DAD'S.- [...] Goldie, c'est-tu ton vrai nom ?  
 GOLDIE.- Pourquoi tu veux savoir ça ?  
 DAD'S.- De même.  
 [...]  
 GOLDIE.- Depuis que j'ai quatorze ans que plus personne m'appelle de même. En sortant du pensionnat, j'ai changé de nom. Goldie, ça sonne mieux que Sheila McGinty, je trouve.  
 GARIN.- Elle est allée au pensionnat...  
 DAD'S.- Ils étaient obligés. À cause de la loi sur les Indiens.  
 GOLDIE.- J'avais six ans quand ils sont venus me chercher. (Y, p. 47-48)

L'analepse est insérée à travers le dialogue se déroulant au temps présent ; par conséquent, les répliques se répondent en bouclage différé puisque celles de Dad's sont tantôt destinées à Garin, tantôt à Goldie, de façon subite. C'est pourquoi il est question de désemboîtement : un mélange de « conversations plurielles qui coexistent dans un espace scénique » (Danan, 2005, p. 24). L'enchevêtrement des échanges provoque cet effet de non-bouclage, notamment en l'absence de phrases transitoires entre les deux espaces temporels. Surtout, il marque encore plus la mise à nu à laquelle conduit le

récit de Dad's concernant sa rencontre avec Goldie : quand surgissent des fragments de leur rencontre passée, il y a, au niveau dramaturgique, ellipses du récit au présent du patriarche, comme pour entrecouper cette prise de parole qui rend vulnérable. Aussi, ce dialogue hybride matérialise le souvenir persistant de Goldie en faisant d'elle un être doté d'une parole à elle quand son histoire est enfin racontée, réaffirmant la prégnance des expériences passées sur la vie des personnages. En effet, la rétrospection réaffirme bien que le passé est constitutif du présent du personnage et donc de son identité. Effectivement, plutôt que de représenter le personnage prenant en charge l'entièreté de son récit, une voix *autre*, mais non pas étrangère, assume ces retours en arrière. Les voix antérieures de Dad's (ou de Kate) remplacent les leurs au présent. Leur parole, ainsi, se dédouble et conduit à une première scission du personnage, qui est renforcée par la présence du monologue.

## 2.2 Décomposition et recomposition identitaires du personnage

Le principe de mimésis tout comme la dimension spectaculaire du théâtre, qui présuppose la présence d'acteurs jouant des rôles, ont participé à l'élaboration d'un discours psychologisant sur le personnage théâtral, où des équivalences entre celui-ci et l'individu sont établies. L'analyse dramaturgique ne fait pas exception, comme le rappelle Jean-Pierre Ryngaert dans *Introduction à l'analyse du théâtre* : « La tradition de l'analyse littéraire psychologisante va dans le même sens de l'unification hâtive, au nom de la personne. Tout son discours se construit autour d'un noyau-personnage auquel elle prête les caractéristiques et les comportements d'un individu ordinaire » (2008/1991, p. 109). Cela étant dit, la déconstruction de la parole dans les dramaturgies actuelles exacerbe la nature fictive du personnage, qui, initialement, se construit par le texte. Jean-Pierre Ryngaert, rappelle que « [t]outes les représentations ne s'appuient pas sur le même principe d'identification personne-personnage, tous les textes ne partent pas de la même conception du personnage » (p. 107). Avec les écritures dramatiques contemporaines, le personnage est une notion encore plus insaisissable alors que des expérimentations formelles sont mises de l'avant. À ce sujet, le théoricien

rapporte les observations de Patrice Pavis concernant le fait que le personnage est à envisager plutôt comme s'inscrivant dans un spectre qui va « du général au particulier, de l'abstraction envisagée comme une force agissante à l'individu caractérisé par des traits particuliers » (p. 108). Dans *Yukonstyle*, les personnages se construisent au centre de ces deux pôles. D'une part, leur parole double et non mimétique empêche une analyse essentialiste de leur identité, telle un tout monolithique et inébranlable. Au contraire, nous avons vu que les deux régimes de parole mènent à un dédoublement du personnage. En monologuant, il s'isole pour raconter le présent et parfois le futur ; en dialoguant, il manifeste un désir d'interagir avec les autres. De fait, cette scission participe à son unité ; en effet, les dispositifs énonciatifs font émerger plusieurs versions d'un même personnage, que ce soit en acquérant une connaissance absolue des pensées des autres ou en intégrant des voix du passé qui se mêlent à celles du présent.

Néanmoins, cette double posture énonciative permet d'accéder à l'histoire d'un personnage, à son passé, qui le définit. En ce sens, la décomposition dramaturgique du personnage mène aussi à sa reconstitution identitaire alors que chacun acquiert des contours de plus en plus nets. C'est ce mouvement paradoxal, infléchi par la parole, qui nous intéresse. Ryngaert rappelle d'ailleurs que le personnage est à envisager d'abord comme « une marque unificatrice des procédures d'énonciation, comme un vecteur essentiel à l'action, comme un carrefour de sens » (p. 110). En effet, dans *Yukonstyle*, lorsqu'un des personnages s'exprime via le monologue, il divise son unité en même temps qu'il parvient à reconstruire celle des autres. Le dialogue, lui, problématise l'identité parce qu'il construit des versions différentes des personnages, mais aussi parce qu'il illustre leur profond mal-être. Ainsi, bien que la parole conduise à un effritement partiel des personnages, ceux-ci témoignent tout de même d'une forte subjectivité, d'une intériorité qui influence leur parole et leurs interactions : leur quête identitaire fait subsister un certain mimétisme. La multiplicité des dispositifs énonciatifs éclaire la sinuosité du parcours de chacun pour retrouver un sens à sa vie.

### 2.2.1 Décomposition : identités à la dérobée

Si les premières interactions individualisent les personnages en les dotant d'un nom et d'une voix à eux, les dialogues problématisent quand même leur identité. Les personnages s'engagent dans des conversations d'abord superficielles, et leur agentivité se voit remise en question puisque leur parole ralentit la progression de la fable. De tels dialogues sont caractéristiques de ceux retrouvés dans les dramaturgies de la conversation, où le conflit réside dans le déploiement de la parole, dans ces « drames-de-la-vie », comme l'explique Jean-Pierre Ryngaert :

La langue que parlent les personnages du « théâtre du quotidien » révèle un « mal à dire », une douleur dans la difficulté ou l'impossibilité de dire le monde. La parole y est rare, souvent convenue, le dialogue s'alourdit de silences. Le lexique est limité aux mots de l'usage courant. Parfois, le stéréotype règne en maître. (2011/1993, p. 159)

Au fil du drame se déploieront effectivement les douleurs que portent les personnages. Que ce soit la disparition de la mère de Garin, la peine d'amour que vit Kate ou la honte que ressent Yuko vis-à-vis le décès de sa sœur, il s'agit là d'expériences qu'ils peinent à verbaliser, tel que le prouvent les nombreuses maladresses des interactions. Par conséquent, s'ils apparaissent insaisissables en refusant de se dévoiler aux autres, cette retenue est des plus significatives. Elle témoigne d'une impossibilité de *se* dire. Lors de leur première rencontre, Kate questionne nonchalamment Yuko sur les raisons pour lesquelles elle a choisi le Yukon comme terre d'accueil :

KATE,- OK, mais pourquoi ici ?

YUKO.- J'ai checké sur Internet la place au monde où c'est qu'il y avait le moins de Japonais. C'était ici. Faque j'ai tout vendu. Pis je suis venue.

*Un temps.*

KATE.- Rushant.

YUKO.- Harajuku, tu dois connaître ça ? (Y, p. 14)

La réponse de Yuko insinue une volonté de coupure avec ses origines sans pour autant entrer dans les raisons de celle-ci. Kate, pourtant verbomotrice, laisse tomber le sujet, manifestant une certaine sensibilité à l'égard de son interlocutrice. La discussion ne

permet pas d'approfondir le passé de la jeune Japonaise ; au contraire, celle-ci profite du moment de silence pour aborder un sujet plus anecdotique. Ainsi se construisent des personnages en processus d'auto-effacement : ils ne disparaissent pas réellement, mais se dérobent à la parole des autres et refusent de s'exposer, vulnérables. Le dialogue mène au repli sur soi, et le personnage apparaît tel une pâle version de lui-même alors que la parole, elle, est interrompue ou alors employée afin de rediriger l'attention sur autrui.

### 2.2.2 Recomposition : le jeu de rêve comme représentation du sujet contemporain

Paradoxalement, c'est par le clivage des personnages que ceux-ci retrouvent une certaine unité. Si la parole dialoguée à la fois camoufle et extériorise un mal-être, ce qui participe à leur identité fuyante, ce sont les dispositifs de désemboîtement qui exposent la persistance du passé sur les personnages et, par le fait même, la nature de leurs blessures, qui les empêche de se livrer complètement aux autres. Lorsque la parole s'extirpe du réel, nous avons accès à des informations qui éclairent les comportements des personnages, la façon dont ils s'expriment. À ce titre, l'histoire de Garin est celle qui retient notre attention. Lorsqu'il discute avec autrui, l'identité du jeune métis est difficile à saisir, notamment à cause de ses sautes d'humeur, et de ses propos maladroits et inappropriés. À mesure que le drame progresse, le mal-être de Garin se révèle être lié à l'absence pesante de Goldie. En effet, se butant au silence de son père, Garin ne parvient pas à apaiser ses craintes concernant le destin funeste de sa mère, qu'il associe à la violence que de nombreuses femmes autochtones ont subie. En effet, à la scène 8, une discussion entre Garin et Kate montre l'impossibilité du jeune homme à parler de quoi que ce soit qui puisse être associé aux circonstances de la disparition de sa mère, ce qui inclut les commentaires de Kate à propos de Robert Pickton et des tueurs en série en général : « Souvent, leur point en commun, c'est qu'ils ont eu des enfances de marde. Genre qu'ils avaient des problèmes avec leur mère » (Y, p. 34). Involontairement, elle soulève une similitude entre Pickton et Garin : ce dernier traduit son inconfort par des « OK » et des monosyllabes, mais n'interrompt pas Kate. Le

discours de celle-ci atteint alors un fort degré de violence, pour Garin du moins. En effet, alors qu'elle explique que bon nombre de tueurs en série s'attaquent à des prostituées, elle dit : « [À] la place de Pickton, là, ben je me dis que les putes, c'est juste de la bouffe à porcs » (Y, p. 34). Indirectement, Garin se sent visé par le propos, établissant des parallèles avec sa propre existence, surtout avec celle de sa mère. Tous ces mots, malgré les intentions de Kate, concrétisent ses plus grandes peurs, notamment celle que sa mère ait été sauvagement assassinée et celle que lui-même, à cause d'une enfance marquée par le secret et l'absence d'amour maternel, porte une part monstrueuse en lui.

C'est à la scène 11, intitulée *Piggy's Palace*, en référence à l'endroit où Robert Pickton se serait débarrassé des corps des femmes qu'il a tuées, que Garin a une discussion tant attendue avec son père au sujet de Goldie. Ce dernier fait la lumière sur certaines portions de sa vie, notamment qu'il l'a rencontrée alors qu'elle était travailleuse du sexe et qu'elle a expérimenté la traumatisante épreuve des pensionnats, qui l'ont forcée à désapprendre sa langue. Si cette discussion permet à Garin d'obtenir certaines certitudes concernant sa mère, elles n'en sont pas moins douloureuses. Après le monologue de Yuko décrivant l'arrivée du médecin, venu annoncer à Garin que Dad's est en phase terminale, le jeune métis se voit chamboulé. Dès lors, un procédé de désemboîtement du dialogue mêle deux espace-temps, soit les instants suivant l'annonce de la mort imminente de Dad's ainsi que les moments précédant celle de Goldie, dans le passé. Sous le choc, incapable de faire face à son père, Garin quitte promptement la chambre d'hôpital. Sa parole, bien qu'elle s'apparente plutôt à de la description, en énumérant ses actions et les éléments qui croisent son regard, est entrecoupée de celle de sa mère, créant un faux dialogue. Sous le même mode narratif, Goldie décrit ses derniers instants :

GARIN.- Marche, corridor, urgence, gardien, marche.

DAD'S.- Va-t'en pas, gars !

GOLDIE.- Roule longtemps. Sort du Low Track, sort de la ville.

GARIN.- Marche.

GOLDIE.- Neige. Whipers. Chauffrette. [...]  
 GARIN.- Marche, crisse, marche ! (Y, p. 50-51)

Dans cet extrait, la rétrospection ne constitue pas un réel souvenir du métis, comme c'était le cas de Kate et de son souvenir de Jamie, mais plutôt une réminiscence fabriquée par la superposition de voix. La parole de Garin, bien ancrée dans le présent, effectue un glissement vers un contexte différent de la situation d'énonciation : le mot « marche » se transforme en un ordre envoyé à Goldie, comme s'il voulait modifier son fatal dénouement. Les deux temporalités se rejoignent à la fin de la scène, dans une rencontre fantasmée entre Garin et sa mère :

*Coup de feu. Garin hurle.*  
 GOLDIE.- Chut. C'est fini, mon bébé. C'est fini.  
*Garin pleure. (Y, p. 52)*

Le dispositif énonciatif fabrique la rencontre entre ces deux personnages et symbolise le processus personnel de Garin : il creuse au plus profond de ses blessures en ayant obtenu des réponses à ses questions trop longtemps ignorées par Dad's et dont il a lui-même tenté de faire abstraction. Par le fait même, la reconstitution du meurtre de Goldie correspond à l'acceptation par Garin de cette difficile réalité, qu'il n'a jamais voulu confronter. Ainsi, tel que suggéré par les dires de Goldie, « C'est fini », phrase fantasmée qui console Garin, la scène illustre une sorte de finalité pour lui : la fin de la tourmente et des incertitudes et le début d'une vie qui se construit à partir d'autre chose que le traumatisme et la douleur. Il s'agit précisément d'une manifestation du jeu de rêve, où émerge une esthétique de l'entre-deux, à mi-chemin entre le réel et le fantasme. En effet, la juxtaposition de ces deux espaces-temps se joue de la réalité des personnages et de la fiction pour représenter, dans ce cas-ci, un processus de réparation qui s'amorce pour Garin.

Le jeu de rêve est un terme que Jean-Pierre Sarrazac attribue à des drames investissant le détour pour représenter le monde moderne et contemporain. L'auteur explique ceci : « Une dramaturgie du détour est donc une dramaturgie qui, plutôt que

le recul dans le temps et dans l'espace, plutôt que le "respect" devant la Belle nature du classicisme, plutôt également que la promiscuité avec ce qu'on appelle "réalité", choisit l'écart, le pas de côté. » (2004, p. 14) Dans *Yukonstyle*, cette distanciation d'avec la réalité est provoquée par ces dispositifs qui déréalisent la parole et qui, momentanément, extirpent le personnage de l'action en cours. Cela dit, « [j]amais les « jeux de rêves » ne s'installent *dans* le rêve. [...] L'onirique n'est convoqué que dans le but d'accuser la réalité, de la mieux circonscrire et de la percuter » (p. 59). Ainsi, dans l'extrait précédent, en faisant se répondre les voix de Garin et de Goldie, il est possible d'observer la réconciliation de Garin avec sa propre histoire plutôt que de n'y voir qu'un moment de délire. Les effets déréalisants de la parole coïncident alors, dans la fable, avec l'avancement de la quête identitaire du personnage.

Le conflit de la pièce réside effectivement dans le parcours des personnages vers la résilience et l'acceptation de soi. En effet, étant prisonniers d'un deuil qui n'en finit plus, de blessures qui les tenaillent constamment, ils ne cesseront de faire du surplace que lorsqu'ils sortiront de leur mutisme. Nous avons vu que la parole monologuée assume en grande partie cette tâche, ce qui fait en sorte que le personnage connaît une autre forme de clivage alors qu'il se pose comme narrateur plutôt que comme acteur. En soi, cette utilisation de la parole monologuée participe du jeu de rêve en raison de la fonction omnisciente du personnage. Dans d'autres scènes, le jeu de rêve est intensifié par des situations qui assument pleinement leur dimension onirique. Elles ont en commun de convoquer la présence ou la voix de Goldie. Dans la scène 9, « La danse du corbeau », Dad's, en proie à un délire fiévreux, symptôme de la maladie et de l'abus d'alcool, hallucine un corbeau dans son appartement. Alors que Garin alerte des secours, Yuko fait son apparition dans la scène et est témoin de la vision de Dad's :

YUKO.- Mais tout à coup  
 Sous les yeux ébahis de Dad's  
 Le corbeau se transforme  
 Ce n'est plus lui qui danse  
 C'est Goldie

Goldie apparue on ne sait d'où  
 Qui monte sur le divan  
 Pour faire une danse cochonne (Y, p. 38)

Le jeu de rêve arrime ici au dispositif d'énonciation mobile la thématization même de l'identité double et mouvante, caractéristique de tous les personnages (à l'exception de Dad's), qui endossent plus d'un rôle, certes, mais qui trouve son incarnation la plus symbolique chez Goldie, tantôt femme, tantôt corbeau. Si le corbeau est d'abord associé à l'idée de la mort (la visite de cet animal est annonciatrice de la maladie de Dad's), il est aussi à considérer en tant que figure appartenant à l'imaginaire autochtone. Dans un article intitulé « La langue-paysage de Sarah Berthiaume », Anne-Laure Rigeade analyse *Yukonstyle* en tant que « paysage littéraire » où les relations entre les personnages se tissent comme un « écosystème » (2013). Elle établit plusieurs parallèles avec l'héritage et les mythes associés au territoire yukonnais, tout en relevant que l'imaginaire autochtone joue un rôle important tant dans le conflit que dans la structure de la pièce. Elle souligne que le corbeau est une figure récurrente dans bon nombre de légendes autochtones. Il peut notamment constituer un héros civilisateur, aussi nommé transfigurateur, qui participe à la création du monde, comme le décrivent les chercheurs américains Zimmerman et Molyneaux : « *Once the world has come into existence, beings who are altogether more familial and accessible transformed the barren earth and made it habitable* » (2002, p. 120). En tant qu'héros civilisateur, le corbeau ne précède pas la création du monde, mais lui serait plutôt parallèle : « *According to Native North American belief, these beings lived in a sacred past that is not a remote, primordial period but a living, invisible world* » (p. 120). Sinon, comme l'indique Amanda Robinson, il s'agit d'un filou, c'est-à-dire « un être surnaturel qui figure dans le folklore de plusieurs cultures du monde » (2018) et « considéré comme un précieux esprit gardien » (2018). Dans les deux cas, le corbeau incarne la dualité même. En effet,

les filous [...] errent, spirituellement et physiquement. Ils passent souvent du monde des esprits au monde tangible, traversant aussi les zones entre les deux.

Pendant ces voyages, certains filous, comme le Corbeau et le Coyote, changent de forme, se manifestant sous la forme d'êtres puissants et sacrés, d'animaux, d'objets inanimés (roches, arbres, etc.) et d'humains. » (Robinson, 2018)

Goldie, telle une filoute, n'est pas confinée à l'état de souvenir lointain ; au contraire, elle fait constamment retour dans le présent des personnages, soit sous son aspect propre, soit en empruntant celui du corbeau, et elle insuffle de l'onirique dans chacune des scènes dans laquelle elle surgit. Depuis le monologue de Yuko dans lequel le corbeau fait sa première apparition, Goldie parvient à influencer le cours des événements : cette figure lui confère une sorte de matérialité, la situe dans le monde par rapport aux autres personnages. Cet animal, donc, est représentatif du jeu de rêve, qui, comme le rappelle Sarrazac, investit une « [t]ension des contraires, jeu dans l'entre-deux » (2004, p. 66). Par ce refus de la catégorisation, l'ordre du monde de *Yukonstyle* est défait et le métissage triomphe. Et Goldie incarne le plus fortement, en son identité intrinsèque même, la fuite et la mouvance : elle se métamorphose, traverse sans cesse les frontières spatio-temporelles et se fait voir, sous ses diverses formes, par les autres personnages. Si les personnages endossent la réalité des autres, la présence du corbeau, rapportée par la parole monologuée, les fait accéder à une sorte de clairvoyance concernant leur propre situation.

D'un côté, Goldie, dont la voix provient toujours du passé, révèle ce qui était indicible pour Garin et Dad's : sa présence vient s'immiscer dans le présent, car elle *est* ce que les deux hommes ont perdu. D'un autre côté, le corbeau, lui, est annonciateur de changement :

KATE.- Et tout à coup, je le vois.  
 Dans toute sa splendeur  
 Je le vois.  
 Le corbeau.  
 (à Dad's) C'est quoi, ça, c'est /  
 DAD'S.- C'est pour moi qu'il vient, fille. Aie pas peur. (Y, p. 65)

L'apparition du corbeau indique une fin paisible pour Dad's, qui accueille la mort, et une renaissance pour Kate. En effet, au moment où elle prend la parole, une force plus

grande que nature, mais irrémédiablement associée à sa vision de l'animal, lui fait dire le mot « Prosper », prospérité en anglais, qu'elle associe immédiatement à l'enfant à naître qu'elle porte. Il est alors compris qu'elle choisit de ne pas interrompre sa grossesse. Puis, la fin de son monologue se termine ainsi :

KATE.- Et quand Yuko et Garin reviendront dans la chambre [...]
   
Ils ne trouveront rien
   
Ni personne
   
Que quelques plumes noires
   
Un support tordu
   
Et la fenêtre ouverte sur nos corps envolés.
   
*Kate sort en courant. (Y, p. 66-67)*

Le corbeau est, encore une fois, associé à la mobilité, alors que suite à son épiphanie, Kate fuit, tout comme son arrivée au Yukon résulte d'une fuite de son amour perdu, vers un ailleurs plus heureux, plus prospère. Ainsi, le corbeau est oxymorique : il surgit dans les moments de crise des personnages (Garin et Dad's), mais est aussi porteur d'un message d'espoir, de renouveau imminent pour Kate, Garin et Yuko, qui retrouveront un sens à leur vie ou, du moins, qui s'émanciperont des barrières qu'ils se sont créées et qui cesseront de se refuser le droit d'exister. Le corbeau cristallise alors le jeu de rêve de cette pièce en tant qu' « un rêve sans sommeil, un rêve en marge de l'insomnie, un rêve somnambulique [...] qui permet le dédoublement, qui permet au personnage de se scinder, d'accéder à une sorte de parthénogénèse sans fin, de fuir dans une multiplicité de devenirs » (Sarrazac, 2014, p. 67). L'oscillation entre dialogue et monologue va de pair avec le tiraillement des personnages entre le repli sur soi et l'ouverture à l'autre. Si leur quête principale est de se retrouver eux-mêmes, l'Autre joue malgré tout un rôle important dans la construction de chaque personnage, ce qui est exacerbé par la vision omnisciente qui leur est octroyée. Pour reprendre les mots de Sarah Berthiaume dans une entrevue accordée à Christian St-Pierre pour le journal *Le Devoir*, « [elle a] tenu à ce qu'ils jouissent, ne serait-ce que momentanément, d'une vue à vol d'oiseau » (Saint-Pierre, 2013). Bien que son rôle puisse varier d'une communauté à l'autre, « le corbeau est dans la mythologie indienne [sic] à l'origine de

la création du monde (Rigeade, 2013). L'auteure rapporte que, dans une de ces légendes, le corbeau fait rapatrier les morceaux de la terre, à la suite d'un déluge, et qu'il « agence ensuite ces morceaux de terre, les recolle, colmate les brèches pour reconstituer le monde disparu » (Rigeade, 2013). C'est cette forme éclatée qu'emprunte *Yukonstyle*, qui se donne à lire comme une « épopée de l'intime », pour reprendre les mots de Strindberg, où chaque dispositif énonciatif permet de reconstituer l'identité des personnages, de montrer leur intériorité. Car le jeu de rêve, comme l'explique Sarrazac, « se présente comme une libre composition, un agrégat, une mosaïque, une revue de petites formes » (2004, p. 65). Il en émerge un portrait complexe de l'expérience humaine, individuelle et collective, où la forme fragmentée représente plus adéquatement les personnages, dont le plus grand obstacle, finalement, est leur propre incapacité à faire la paix avec eux-mêmes, leurs erreurs et leur histoire.

En conclusion, *Yukonstyle* met en scène des personnages à l'identité en fuite, mais pas pour autant perdue. Le clivage de leur parole, s'il les déconstruit dans un premier temps, constitue en fait une stratégie qui permet de donner de la profondeur à chacun d'entre eux, de faire la lumière sur leur histoire personnelle. En ce sens, le personnage n'est pas tant déconstruit que *construit autrement*. Sa parole éclatée témoigne en fait de sensibilités vis-à-vis les autres et soi-même, et donc participe de la ré-édification de l'identité, car

[s]i les personnages paraissent ballotés par le sort, en proie à leurs névroses et leurs démons intérieurs, ils n'existent en réalité que parce qu'ils sont reliés à tous les autres. [...] La progression de l'action reposant précisément sur la découverte de ces liens, la pièce fait apparaître non la séparation mais la mise en relation. (Rigeade, 2013)

L'identité de chaque personnage se cache et se dévoile aux premiers abords, mais par des effets de montage et par la présence d'une voix mobile et omnisciente qui verbalise la réalité des uns et des autres, elle se reconfigure et retrouve son épaisseur. Ultimement, il est possible de déceler des profils identitaires chez les personnages de Sarah Berthiaume, riches d'un lourd passé. L'entremêlement des dispositifs énonciatifs

illustre la complexité et la richesse de l'expérience humaine en décloisonnant les modes d'expression de ses personnages. Que ces derniers endossent deux types de parole aux antipodes, aux fonctions et aux effets opposés font d'eux des personnages multidimensionnels plutôt que d'annoncer leur disparition. Dans le chapitre suivant, consacré à *Nous voir nous (cinq visages pour Camille Brunelle)* de Guillaume Corbeil, nous verrons que nous ne sommes pas confrontés à une pluralité de dispositifs d'énonciation, mais plutôt à deux formes de prise de parole qui contribuent à la création d'un imaginaire des réseaux sociaux. Plus encore que dans *Yukonstyle*, la parole, dans cette pièce, s'éloigne de la mimésis, de sorte que non seulement le personnage subit une déconstruction dramaturgique plus marquée, mais la singularité de son identité se trouve altérée.

## CHAPITRE III

### UNE PAROLE SATURÉE D'IMAGES : LES IDENTITÉS MALLÉABLES DES PERSONNAGES DE *NOUS VOIR NOUS (CINQ VISAGES POUR CAMILLE BRUNELLE)* DE GUILLAUME CORBEIL

Dans *Nous voir nous (Cinq visages pour Camille Brunelle)*<sup>5</sup> de Guillaume Corbeil, cinq amis, nommés UN, DEUX, TROIS, QUATRE et CINQ, discutent ensemble sur une plate-forme virtuelle<sup>6</sup>. Le motif principal de leurs échanges constitue une soirée dans un bar, promesse de nouvelles rencontres et de moments qui feront l'objet d'anecdotes à raconter. En revanche, DEUX, qui a choisi de ne pas accompagner ses amis, relate sa soirée passée seule chez elle. C'est alors l'occasion pour les autres personnages de vanter, eux aussi, le bonheur que leur apporte la tranquillité du quotidien. Alors que les personnages éprouvaient jusqu'à ce moment une grande satisfaction à se rendre intéressants non seulement en rapportant aux autres les détails de leur sortie, mais aussi en exprimant la diversité de leurs intérêts ou l'étendue de leur réseau social, peu à peu, les masques tombent : les personnages font le pari de l'authenticité. Ils en viennent à révéler aux autres les nombreux problèmes auxquels ils sont personnellement confrontés. Leur discours devient plus abject et plus violent à mesure qu'ils progressent dans leur volonté de tout dire d'eux : leurs défauts, leurs secrets, leurs crimes.

---

<sup>5</sup> Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *NVN*, suivi du folio.

<sup>6</sup> Dans son article « Se reconnaître dans ce qui n'est pas soi », Guillaume Corbeil explique que sa pièce est née d'une volonté d'écrire à propos des réseaux sociaux, sans qu'elle ne soit « anecdotique, en abordant Facebook en tant que Facebook », son but étant de représenter les conséquences de ce nouveau mode de communication sur l'identité et les relations interpersonnelles. En ce sens, nous choisissons de considérer que les discussions dans ce texte dramatique se déroulent dans un espace virtuel, bien que celui-ci soit esthétisé, bonifié par le travail d'écriture dramaturgique de l'auteur. Comme le dit celui-ci, « Comme quoi la vraisemblance n'a rien à voir avec le vraisemblable, voire le vrai lui-même : la page obéit à des lois qui ne sont pas celles du réel. » (2014, p. 22)

Ultimement, le malheur d'un personnage culmine vers son suicide. Le dernier tableau du drame, qui en est composé de cinq, montre les quatre amis, endeuillés, qui tentent de préserver la mémoire de leur amie défunte.

L'analyse s'appuiera sur deux dispositifs d'énonciation qui coexistent dans tout le drame : la choralité et la répétition-variation. Dans *Yukonstyle*, nous avons vu que l'indicible régnant entre les personnages est dépassé par le double dispositif d'énonciation, soit le tressage des dialogues et la parole monologuée omnisciente. De cette façon, l'identité des personnages se complexifie : elle est simultanément exposée et reconfigurée par leur parole composite. Inversement, les personnages dans la pièce de Corbeil, plutôt que de manifester une certaine réserve dans leurs interactions, n'ont aucun mal à se répandre en paroles. Ainsi, nous observerons, dans un premier temps, le dispositif choral qui parcourt tout le texte dramatique. Forme très courante dans les écritures dramatiques contemporaines, la choralité reprend et, tout à la fois, déconstruit le chœur antique grec. Dans *Nouveaux territoires du dialogue*, Martin Mégevand stipule que « penser le théâtre sous l'angle de la choralité invite à explorer le lien entre littérature et philosophie sous le rapport de la question communautaire » (2005, p. 37). En ce sens, il voit dans l'émergence de ce dispositif d'énonciation une réponse à la montée de l'individualisme dans le monde actuel : la choralité naît où le chœur ne peut plus, pour diverses raisons qu'il reste à préciser (fin des utopies et des idéologies, dissolution de *la* communauté en *des* communautés) durablement s'installer sur les scènes occidentales. » (p. 37) Elle permet entre autres de mettre en lumière la fracture du collectif ou alors des solitudes qui essaient de se réunir. Dans *Nous voir nous*, la choralité est arrimée à un imaginaire des réseaux sociaux : la parole formatée des personnages épouse des modes d'expression tels que standardisés par Internet et les nouvelles technologies de la communication. En effet, mises ensemble, les voix des locuteurs, plutôt que de faire surgir des identités singulières, les homogénéisent. Se crée alors un espace discursif dans lequel, dans un mouvement paradoxal, les cinq personnages, en parlant dans le but de se distinguer les uns des autres (tout en

recherchant l'approbation), tendent à se confondre en un seul. À l'image des interactions qui se déploient sur une plateforme électronique, les prises de parole se font incessantes, se chevauchent et s'entremêlent. Dans le dernier tableau du drame, ce dispositif choral permet une certaine recomposition du personnage d'UN alors que ses amis, en désirant honorer sa mémoire, s'approprient ses mots.

Dans un deuxième temps, nous verrons que la choralité est renforcée par des procédés de répétition-variation qui infléchissent les échanges entre les personnages. En effet, chacun d'entre eux renchérit sur ce que l'autre a précédemment dit en y apportant une légère modification. Les prises de parole tendent alors à se confondre parce qu'elles constituent des variations sur un même sujet. Cela étant dit, si l'énonciation connaît peu de changements sur le plan formel, elle s'évertue à parler de *tout*. La répétition-variation est un dispositif traversant les cinq tableaux alors que les personnages altèrent leur récit d'un même événement : des sentiments sont amplifiés, des situations sont aggravées. En outre, ce dispositif énonciatif révèle un phénomène qui dépasse les personnages, mais dont ils assurent la pérennité tout en étant ses victimes, c'est-à-dire l'hyperspectacle, ère « consacrant la culture démocratique et marchande du divertissement » (Lipovetsky et Serroy, 2013, p. 27). Les personnages de *Nous voir nous* participent activement à la production d'images et renforcent la domination du spectaculaire. De leur désir de se mettre à nu émerge une forme d'exhibition de soi puisque tous les aspects de leur vie sont manipulés et extériorisés par leurs paroles (et les images qu'ils mettent en mots), même ceux les plus intimes, les plus glauques, afin de maintenir l'attention des autres sur eux et d'être approuvés. La répétition-variation témoigne ainsi d'une parole subordonnée à l'image. Surinvestie, cette voix s'avère déréalisante, moins par ce qu'elle énonce que par son abondance.

Finalement, nous nous intéresserons à l'effritement identitaire des personnages. Certes, les frontières entre eux sont brouillées par la choralité et par la répétition-variation : leurs voix se recourent entre elles de sorte que leurs individualités tendent

à se fondre dans la résonance de leurs propos. Mais encore, leur parole ne connaît pas de limite. Plus les personnages parlent, plus ils apparaissent dénués de vie intérieure: alors qu'ils tentent de se mettre en valeur, ils se dépersonnalisent. Ultimement, l'identité des personnages se creuse : ils deviennent telles des « Machines à Dire » (Sermon et Ryngaert, 2006) qui se vident de leur intériorité à mesure qu'ils parlent. Même si les personnages s'engagent dans un processus de ré-édification d'UN dans le dernier tableau, il s'agit d'une recomposition somme toute partielle, car problématisée par l'idée qu'ils endossent une identité autre que la leur. Ainsi, *Nous voir nous*, en montrant que la récupération des paroles et des images n'a pas de fin, même pas la mort, met en scène des personnages dont la parole dévoile leur superficialité et leur vacuité identitaires.

### 3.1. Parole formatée et esthétique chorale : marée de voix

#### 3.1.1 Imaginaire des réseaux sociaux

*Nous voir nous* présente une déconstruction audacieuse de la parole théâtrale : la pièce épouse des formes qui ne sont pas celles de la conversation traditionnelle, mais qui sont plutôt empruntées à d'autres contextes de communication, en l'occurrence aux échanges tenus sur des réseaux sociaux tels que Facebook, ce dernier étant évoqué sans être mimétiquement reproduit. D'abord, les personnages, à tour de rôle, se présentent en empruntant une formule figée :

UN. Sexe : féminin.  
 Yeux bruns  
 Cheveux châtons  
 Un mètre soixante  
 Née le 2 août  
 Je suis célibataire (*NVN*, p. 13)

*Exit* les phrases complètes : nous sommes plutôt ici dans une description standardisée, à la manière d'un profil, d'une fiche d'identification. D'ailleurs, les personnages ne font que s'identifier sommairement à partir de leurs traits physiques. Suivent des tours

de parole où ils listent leurs préférences, un peu comme s'ils remplissaient une grille-questionnaire :

UN. Ma devise : les femmes d'abord  
 Passion : la mode.  
 Style : chic pour sortir  
 Manteau long  
 Blouse  
 [...]  
 Club : l'Hyperbar  
 Drink : sauvignon blanc  
 Vodka Red Bull  
 Sex on the beach  
 N'importe quoi  
 Tant que c'est pas moi qui paye (*NVN*, p. 14-15)

Bien qu'anecdotiques, leurs réponses, suivant la même séquence, mais toutes distinctes entre les personnages, indiquent un désir de se distinguer les uns des autres. À partir des mêmes points précis, tous les personnages s'évertuent, malgré l'économie de mots qu'impose cette forme listée, à dresser un portrait qui soit à *leur* image, qui permette de dévoiler leur personnalité. Or, leurs dires les rattachent rapidement à un même groupe démographique. Éduqués et cultivés, ils mènent un style de vie semblable et partagent les mêmes références culturelles, politiques et sociales. Entre eux, les personnages se montrent déterminés à afficher qu'ils sont des êtres polyvalents, curieux et intéressés par plusieurs domaines. De ce fait, leur présentation de soi se poursuit en partageant leurs goûts personnels. Musique qu'ils apprécient, pièces de théâtre auxquelles ils ont assisté, passe-temps pratiqués, moments du quotidien qui les charment : les personnages se mettent à décliner leurs préférences. Celles-ci sont exprimées dans une structure anaphorique :

DEUX. J'aime Corey Hart  
 J'aime The Beach Boys  
 J'aime The Rolling Stones  
 J'aime The Yardbirds  
 CINQ. J'aime Eric Clapton  
 QUATRE. J'aime Jeff Beck

TROIS. J'aime Jimi Hendricks  
 J'aime The Kinks  
 DEUX. J'aime The Velvet Underground  
 TROIS. J'aime Lou Reed  
 QUATRE. J'aime Nico  
 UN. J'aime Janis Joplin  
 J'aime Cat Stevens  
 J'aime Bob Dylan  
 J'aime Johnny Cash (*NVN*, p. 22)

Les personnages ne font ainsi qu'énumérer l'ensemble des artistes musicaux qu'ils apprécient sans toutefois prendre le temps d'en expliquer les raisons. Cette nomination successive contribue à ériger dans le drame un imaginaire des réseaux sociaux. En effet, la parole imite le geste furtif des clics, un mouvement constamment réitéré sur certaines plateformes virtuelles pour manifester son appréciation d'un article, d'une photo, d'un artiste, bref, d'à peu près tout. À l'image de tels réseaux sociaux, qui préconisent la rapidité des interactions entre les individus, l'instantanéité des réactions et la brièveté des informations partagées, les tours de parole des personnages sont courts et se succèdent à un rythme effréné, au point où les frontières entre eux se brouillent. Cette confusion est renforcée par le procédé de répétition anaphorique qui dépersonnalise les personnages en homogénéisant leur énonciation, sans toutefois gommer entièrement leur individualité, comme le prouve la persistance de la répartition des voix entre les différents locuteurs. Cette tension entre individualisations et convergences de la parole constitue la dynamique inhérente au premier dispositif énonciatif qui traverse tout le drame, soit la choralité.

### 3.1.2 L'esthétique chorale

De par son esthétique de l'entre-deux, la choralité s'inscrit dans le renouvellement des écritures dramatiques contemporaines alors qu'elle détourne plusieurs fondements du chœur. Alors que ce dernier sous-tend l'unité, la choralité, elle, postule l'hybridation et la fragmentation. Comme l'écrit Patrice Pavis dans le *Dictionnaire du théâtre*, « le

chœur est un groupe homogène de danseurs, chanteurs et récitants prenant collectivement la parole pour commenter l'action à laquelle ils sont diversement intégrés » (1996/1980, p. 44). En effet, depuis l'Antiquité grecque, où il constitue une composante de la tragédie, le chœur, au fil des époques, assume une fonction épique, voire lyrique, qui structure le drame : sa parole, qui notamment émet « avertissement, conseil, supplication » vis-à-vis le cours de l'action (p. 45), exprime les divers sentiments que sont censés ressentir les spectateurs. Il joue ainsi un rôle dans la production de l'effet cathartique du drame étant donné qu'il « concrétise devant le spectateur un autre spectateur-juge de l'action habilité à commenter celle-ci, un "spectateur idéalisé" » (p. 46). En effet, le chœur représente, dans la tragédie grecque, la cité ou alors « une masse soudée par un culte, une croyance ou une idéologie » (p. 46) dans d'autres types de drames. Dans tous les cas, il constitue une agglomération anonyme ou du moins génériquement identifiable s'exprimant d'une voix commune.

Comme le note Jean-Pierre Sarrazac dans *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, aujourd'hui, « une telle cohésion d'ensemble est pratiquement impossible, faute d'une authentique communauté » (2012, p. 202). Il ajoute que « nous n'avons plus de la communauté qu'une nostalgie torturante et du chœur qu'un lointain avatar : la *choralité* » (p. 202). Si le théoricien associe son apparition, vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à des textes dramatiques symbolistes, où les personnages constituent « un compromis entre le personnage individué et le choreute » (p. 203), cette esthétique s'impose dans les dramaturgies moderne et contemporaine, car elle rend plutôt compte d'un chœur « dispersé, disséminé et, surtout, *discordant* » (p. 202). Effectivement, il s'agit d'un dispositif protéiforme qui rend mieux compte du tiraillement entre la montée de l'individualisme et du vivre-ensemble. Esthétiquement, comme le définit Martin Mégevand,

on entend par choralité cette disposition particulière des voix qui ne relève ni du dialogue ni du monologue ; qui, requérant une pluralité (un minimum de deux voix) contourne les principes du dialogisme, notamment réciprocité et

fluidité des enchaînements, au profit d'une rhétorique de la dispersion (atomisation, parataxe, éclatement) ou du tressage entre différentes paroles qui se répondent musicalement (étoilement, superposition, échos, tous effets de polyphonie). (2005, p. 37-38)

Dans *Nous voir nous*, peu de réelles conversations ont lieu : les personnages, certes, s'adressent aux autres, mais les excluent de leur discours. Les répliques s'entrechoquent alors que chacun d'entre eux tente de se distinguer tout en se nourrissant de ce qui a été dit pour maintenir une certaine cohérence dans le groupe et son appartenance à celui-ci. Ainsi, la choralité questionne sans cesse les modalités du collectif en confrontant aussi les limites des personnages en tant qu'entités individuées. De ce fait, elle ne prescrit pas de forme précise : elle se joue de l'hétérogénéité de l'énonciation et de jeux de montage dans la façon dont les personnages se répondent.

Dans ce drame est mis en scène un groupuscule au sein duquel les membres manifestent le même désir : celui de se sentir unique tout en étant validés par les autres. Ainsi, le dispositif choral expose les forces contradictoires qui modulent la parole des personnages, ces derniers s'exprimant pour ériger une histoire personnelle et une image d'eux-mêmes qui soient approuvées par autrui. Il en émerge donc, ironiquement, une inévitable similarité entre ces personnages essayant à tout prix de faire valoir leur individualité. Comme le rappelle Mégevand, « serait ainsi chorale une tendance de composition, propre à un jeu dramatique ou à une écriture, qui consiste tantôt à singulariser l'individualité, tantôt à la fondre dans le collectif » (2005, p. 40). Dans *Nous voir nous*, prévenant une possible mise à l'écart du groupe, chaque personnage énonce des références culturelles qui font écho à celles précédemment nommées. Cela dit, la réitération perpétuelle (et redondante) du *je* énonciatif par tous les personnages fait en sorte que les voix semblent provenir d'une seule source, d'autant plus qu'ils abordent un même sujet à la fois, qu'ils viennent à épuiser. Le premier tableau se joue donc de ces énoncés dupliqués, d'abord avec « J'aime », puis « J'ai vu », et « J'ai lu » :

DEUX. J'ai vu Black Swan  
J'ai vu A Clockwork Orange

J'ai vu Happiness  
 TROIS. J'ai vu Videodrome  
 J'ai vu Brain Dead  
 J'ai vu Antichrist  
 QUATRE. J'ai vu Salò ou les 120 jours de Sodome  
 CINQ. J'ai vu Dune  
 QUATRE. J'ai lu Dune  
 CINQ. C'était un roman à la base ?  
 [...]

DEUX. J'ai lu Fahrenheit 451  
 TROIS. J'ai lu 1984 de George Orwell  
 UN. J'ai lu The Road de Cormac McCarthy  
 DEUX. J'ai lu Zazie dans le métro de Raymond Queneau  
 TROIS. J'ai lu 99 francs de Frédéric Beigbeder  
 UN. J'ai lu American Psycho de Bret Easton Ellis (*NVN*, p. 29)

Il s'agit donc d'une parole individuelle qui perd son caractère singulier. À certains moments, la parole d'un des personnages essaie d'échapper à son invisibilisation dans un espace énonciatif quasi-homogène, dans ce tissage de paroles qui se font sans cesse écho ; or, dès qu'il y a tentative de se démarquer, l'énoncé est rapidement récupéré par les autres personnages. Effectivement, après que les personnages ont mentionné quantité de films qu'ils ont consommés, QUATRE se détache quelque peu du groupe en mentionnant une œuvre littéraire plutôt que cinématographique. Cette rupture n'est que de courte durée ; rapidement, les autres personnages enchaînent les titres qu'ils ont lus. Les digressions s'avèrent donc toujours structurantes : elles deviennent, aussi rapidement qu'elles sont apparues, de nouveaux points focaux autour desquels les voix des personnages se déploient. Pour ceux-ci, prendre la parole vise à prouver leur valeur individuelle tout en justifiant leur place au sein de ce microcosme d'amis branchés. La choralité, dans ce drame, s'appuie principalement sur cette opposition :

Le jeu de la singularisation et de la désingularisation se fait alors complexe. S'il y a dans la choralité une dépropriation, il ne s'agit pas d'une dépersonnalisation ; entre appartenir au collectif et s'en distinguer irréductiblement, la dialectique ne se résout jamais, puisque les deux se fondent réciproquement l'un sur l'autre. (Triaux, 2003, p. 9)

La parole dans la pièce de Corbeil ne se déploie donc qu'à condition qu'elle soit reçue par autrui, bien que son contenu dénote une volonté égoïste de se montrer sous son meilleur jour, comme en témoignent les pronoms à la première personne constamment répétés. Sans interlocuteur pour évaluer la pertinence de ce qui est dit, la prise de parole n'a plus raison d'exister. Pourtant, les échanges significatifs se font rares ; certes, les personnages répondent aux propos des autres, mais rarement de façon explicite, de sorte à engendrer une conversation significative. Les dynamiques énonciatives sont plutôt soutenues par une logique de surenchère entre les personnages. Comme le montre l'extrait précédent, QUATRE rebondit sur les dires de CINQ en ne les modifiant que légèrement. Pourtant, en précisant qu'il a *lu* plutôt que *vu Dune*, il met de l'avant sa connaissance de l'œuvre originale, soit le livre. Il sous-entend une forme de supériorité sur son locuteur, qui n'est que momentanée puisque cette référence culturelle se perdra dans une marée d'autres titres. Conséquemment, le tressage de l'énonciation ne construit qu'un fonds culturel commun aux membres d'un groupe qui, en essayant désespérément de convaincre les autres, mais surtout eux-mêmes, de leur singularité, se fondent dans le même. Ainsi, Guillaume Corbeil rejoint une tradition dramaturgique où les dispositifs énonciatifs font jaillir une choralité dite négative « où les individus deviennent interchangeable et parfaitement anonymes » (Sarrazac, 2012, p. 207), par opposition à une choralité qui illustrerait l'espoir en l'existence ou en la ré-édification d'une communauté. Si l'absence de prénoms des personnages est déjà un bon indicateur d'une parole qui se désingularise, il s'agit principalement de cette façon qu'ont les personnages de calquer les dires d'autrui qui brouille les frontières entre eux.

Dans l'extrait suivant tiré du deuxième tableau, les personnages se remémorent, à l'aide de photos, la soirée festive à laquelle ils ont pris part. Nous constatons immédiatement ce mouvement de la parole, régie par une dynamique entre rapprochement et éloignement de l'Autre :

QUATRE. Je suis ici.  
[...]  
Moi et Steven St-Pierre  
(*Photo*)

Moi et Hubert Trudel

[...]

TROIS. Tout le monde était là

[...]

Moi et Hubert Trudel et Steven St-Pierre

*(Photo)*

Moi et Léonie Malouin et Audrey Tellier et Hubert Trudel

[...]

UN. Moi et Patrick Robert et Hubert Trudel

*(Photo)*

Moi et Eulalie Lecavalier et Bernard Dupuis

*(Photo)*

Moi et Francis St-Laurent et Léonie Malouin (*NVN*, p. 40-42)

QUATRE, TROIS et UN partagent le même cercle de connaissances, comme le prouve la répétition des mêmes noms, ce qui ne les empêche pas de mentionner chaque fois de nouvelles personnes, élargissant ainsi toujours plus leur réseau d'amis. Mais au final, ces tentatives de se démarquer du groupe échouent. Ne restent que ces voix nommant les mêmes individus, convergeant vers le but commun de mettre en scène sa popularité au détriment de faire émerger une voix qui leur serait propre. En ce sens, « [i]l existe donc une choralité qui stigmatise l'homme ordinaire au moment où il devient la victime plus ou moins consentante de processus totalitaires qui abolissent toute personnalité, toute singularité. » (Sarrazac, 2012, p. 208) Dans la pièce, la parole des personnages les fait, malgré eux, s'amalgamer, notamment parce que la motivation de leurs prises de parole est identique : se donner en spectacle.

Catherine Cyr, dans son article « Apparaître-disparaître dans l'hyperspectacle. *Nous voir nous (Cinq visages pour Camille Brunelle)* », s'intéresse à la manière dont les nombreux dispositifs d'énonciation dans le drame constituent toutes sortes de « formes d'érosion du personnage » (2020, par. 1). Ceux-ci conduiraient à « une négation de l'individualité, puissamment dissolvante » (par. 1). Elle remarque, elle aussi, le mouvement double de la parole des personnages :

[S]i l'entreprise de subjectivation semble à l'avant-plan du discours des personnages, on verra que celle-ci repose sur un paradoxe. Plus les locuteurs de

la pièce se dévoilent, cherchant par la parole à se singulariser, plus leurs contours s'effritent et plus leurs identités se diluent dans une parole à la forme et au contenu hautement formaté. (par. 9)

Qu'ils le veuillent ou non, leur individualisation tend à échouer du fait qu'ils soumettent chaque aspect de leur identité à la même parole aseptisée. Ainsi, nous voyons plutôt émerger une masse énonciative qui exprime les mêmes référents, connaissances et tout autre élément de leur quotidien : il s'agit de « longues litanies qui se superposent ou se font écho [qui] uniformisent, ironiquement et de façon abrasive, les discours animés par une tentative de singularisation. » (par. 17) C'est donc dire que la choralité, par le tissage des voix des cinq personnages, exacerbe l'idée qu'à force de parler dans le but de se démarquer d'autrui, ils ne font que s'y coller encore plus, car « [d]ans l'entretissage de leurs échanges, [ils] investissent en effet des formes d'expression qui ne sont pas uniquement narcissiques, mais bien, avant tout, relationnelles. » (par. 20) Pourtant, même la notion de communauté s'étiole : ces amis prennent la parole et construisent leur identité en fonction des autres, mais sans leur octroyer directement une place dans leur discours. Les échanges sont instrumentalisés à des fins personnelles, et cet égocentrisme dénote ainsi une écoute sélective. Même si la viabilité de leurs dires s'avère dépendante de la réception des autres et de leur capacité à renchérir, leurs échanges ne constituent tout de même pas des discussions. Les personnages se servent de la parole pour performer leur identité en toute conscience. Ultimement, ils se révèlent prisonniers d'un monde où l'image domine ; en effet, aucun personnage n'échappe au pernicieux d'être vu et reconnu par les autres. Leur parole ne les unit que par leur narcissisme.

### 3.2. La répétition-variation et l'hyperspectacle : falsification du réel

#### 3.2.1 Répétition-variation

Le dispositif choral expose donc l'impersonnalité de la parole des personnages par la ressemblance, puis par la dissidence de leurs énoncés. En effet, chacun cherche à préserver sa place au sein du groupe d'amis, duquel l'approbation est constamment recherchée. Force est d'admettre que l'Autre est principalement sollicité pour sa capacité à reconnaître, dans le discours des uns et des autres, selon le sujet abordé, la pertinence des propos tenus. Il est d'ailleurs possible de constater que ces jeux de rapprochement et de distanciation entre les interlocuteurs s'appuient sur le fait que leurs énoncés ne varient que très peu : lorsqu'ils discutent, les personnages ressassent les mêmes structures énonciatives en ne les décalant que légèrement, le temps d'y ajouter une information supplémentaire qui les concerne individuellement. Cette stratégie s'appuie sur un deuxième dispositif d'énonciation, autre motif structurant du drame, soit la répétition-variation.

Comme son nom l'indique, elle consiste en « 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 » (Vinaver, 2000, p. 904, cité dans Martinez, 2005). Dans *Nous voir nous*, ce motif est perceptible à tous les niveaux de la pièce, à commencer par les présentations des personnages, tels que nous l'avons vu avec les structures anaphoriques du premier tableau. Les phrases s'enchaînent et se ressemblent : chaque personnage ne fait que nommer les différents objets culturels consommés, ce qui participe avant tout de l'effet choral et de la dépersonnalisation de chacun d'entre eux. D'ailleurs, la répétition-variation est à l'œuvre dans les dires de chaque énonciateur. Dans le deuxième tableau, tous prennent des tours de parole afin de détailler leur version de la fête, à laquelle quatre d'entre eux ont pris part, ainsi que la veillée tranquille de DEUX. Dans l'extrait suivant, CINQ raconte à ses amis qu'il a rencontré des gens lors de la soirée :

CINQ. Un premier verre

*(Photo)*

Les gars

*(Photo)*

Moi avec les gars

*(Photo)*

Moi avec les gars sur la terrasse

*(Photo)*

Moi qui bois un shooter avec les gars sur la terrasse

*Photo*

TROIS. Moi assise au bar

*(Photo)*

Un homme qui me paye un verre

*(Photo)*

Moi qui lui souris

*(Photo)*

Lui qui me donne son numéro de téléphone

*(Photo)*

Son numéro de téléphone dans les poubelles (*NVN*, p. 36-37)

Chaque phrase se nourrit de la précédente, par la reprise d'un syntagme, puis en y ajoutant une précision, ou du moins en mentionnant un élément supplémentaire. Ponctués de la didascalie « *(Photo)* », ces énoncés, tout comme les clichés qui les entrecoupent, morcellent chronologiquement l'événement au cœur de la prise de parole, le réduisent à sa plus simple expression pour mieux le reconstruire. Les informations sont données au compte-gouttes ; ainsi, CINQ, à l'instar des autres, étire son temps de parole au maximum pour, au final, ne pas dire grand-chose. Dans son article « Les variations sur le vide de Jon Fosse », Marion Chénétier analyse notamment les motifs de répétitions-variations dans l'écriture du dramaturge norvégien. La dramaturgie de celui-ci présente des similarités avec celle de Corbeil du fait que, dans ses textes, « le dialogue entre les personnages ne permet de révéler ni leur caractère, ni leur but (d'ailleurs, ils ne semblent pas en avoir) » (Chénétier, 2005, p. 68). Elle explique que, puisque les personnages de Fosse orbitent autour de non-actions, ou du moins d'événements « qui ne dessinent pas la courbe d'une intrigue évoluant vers son dénouement (p. 69), les énoncés « se constitu[ent] autour d'un vide (p.70). Ainsi, les

répétitions-variations tendraient à creuser ce vide, car elles créent des effets de ressassement : « [L]e texte progresse non pas linéairement mais par petits mouvements d'avant-arrière, qui ne manquent pas d'évoquer ceux des vagues et font un texte à l'image de la mer : toujours en mouvement, mais dont la vue d'ensemble suggère l'immobilité » (p. 72). Par conséquent, les personnages, en revenant constamment sur leurs mots, « parl[ent], non pas dans le vide, mais au vide créé autour d'eux » (p. 73). Dans *Nous voir nous*, ces répétitions s'efforcent plutôt de combler tout espace, de réactualiser constamment la matière à discussion. Cette stratégie énonciative illustre le tiraillement des personnages entre le repli sur soi, en gardant l'attention sur eux le plus longtemps possible, et le constant désir d'être écouté et vu. Ces répétitions-variations, au même titre que la choralité, « n'ont de cesse de maintenir [le personnage] présent à autrui, à travers des logiques de connectivité qui produisent, intensifient ou métamorphosent les rapports interindividuels » (Cyr, 2020, par. 21). En ce sens, ces dispositifs d'énonciation se contaminent : tous les personnages structurent leur discours de façon identique, c'est-à-dire en nommant un geste anodin, puis en déclinant verbalement les instants qui le suivent pour mieux se le réapproprier, et ce, afin d'enrichir leur valeur individuelle. Aussi, même si une place est faite à l'Autre dans le discours, la répétition-variation est avant tout mise au service d'une surexposition de soi, d'un triomphe de l'image sur la profondeur des expériences racontées. Ceci est encore plus manifeste du fait que les personnages altèrent leur propre discours d'un tableau à l'autre.

Il convient de se pencher sur la façon dont sont filées les répétitions-variations énonciatives entre les tableaux. Elles se manifestent en deux temps : entre les deuxième, troisième et quatrième tableaux, où les personnages amplifient, puis minimisent les événements antérieurs, et dans le tableau de clôture, qui sera analysé dans une partie ultérieure du chapitre, récupérant les énoncés du tableau d'exposition en modifiant leur répartition initiale. D'abord, il faut statuer que le troisième tableau est une récapitulation de la même soirée, mais où apparaissent des déclinaisons. En

effet, alors que CINQ racontait d'un ton neutre sa rencontre fortuite avec des étrangers au bar, ces derniers sont maintenant présentés sous une lumière nouvelle :

CINQ. Un premier verre

*(Photo)*

Mes meilleurs amis

Je les appelle mes frères

*(Photo)*

Moi avec mes frères

*(Photo)*

Moi qui respire l'air frais sur la terrasse avec mes frères

*(Photo)*

Elle qui me regarde pis qui pense que je m'en rends pas compte

UN. Tu le savais hein?

CINQ. Peu importe ce que tu faisais

Peu importe ce que je faisais

J'avais un œil sur toi (*NVN*, p. 55)

Que CINQ nomme ces hommes désormais comme de grands amis et confesse des sentiments amoureux pour UN qui n'ont pas été suggérés dans le précédent tableau brouille les frontières entre ce qui s'est réellement produit et ce qui est fabriqué par la parole. C'est ainsi qu'UN ne fait plus que danser sur la piste, mais plutôt « danse langoureusement pour attiser [le] désir [de CINQ] » (*NVN*, p. 57), qu'ils ne sont pas partis séparément de la fête, mais qu'ils ont vécu une fin de soirée romantique, à l'écart des autres. En ce sens, les discours fluctuants sont intrinsèquement liés à l'image que les personnages désirent projeter. Ceux-ci surinvestissent le pouvoir de la parole en modifiant ce qui a déjà été énoncé, toujours dans le but d'en dire le plus possible et de demeurer pertinents malgré le recyclage des mêmes événements. Ainsi, la répétition-variation est manifeste dans le mouvement commun des personnages d'adapter même le contenu de leur parole et de suivre le flot conversationnel en cours. Ainsi, après les épanchements amoureux d'UN et de CINQ, TROIS parvient à dominer le temps de parole en mentionnant qu'elle fréquente Sylvain Brault, l'homme qu'elle a rencontré à la fête. Autrement, pour diriger l'attention sur eux, les personnages procèdent par une rupture de ton ou de sujet. Lorsque DEUX justifie son absence de la fête, les

circonstances sont plus dramatiques que ce qu'elle a laissé entendre dans le premier tableau, où elle a dit vouloir visionner un film chez elle :

DEUX. Je pensais à ma mère

*(Photo)*

Elle a vendu sa maison

*(Photo)*

Elle est plus autonome

*(Photo)*

À cause de son Alzheimer

*(Photo)*

C'est pour ça que je suis pas sortie avec vous autres ce soir-là

Parce qu'il fallait que je m'occupe d'elle

*(Photo)*

Moi qui arrive chez ma mère

*(Photo)*

Moi qui mets ses affaires dans des boîtes

*(Photo)*

Ma mère qui monte dans mon auto

*(Photo)*

Moi qui l'amène au centre pour personnes en perte d'autonomie

*(Photo)*

Moi qui ferme les yeux

*(Photo)*

Une larme (*NVN*, p. 61-62)

Il n'en faut pas plus pour que les personnages abordent leurs propres drames, même si cela signifie que des altérations à la version initiale seront faites. Caractéristique de la présence sur Internet, cette transformation perpétuelle tend à ériger une mouvante identité numérique. En reprenant le concept d'Olivier Ertzscheid, Catherine Cyr explique ceci :

Les identités numériques qui s'affichent sur les réseaux sociaux de l'Internet, dans leurs mouvements permanents, ne coïncident pas avec la « personne ». Paradoxalement, par déplacements et accumulations, elles effacent plutôt celle-ci ou s'y substituent partiellement et fugitivement (2020, par. 6)

Dès le début du drame, nous rencontrons les personnages alors qu'ils communiquent déjà entre eux comme sur un réseau social, là où il est possible de devenir qui nous

désirons en choisissant ce que nous partageons avec les autres ou pas. C'est donc d'avancer qu'en réalité, il n'y a nul moyen de confirmer la véracité de ce qui est dit par les personnages. Parce qu'ils suivent une logique de surenchère, celle de se rendre plus intéressants que le locuteur précédent, la répétition-variation est d'abord instrumentalisée à des fins personnelles. Le contenu de la parole est ainsi à remettre en doute. Si les énoncés qui ne cessent de se déverser semblent dévoiler les personnages, ils peuvent tout à fait, aussi, les trafiquer. Ainsi, ces dispositifs énonciatifs s'avèrent aussi détaillés que confondants, ambigus, lorsqu'il est question de la construction identitaire du personnage.

### 3.2.2 Hyperspectacle : l'énonciation à la merci de de la performance identitaire

Ce qui cristallise les effets des dispositifs énonciatifs dans *Nous voir Nous*, paroles et didascalies, constitue l'univers hyperspectaculaire émergeant de la pièce. L'hyperspectaculaire, tel que l'expliquent Gilles Lipovetsky et Jean Serroy dans leur ouvrage *L'esthétisation du monde : vivre à l'ère du capitalisme artiste* (2013), serait un des phénomènes contemporains engendré par le capitalisme sur les sociétés occidentales. De nos jours, le capitalisme aurait infiltré toutes les sphères d'activité humaine et pas seulement celles concernant le rendement économique et la productivité. Les auteurs soutiennent que nous vivrions dans une ère hypermoderne, où l'émotivité des consommateurs est constamment instrumentalisée au profit du spectacle, y compris leur sensibilité esthétique, leur inclination vers le Beau :

Le style, la beauté, la mobilisation des goûts et des sensibilités s'imposent chaque jour davantage comme des impératifs stratégiques des marques : c'est un mode de production esthétique qui définit le capitalisme d'hyperconsommation, le design, la mode, la publicité, la décoration, le cinéma, le show-business créent en masse des produits chargés de séduction, ils véhiculent des affects et de la sensibilité, agençant un univers esthétique proliférant et hétérogène par l'éclectisme des styles qui s'y déploient. (Lipovetsky et Serroy, 2013, p. 11-12)

Cette propension à étaler ses goûts personnels, aussi nombreux qu'éclectiques, est représentée d'abord dans le premier tableau ; non seulement la parole pléthorique des personnages illustre un rapport boulimique plutôt que sensible aux objets culturels, mais en plus la rapidité avec laquelle ils font dériver les conversations expose l'engrenage qu'ils entretiennent, celui de faire prévaloir l'image au-dessus de tout le reste, en toute impunité. Dans leur article « Critique théâtralisée des esthétiques marchandes : les dramaturgies performatives d'Olivier Choinière et de Guillaume Corbeil », Marie-Christine Lesage et Audrey-Ann Cyr expliquent que les personnages de la pièce entretiennent activement le spectacle en le détournant à leur avantage, ce qui « remettrait en cause la problématique classique développée par l'école de Francfort et Debord, selon laquelle la puissance du médiatique engendre passivité, aliénation et dépossession de soi chez les individus. » (2013, p. 39) En effet, les personnages, en parvenant sans cesse à refaçonner leur discours, reconnaissent l'omniprésence des images, mais surtout contribuent à leur prolifération.

Une des caractéristiques de l'hyperspectacle est que celui-ci est totalitaire :

Si le capitalisme engendre un monde « inhabitable » [depuis *L'inhabitable capital* de Jean-Paul Dollé] ou « le pire des mondes possibles » [traduction française d'un livre de Mike Davis, *Le pire des mondes possibles. De l'explosion urbaine au bidonville global*], il est également à l'origine d'une véritable économie esthétique et d'une esthétisation de la vie quotidienne : partout le réel se construit comme une image en y intégrant une dimension esthétique-émotionnelle devenue centrale dans la compétition que se livrent les marques. (Lipovetsky et Serroy, 2013, p. 12)

L'hyperspectacle s'avère donc une lentille à travers laquelle envisager le monde. Dans le drame de Corbeil, chaque mot prononcé par les personnages se doit de porter une valeur marchande au sein du groupe, de valider leur individualité. D'ailleurs, ces prises de parole constantes font en sorte que les actions des personnages ne sont jamais représentées, elles sont plutôt *décrites*. La parole, dans ce cas-ci, constitue le geste qui permet à chacun de s'inventer. Et c'est pourquoi la répétition-variation de ce que racontent les personnages ancre ceux-ci dans une dynamique hyperspectaculaire.

Toutes leurs expériences sont assujetties à la récupération afin de devenir le point focal des discours, le nouvel élément autour duquel bâtir son image. Ainsi, dans le troisième tableau, les personnages se montrent tantôt à fleur de peau en plongeant dans des confidences, tantôt ouverts sur le monde : pour prouver leur conscientisation sociale et politique, les amis mentionnent les voyages humanitaires auxquels ils ont pris part, les lieux historiques visités et parlent d'articles de journaux qui recensent leur activisme politique. Les personnages participent donc au maintien de l'hyperspectacle dans la mesure où une de ses caractéristiques est de « générer de l'expérience vécue » (Lipovetsky et Serroy, 2013, p. 276).

Cette logique mène les personnages à faire craquer le vernis. Après avoir dépeint la soirée au bar comme étant frivole, puis euphorisante, ils mentionnent des situations et des émotions de plus en plus mélodramatiques, voire choquantes :

TROIS. Il y a trois ans on est sortis

*(Photo)*

Moi qui arrive au bar

*(Photo)*

Moi dans la file à l'entrée

*(Photo)*

Moi qui achète deux cachets de MDMA au doorman

*(Photo)*

Moi qui les avale dans les toilettes

[...]

DEUX. T'as l'air bizarre sur cette photo-là

TROIS. Mes pilules commençaient à embarquer

*Photo*

[...]

UN. Moi qui ris

DEUX. Pourquoi tu riais déjà?

UN. Je souffre d'une forme de schizophrénie

*(Photo)*

Moi qui m'enferme dans la salle de bains

*(Photo)*

Moi qui me fais des entailles dans les cuisses pour sentir que j'existe

[...]

QUATRE. Moi au vernissage

*(Photo)*

Si on peut appeler ça comme ça

*(Photo)*

C'était plus un prétexte pour blanchir de l'argent (*NVN*, p. 86-88)

À mesure que la distance temporelle entre eux et les événements grandit, les personnages déforment, amplifient leurs histoires. Ils disent bien ce qu'ils veulent, faits véridiques ou trafiqués, et c'est bien, ici, « une logique hypertrophique de surenchère, de « toujours plus » qui constitue l'hyperspectacle » (Lipovetsky et Serroy, 2013, p. 276). La pudeur n'existe pas ; par la parole, ils se mettent en scène dans des situations chocs et font appel à l'empathie d'autrui, en empruntent au domaine médiatique l'effet sensationnaliste. En ce sens, les dispositifs d'énonciation structurant la voix des personnages miment la manipulation du réel des cinq amis, où l'émotion supplante la raison. L'hyperspectacle, indissociable de l'imaginaire des réseaux sociaux qui parcourt la pièce, passe donc par les procédés de répétitions-variations, qui indiquent que les personnages sont constamment en train de créer de l'inédit et, en quelque sorte, de se labelliser : « [I]l y a hyperspectacle en ce que le capitalisme artiste est à l'origine d'une avalanche d'images (films, séries, publicités, magazines), de structures marchandes et culturelles géantes » (p. 276). L'idée consiste à garder les individus, constamment stimulés par cette surproduction de contenu : « On charge de faire image, de créer de l'époustouflant, de provoquer des émotions et des stimulations immédiates. » (p. 276)

Il s'agit donc d'un processus qui ancre le drame dans un espace médiatique, ce dernier étant d'ailleurs soutenu par les didascalies, aussi soumises aux répétitions et aux altérations. En effet, lors de la quatrième réitération de la soirée au bar, les personnages révèlent avoir été au cœur d'événements sordides. Nous avons déjà vu que le moteur commun des prises de parole ininterrompues est la mise en spectacle de soi et que chaque version racontée repousse les limites de cette surexposition, que cette dite version appartienne au réel ou à la fiction. Au fil du drame, la parole des personnages tend à produire des images, comme dans un album photo duquel on tourne

les pages sans s'arrêter à son contenu, d'abord glamours, ancrées dans leur soirée mondaine, mais ensuite banales, puis choquantes. Les didascalies, elles, se résument principalement à des sourires, à des photos et, plus tard, à des vidéos :

DEUX. Un client qui me paye pour baiser

*(Photo de vidéo)*

En me regardant baiser avec l'homme d'affaires

*(Photo de vidéo de vidéo)*

Qui me regarde baiser avec tous les employés d'un Best Buy sur pornhub.com

*(Photo)*

Et qui me filme

*Photo*

TROIS. Sylvain Brault qui poignarde un gars qui veut abuser de moi

*Photo*

CINQ. Moi qui donne un coup de hache dans la tête du propriétaire de la maison

*Photo*

QUATRE. Moi qui tire dans la tête du douanier

*(Photo)*

Son cerveau qui éclate sur le pare-brise

*(Photo) (NVN, p. 96-97)*

Nous remarquons la présence de portions du discours didascalique encadrées de parenthèses. Celles-ci suggèrent la monstration de photos ou de vidéos, tandis que leur absence semble indiquer la prise de photos au moment où les personnages parlent. Ainsi, l'image, en amont ou en aval de la parole, constitue le vecteur de tout ce que les personnages disent, et les didascalies indiquent une monstration, voire une fabrication d'images, qui s'accélère. Ces prises de parole dont le contenu escalade en violence, questionnent toujours plus, faut-il le rappeler, la véracité des événements. En nommant des moments de plus en plus grotesques, les personnages cristallisent l'hyperspectacle : ceux-ci démontrent qu'ils y participent activement en se racontant de façon honnête, ou pas, tant que ce qu'ils disent a un impact sur les autres. Finalement, les didascalies solidifient la codépendance entre eux et les images : des personnages séduits par le paraître, mais qui contrôlent leur façon de se présenter au monde en verbalisant ce qui doit être vu et compris des images qui défilent.

En ce sens, nous avons vu comment, dans un premier temps, le dispositif choral met en forme cette aseptisation des discours : les prises de parole des personnages s'érigent sur les précédentes, mais surtout, perdraient leur pertinence sans elles. Telle qu'exacerbée par la culture des réseaux sociaux et de l'image, cette quête d'individualité à tout prix ne peut se faire sans l'apport des autres : les personnages sont alors amenés à constamment parler pour assurer leur place au sein de leur cercle d'amis. Cette volonté de distinction ne se résout finalement qu'à de la redite, et, du point de vue de la réception littéraire, les personnages tendent à se confondre<sup>7</sup>. Cette choralité négative, où l'union des voix ne conduit pas au jaillissement d'un collectif harmonieux, découle de la soumission des personnages aux mêmes impératifs de superficialité. Ainsi, les répétitions-variations d'un énoncé à l'autre, d'un tableau à l'autre, suggèrent le contrôle de chaque personnage sur son histoire, son image personnelle. En rattachant, avec un rythme saccadé, la parole à la succession de photos, les énoncés tendent à déposséder le personnage de sa réalité alors que les actions décrites sont très segmentées. C'est donc par la manière dont les personnages changent constamment leurs dires tout en ressassant les événements, que l'hyperspectaculaire contamine toute prise de parole. De par ce désir aussi de filtrer chaque moment par la parole, pour transformer chacun d'eux en événement, l'hyperspectacle, dans lequel se mêlent « hédonisme des mœurs et misère quotidienne, singularité et banalité, séduction et monotonie, qualité de vie et vie sans saveur, esthétisation et dégradation de notre environnement » (Lipovetsky et Serroy, 2013, p. 34), les personnages partagent le désir de s'affirmer en passant par un processus qui chosifie leur vie, et, par association, leur identité. Comme l'explique Catherine Cyr, dans *Nous voir nous*, « [p]artiellement dématérialisé, dessaisi de lui-même, le personnage à la subjectivité précaire s'affirme, malgré tout, à travers les mots et les images qui le relient aux autres. Entre disparition et persistance de soi, sa posture [...] se fait ambivalente » (2020, par. 21). Dans la

---

<sup>7</sup> Cela étant dit, la mise en scène de Claude Poissant en 2013 estompe automatiquement cette confusion du fait que les cinq personnages sont interprétés par des actrices et acteurs différents. Leur présence même permet au spectateur d'associer plus aisément chaque énoncé à un personnage précis.

prochaine section, nous verrons la manière dont les personnages tendent vers leur propre désagrégation en tant que constructions mimétiques justement à cause de cette parole répétitive et débordante.

### 3.3 Décomposition et recomposition du personnage

#### 3.3.1 Décomposition : la parole marionnettique

Alors, que reste-il du personnage dramatique dans *Nous voir nous*? Il est impossible de parler de son effacement total, car nous identifions, malgré le dispositif choral, cinq sources d'énonciation bien distinctes, numérotées dans ce cas-ci. Ces numéros, par contre, privent les personnages de prénoms, un marqueur identitaire bien banal, mais qui aurait permis de mieux les distinguer. Ce choix dénote d'ores et déjà une mise à mal du personnage comme construction mimétique. Effectivement, comme c'est le cas dans plusieurs textes dramatiques depuis la crise du drame, les dialogues de *Nous voir nous* ne tracent plus forcément les contours d'un personnage aux motivations nettes et au caractère défini. Dans son article intitulé « Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel "ordre" dramaturgique », Jean-Pierre Ryngaert explique ce retournement de la notion de personnage classique :

Les auteurs substituent à la logique narrative du personnage classique, construit et confirmé au fil du dialogue, une poétique d'identités performatives : leur principe de caractérisation se confond avec le mouvement propre à leur énonciation. Ce mouvement, n'étant plus vectorisé par une action à mener, n'est plus forcément intentionnel ni orienté. (2008, p. 106)

Plutôt que de présenter des personnages avec un passé dont l'existence précéderait le drame, en quelque sorte, le texte montre des personnages qui prennent racine dans l'acte de parole même. Dans *Nous voir nous*, les formes qu'épouse la parole déréalisent les échanges entre les énonciateurs et, *de facto*, reconfigurent ces derniers de sorte qu'ils ne peuvent être qualifiés de personnages à part entière<sup>8</sup>. Que ce soit à travers le

---

<sup>8</sup> Pour éviter de tomber dans la psychologisation, héritée du principe de la *mimésis*, où le personnage se veut une équivalence à la personne, Jean-Pierre Ryngaert le considère plutôt selon trois pôles : « Le personnage est un carrefour de sens. Il s'opère nécessairement des échanges entre le personnage analysé

foisonnement des voix ou la saturation d'informations partagées, les personnages se trouvent non seulement désingularisés, mais se montrent aussi machiniques. Ils s'inscrivent dans le paradigme que Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon identifient comme celui des « figures » :

Ce terme ne fait pas partie du lexique de R. Abirached, dont la thèse fut publiée en 1978 ; il s'agit donc plutôt d'une notion liée aux dramaturgies contemporaines, mais qui renvoie bien à un état « critique » du personnage. Sans qu'elle soit vraiment définie, on parle en effet de figure chaque fois qu'il s'agit de qualifier des êtres de fiction qui échappent à l'emprise du mot « personnage », parce qu'ils remettent en cause les présupposés ou les déjouent. (2006, p. 10)

Cette notion retient notre attention parce qu'en considérant les personnages de Corbeil comme des figures, nous pouvons observer que « [celles-ci] sont donc moins liées à des référents du monde que liées à un univers d'écriture qui impose ses propres règles de jeu et de représentation » (Ryngaert, 2008/1991, p. 112). Construites autant par ce qu'elles disent que par comment elles le disent, les figures ne manifestent jamais une identité sans équivoque. D'ailleurs, elles apparaissent moins substantielles à mesure qu'elles parlent. Par le dispositif choral et par la répétition-variation, en amont de chacun de leurs énoncés, leurs propos banals, neutres ou vulgaires semblent impossibles à arrêter. Déhiérarchisés, ces direns tendent à vider les personnages de leur intériorité.

Ces dispositifs d'énonciation déréalisants et déréalisés font émerger ce que nous pourrions appeler la marionnettisation de la parole. Nous nous inspirons d'un des paradigmes des dramaturgies contemporaines que relèvent Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon dans leur ouvrage *Théâtres du XXI<sup>e</sup> siècle : commencements*, soit la marionnettisation de l'écriture et du personnage de théâtre. Ce processus est à l'œuvre dans des drames qui empruntent des caractéristiques au théâtre de marionnettes, en

---

comme une identité sinon comme une substance, le personnage vecteur de l'action et le personnage sujet du discours. » (2008, p. 112) Bien que tous ces éléments soient mis à mal dans *Nous voir nous*, il s'agit surtout de sa composante « porteuse d'identité » qui se trouve principalement affectée.

misant sur « un principe d'accélération et de multiplication des jeux d'apparition et de disparition » (Ryngaert et Sermon, 2012, p. 82). Ce rapprochement avec la marionnette est à prendre au sens large, c'est-à-dire dès que « les identités [que les dramaturgies marionnettiques] mettent en jeu, loin de faire l'illusion d'individu, de passer pour de possibles alter ego, se voient ramenées à leur condition de créatures poétiques, d'identité d'artéfacts » (p. 82). Les personnages de Corbeil, bien que leur parole soit saturée de références à la culture populaire, au monde tel que nous le connaissons, parlent de sorte qu'une certaine distance persiste avec ce dernier. Du point de vue de l'énonciation, c'est l'hybridité de la forme dans laquelle les personnages s'expriment, précisément ce qui nous intéresse :

[Les dramaturges] leur font tenir des propos extrêmement variés, disparates, décousus, donnant par là l'impression que les locuteurs ne sont pas vraiment maîtres de leurs énoncés, pas responsables de leurs pensées, qu'ils sont plutôt des pantins de langue tirillés dans de multiples directions, ou les simples transmetteurs de voix et de paroles qui les traversent, plus qu'ils n'en sont l'origine. (p. 90)

Supplantés par l'hyperspectacle, les figures de *Nous voir nous*, en partageant d'eux-mêmes ce qu'il y a de plus dénué d'intérêt, mais aussi de plus spectaculaire, paraissent pratiquement sur le « pilote automatique » : ils ne signifient leur présence au monde qu'en parlant d'eux-mêmes, or ils semblent plutôt à la merci d'un mode de communication qui demande sans interruption de la production d'énoncés (et d'images). Par conséquent, cette parole hybride dépasse les personnages mêmes, au lieu de leur construire une identité, elle l'écrase, ou du moins, elle laisse à voir des identités érodées. La parole, que nous envisageons comme étant marionnettisante, est ainsi « soumise à différents procès de manipulation, déformation et transformation poétiques qui la rendent étrange, et à sa suite, frappent d'étrangeté ceux qui la portent » (p. 98). En ce sens, la décomposition partielle du personnage dans le drame est provoquée entre autres par des tours de paroles qui ne font qu'effleurer les sujets et qui se succèdent à un rythme effréné. D'ailleurs, cet effet de rapidité, d'essoufflement, est renforcé par la manière dont la parole réactualise sans cesse son existence dans le

*présent*. En effet, « [q]uand le personnage embrasse tous les temps, il gagne en réalisme, il est envisagé dans l'épaisseur et la continuité des événements. Quand il est bloqué sur une temporalité précise, celle-ci le caractérise radicalement » (p. 23). Dans *Nous voir nous*, puisque les personnages sont sans cesse en train de réactualiser les événements passés avec la lentille du présent, ils n'existent que dans l'immédiateté de leur parole. Le personnage, par conséquent, porte une identité effritée, certes, mais surtout éphémère.

### 3.3.2 Machines à Dire : négation de l'intimité

Même si les personnages se plaisent à relater différentes expériences, il n'empêche que l'action principale de la pièce constitue plutôt les discussions inépuisables à propos de celles-ci. Ryngaert parle d'ailleurs d'« entreparleurs » pour ces personnages n'ayant comme seule visée que de s'exprimer :

Le fait de parler est devenu, en tant que tel, un centre d'intérêt. Dans ces écritures d'entreparleurs, c'est le théâtre des humains aux prises avec la parole - ses stratégies, ses tragédies, ses drames, ses pouvoirs, ses coquetteries, ses faux-semblants - qui se voit mis en scène. (2008, p. 106)

Mais, dans *Nous voir nous*, ces personnages n'apparaissent jamais vraiment en train de discuter, ils usent de la parole pour manipuler, aisément, le réel : ils le trafiquent, le magnifient ou l'enlaidissent de façon à promouvoir leur propre personne. Il résulte de cette malléabilité de la parole, malgré tout, un usage désincarné. Obnubilés par un constant besoin d'impressionner autrui, les personnages, engloutis par l'hyperspectacle, ne se censurent aucunement et font le choix de s'exposer jusque dans les recoins les plus intimes. Ainsi, plus les personnages tentent de nommer tous les traits de leur identité, moins ils nous apparaissent définis.

Dans son essai *L'intimité surrexposée*, publié en 2001, le psychanalyste Serge Tisseron se penche sur la notion d'intimité en partant de l'engouement suscité par l'émission de télé-réalité *Loft Story* ; pour lui, l'intérêt manifeste de l'auditoire à s'immiscer dans la vie privée d'individus et, inversement, le fait que ces mêmes

individus soient aussi à l'aise de s'exposer à des caméras, problématise la frontière entre espace public et espace privé, ces deux derniers circonscrivant l'intimité. Si cette dimension constitue tout ce qu'une personne ne partage pas à autrui, sinon à un très petit nombre de personnes, Tisseron observe ce qu'il appelle un « désir d'extimité » :

Je propose d'appeler « extimité » le mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique. Cette tendance est longtemps passée inaperçue bien qu'elle soit essentielle à l'être humain. Elle consiste dans le désir de communiquer à propos de son monde intérieur. [...] Si les gens veulent extérioriser certains éléments de leur vie, c'est pour mieux se les approprier, dans un second temps, en les intériorisant grâce aux réactions qu'ils suscitent chez leurs proches. Le désir d' « extimité » est en fait au service de la création d'une intimité plus riche. (2001, p. 52-53)

Ainsi, comme le souligne l'auteur, ce désir est soutenu par une dialectique entre l'individuel et le collectif. Dans *Nous voir nous*, cette dynamique motive tous les échanges entre les personnages ; or, deux éléments font en sorte que leur intimité ne semble pas être enrichie. Le premier élément consiste en la forme succincte des échanges. Ceux-ci épousent la rapidité avec laquelle les personnages transmettent de l'information sur eux-mêmes, mais s'avèrent des moins propices au partage des sentiments et aux réflexions profondes sur les réalités qu'ils énoncent. En ce sens, l'extimité se manifeste uniquement par une absence de pudeur chez les personnages :

UN. Moi qui me rase le bikini  
*Photo*  
 CINQ. Moi qui m'épile les poils de nez  
*Photo*  
 TROIS. Moi qui crève mes points noirs  
*Photo*  
 DEUX. Moi qui enlève mon tampon  
 (*Photo*)  
 Moi qui en mets un nouveau (*NVN*, p. 83)

Dans cet extrait, les personnages ont fini de pavaner leur vie sociale occupée ou leurs escapades à l'étranger. Ils creusent plutôt le quotidien, évoquent des détails qui, normalement, sont dissimulés. À cause de la forme sérielle de leur parole, la notion

d'extimité est problématisée dans le drame en tant que processus contenant « un mouvement d'extériorisation et de réappropriation permanent de soi » (Tisseron, 2001 : 177). Certes, sans la présence des autres, les personnages ne parleraient pas, mais entre eux, les informations privées, gênantes, même taboues, ne sont pas, par la suite, intégrées à des discussions plus élaborées. Les impacts émotionnels ou alors les significations que pourraient revêtir certaines de ces confidences ne sont jamais mentionnés. Intégrées à l'hyperspectacle, ces confessions ne constituent que du contenu superficiel dont le but est de divertir. En ce sens, l'extimité des personnages ne cultive qu'un impératif de l'image auquel ils contribuent sans cesse en exposant chaque recoin de leur vie intime, même lorsqu'un personnage se montre vulnérable.

C'est pourquoi nous voyons dans cette urgence de tout dire, sans aucune hiérarchisation, un parallèle avec les *Machines à Dire*. Il s'agit d'une appellation d'abord attribuée aux personnages des pièces de Valère Novarina, *L'Origine rouge* (2000) et *La Scène* (2003). Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon en donnent la définition suivante :

D'après leur définition nominale, ces personnages machiniques, s'ils peuvent parler, n'ont pour autant pas de morphologie, pas de psychologie, pas de vie affective ni sociale ; dans le texte, aucune information ne vient suppléer à ou contredire cette carence d'indices personnalisants. (2006, p. 41)

Évidemment, nous n'avons pas affaire, dans *Nous voir nous*, à une négation totale des personnages, mais ce qui rapproche les personnages de cette pièce avec ces « machines » est le fait que leur vie sociale et affective s'avère toujours médiée par une parole à laquelle nous ne pouvons nous fier. Dans la dernière partie de la pièce, peu importe ce qu'abordent les personnages, des images chocs, attirantes, sont sans cesse créées. L'extrait suivant montre DEUX qui fait dévier la conversation en cours, qui s'était perdue dans des listes d'actions quotidiennes et anodines. Elle se permet de révéler un aspect plus sensible de sa vie, soit son alcoolisme. Elle maintient d'ailleurs l'attention sur elle, signe qu'elle s'apprête à faire dévier le fil des échanges :

DEUX. Je sais pas comment vous dire ça  
 C'est pas facile pour moi  
 Je suis  
 Je vais vous le dire  
 Donnez-moi juste deux secondes  
 Je suis alcoolique  
*(Flash  
 Photo)*  
 Quand je bois  
*(Photo)*  
 Je bois  
*(Photo)*  
 Je perds le contrôle  
*(Photo)*  
 Je deviens violente  
*(Photo)*  
 Et je fais des choses que je regrette le lendemain  
*(Photo)*  
 Ça fait que je reste chez moi (*NVN*, p. 86)

Même lors d'un moment d'hésitation, DEUX nomme celui-ci, ce qui la rapproche d'une Machine à Dire : elle profère « une vaine succession de mots débités à la chaîne, ordonnée par une logique quantitative et cumulative qui seule retient les attentions » (Ryngaert et Sermon, 2006, p. 42). Nous remarquons aussi que dès qu'elle désigne son problème d'alcool, les didascalies indiquant la prise ou la monstration de photos réapparaissent et sont parsemées dans le discours. En effet, nous voyons que cette propension à parler de soi et à partager des zones d'ombres engendre un effet d'entraînement qui mène chaque personnage à immédiatement créer des images qui captivent. D'ailleurs, Ryngaert et Sermon expliquent :

Les Machines ne sont bonnes qu' « à dire » - elles parlent pour ne rien dire ou sans se poser la question de ce que parler veut dire : personnages dépersonnalisés, c'est-à-dire privés de toute responsabilité et de toute conscience vis-à-vis de ce qui s'énonce, les Machine ne sont pas censées avoir d'autre relation à la parole qu'un rapport de transmission d'informations. (p. 42)

La parole immédiate, presque instantanée, nous dépeint des personnages qui désirent se dévoiler de façon automatique, sans entretenir de rapport réflexif à la parole. Aussi,

l'absence de hiérarchisation dans les discours, combinée à une profération incessante, ne font pas des personnages des entités multidimensionnelles, profondes. Les figures de *Nous voir nous* s'enlisent dans une parole qui les caricature, tout comme « la parole des Machines se compose dans la juxtaposition et le montage des expressions clichés, souvent fautives, de la langue journalistique officielle » (p. 43). Dans la pièce de Corbeil, l'hyperspectacle de soi-même récupère tout énoncé, ce qui dévoile

sa tendance naturelle à la tautologie, à la redondance, sa complaisance dramatisante, sa frénésie à donner un maximum d'informations en un minimum de temps – pour, en définitive, tout sacrifier (le sens, le réel) à l'emballement illusoire, spectaculaire. (p. 43)

Comme nous venons de le voir, la décomposition des personnages de *Nous voir nous* est perceptible par leur énonciation non mimétique et par la pluralité de leurs interventions. Ces deux facteurs les associent à des figures dont l'usage de la parole, même si elle se veut un outil de construction identitaire, est superficiel et désincarné. Telles des Machines à Dire qui ne mesurent pas l'impact des mots employés, outre celui de produire des images attractives, ces personnages-figures manifestent des identités malléables et éphémères, susceptibles de se transformer à tout moment.

### 3.3.3 Recomposition du personnage : la choralité pour devenir autrui

Le dernier tableau de la pièce s'attarde au deuil des amis après qu'UN se soit suicidée. Les personnages s'épanchent sur leur peine, quoique toujours avec cette même parole formatée, puis se mettent à convoquer des événements ressassés dans les tableaux antérieurs, notamment cette fameuse soirée qui ne cesse de faire retour dans le drame. Si, au départ, il s'agit pour les personnages de faire état de leur complicité avec leur amie défunte (« TROIS. Je vais toujours me souvenir de la soirée qu'on a passée ensemble » [NVN, p. 104], « QUATRE. Au bar tu t'étais confiée à moi » [NVN, p.105], « CINQ. C'est là que tout a commencé pour nous deux » [NVN, p. 105]), rapidement, chacun d'entre eux s'efforce d'interpréter ses actions et états d'âme, son geste fatidique ou bien alors ses rires :

QUATRE. Toi qui dances comme si t'étais traversée par quelque chose de plus grand que toi

*Photo*

TROIS. Toi qui ris

DEUX. Pourquoi elle rit ?

TROIS. Elle rit parce qu'on avait tellement de plaisir

Les deux ensemble

QUATRE. Elle rit parce qu'elle trouvait le monde ridicule

C'était une fille cultivée

Elle était déçue de l'humanité

DEUX. Elle rit

Mais elle a l'air triste

Je trouve

Elle a toujours eu quelque chose en elle

Une fissure

CINQ. Elle rit parce qu'elle était heureuse de faire une différence dans le monde

C'était quelqu'un d'aimant

Une sainte dans un sens (*NVN*, p. 106)

Dans cette déferlante d'opinions, un aspect nouveau fait son apparition, soit le fait que les paroles sont orientées vers autrui. En effet, les personnages évoquent l'absence de leur amie via la parole. Ces quatre voix s'avèrent toujours aussi plurielles mais, ensemble, partagent une visée commune. Le dispositif choral, pendant un instant du moins, trouve donc ici une nouvelle signification : il passe d'« une choralité qui stigmatise l'homme ordinaire au moment où il devient la victime plus ou moins consentante de processus totalitaires qui abolissent toute personnalité, toute singularité » (Sarrazac, 2012, p. 208) à une stratégie qui consiste à « dépouiller leur être individuel et à *revendiquer un être collectif*. » (p. 208). Effectivement, pendant un instant, les personnages se mettent de côté pour construire l'image d'UN, sous la forme d'hommage, ce qui les extirpe momentanément de l'impératif hyperspectaculaire où ils se placent toujours à l'avant-plan. En ce sens, le dispositif choral, même s'il participe grandement à l'effritement du personnage comme porteur d'une parole qui le singularise, mène également à sa recomposition, partielle elle aussi. Son individualité n'est toujours pas saillante, mais la parole s'attache à reconstruire l'identité d'un seul

personnage. L'intention de toutes les prises de parole est de dire l'autre, donc de recomposer la mémoire d'UN tel un travail de rafistolage.

Or, en raison de la sérialisation des énoncés, rapidement entre eux s'installe un rapport où chacun désire véhiculer sa propre image d'UN. Chaque personnage tente d'esquisser le portrait d'elle qui serait le plus fidèle à la réalité, à sa réalité, celle-ci d'ailleurs étant des plus imprécises, avec la multiplication des versions racontées. À tour de rôle, les personnages partagent leur version des faits, apposent sur leur amie des étiquettes, des significations à ses actions. Au fil du tableau, les personnages s'efforcent de mythifier le suicide de leur amie en comparant sa mort à celles d'artistes décédés de leur propre main, tels que Dédé Fortin ou Kurt Cobain. Ce rapport à la célébrité, où la mort elle-même est spectacle, ancre à nouveau les personnages dans une surenchère hyperspectaculaire, certes, mais est surtout annonciateur d'une logique de récupération, qui a aussi parcouru tout le drame. Dans la fable même, ce recyclage touche le personnage d'UN :

CINQ. J'ai imprimé ta photo sur des macarons  
*(Photo de photos)*  
 J'en ai distribué des dizaines de milliers  
*Photo de photo*  
 TROIS. J'ai imprimé ta photo en format géant  
 [...]
   
 Je me suis fait opérer  
*(Photo)*  
 Pour avoir un nez comme le tien  
*(Photo)*  
 Des lèvres comme les tiennes (*NVN*, p. 108-198)

Une des raisons pour lesquelles la reconstitution du personnage est partielle, au-delà du fait qu'il s'agit de plusieurs personnages prenant en charge la construction identitaire d'un autre, est cette tyrannie de l'image qui reparaît aussi rapidement qu'elle semblait se dissiper. Que reste-t-il d'UN outre les photos d'elle dupliquées à l'infini ? Les amis propagent ces clichés imprimés sur des objets comme des produits dérivés,

puis mentionnent même se transformer afin de lui ressembler physiquement, porter ses vêtements et adopter ses habitudes de vie. Comme dans les autres tableaux dans lesquels les personnages trafiquaient le réel par la parole, confrontés à la mort, ils ne sont capables que de jouer un rôle. Cette recomposition s'avère douce-amère puisqu'elle réitère que la construction identitaire passe par l'image et qu'il est facile de devenir autrui en le copiant.

Sur le plan de l'énonciation même, dans un jeu d'échos avec le tableau inaugural, les personnages s'approprient les paroles d'UN, ce qui constitue le point culminant à la fois du dispositif choral et de la recomposition du personnage :

CINQ. J'aime Diplo  
 J'aime Tricky  
 J'aime Mika  
 J'aime The Scissor Sisters  
 J'aime The Fugees  
 J'aime Philippe Katerine  
 J'aime Rihanna  
 J'aime Fatboy Slim  
 QUATRE. J'aime Janis Joplin  
 J'aime Cat Stevens  
 J'aime Bob Dylan  
 J'aime Johnny Cash  
 DEUX. J'aime Frank Zappa  
 J'aime Depeche Mode  
 J'aime Beck  
 J'aime The Beastie Boys  
 TROIS. Les Beastie  
 C'est tellement moi ça  
 UN. Tu veux dire moi » (*NVN*, p.112)

Tous les objets culturels nommés précédemment par UN sont répétés ici par les quatre amis. Même disparue, ses mots résonnent encore, mais ils sont usurpés par les autres. En un sens, ils ne lui appartiennent plus. Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon parlent d'un « épaissement de la réplique » en ce que, dans les dramaturgies contemporaines, la polyphonie contamine la plupart des énoncés : « Tout se passe comme si un énoncé quelconque ne pouvait plus être formulé sur un mode unique ou solitaire et adressé

avec précision, mais qu'il était entouré, accompagné, redoublé, infiltré par d'autres énoncés. » (2012, p. 21-22) Ce constat s'applique à l'ensemble du drame, puisque nous avons relevé que toute parole y est motivée par le besoin commun des personnages d'être validé via les mêmes critères, de se définir par le regard des autres, ce que la choralité et la répétition-variation ont renforcé. Or il est encore plus pertinent ici dans la mesure où les personnages s'emparent de la parole d'UN pour la faire leur. Cette dernière, si cela est possible, se vide de toute substance, car si elle était déjà superficielle, elle est en plus, dans la bouche de ses amis, ouvertement trompeuse. La véracité des énoncés est mise en doute tout au long de la pièce, mais dans ce cas-ci, les personnages entretiennent cette logique de redoublement et se présentent comme quelqu'un d'autre, carrément. Ce mouvement commun fait en sorte qu'ils se complaisent dans ce jeu d'identités. Il s'agit donc « d'un effet de type choral convergent, qui donne de l'épaisseur à un discours qui ne dit pas forcément beaucoup plus que l'énoncé initial, une fois multiplié. » (p. 23) En somme, le dispositif choral, parce qu'il est porté par les quatre personnages, se trouve « validé et ratifié par ces voix multiples » (p. 23) et illustre que l'identité de ces derniers, peu importe les circonstances, s'avère supportée par une parole aussi volubile qu'elle est dépersonnalisante.

Il va sans dire que le personnage théâtral dans *Nous voir nous (Cinq visages pour Camille Brunelle)* de Guillaume Corbeil se trouve problématisé à cause d'une parole qui adopte des mécanismes déréalisants. Ce sont des personnages qui, dès le départ, saturent les prises de parole, tels que les réseaux sociaux nous amènent à le faire. À tour de rôle, ils abordent les éléments qui leur permettent de se positionner vis-à-vis les autres sans jamais vraiment leur laisser de place. Paradoxalement, le dispositif choral ne peut se déployer qu'à la condition qu'il y ait agencement de plusieurs voix distinctes, dissonantes parfois. Ensemble, ils énoncent leurs préférences à un rythme soutenu, voire épuisant, tentant de se singulariser. De surcroît, l'utilisation de la répétition-variation illustre adéquatement le mouvement propre à l'hyperspectacle. Les

personnages, ayant pris en charge la mise en scène de leur vie, même lorsqu'ils tentent de créer de l'inédit ou du choquant, semblent copier une même formule qui aseptise leur parole et, par ricochet, leur identité. Ces personnages, à force de vouloir faire entendre leur singularité, forment un agglomérat de voix en s'exprimant sur les mêmes enjeux et sujets. En effet, cette parole presque mécanique exacerbe leur identité fictive, soit celle qui en fait des êtres construits par leur énonciation. Ainsi, que ces figures s'expriment sans filtre, sans répit, pour tout révéler aux autres, les banalités comme les énormités, renvoie à certaines contradictions de l'individu contemporain. L'indicible n'existe plus lorsque les individus ne se définissent que par leur capacité à se spectaculariser à l'infini. Tout comme il est facile, sur les réseaux sociaux de l'Internet, d'endosser différents discours, de réinventer sa vie, les personnages dans la pièce altèrent les événements, puis en viennent à se souvenir de leur amie décédée en s'appropriant ses paroles. La pièce de Guillaume Corbeil, en mettant en scène ces figures qui ne vivent qu'en se soumettant à l'évaluation des autres, nourrit une réflexion sur la manière dont les gens se définissent et se présentent au monde. Même si la parole pullule, l'identité, toujours plurielle, si elle n'est ancrée dans rien d'autre que dans la superficialité et les effets de mode, devient facilement manipulable, non fiable et évanescence.

## CONCLUSION

Tel qu'exemplifié par nos analyses textuelles, notre corpus, à l'instar de tout un pan de la dramaturgie québécoise actuelle s'inscrit à la suite des questionnements sur la forme dramatique qui perdurent depuis la crise du drame européen amorcée au XIX<sup>e</sup> siècle. À l'époque, déjà, le renouvellement formel en dramaturgie apparaît une nécessité pour des auteurs tels que Maurice Maeterlinck, dramaturge symboliste de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Celui-ci, dans son essai *Le trésor des humbles*, mentionne qu'« [i]l y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures » (1986/1896, p.117). Cette observation renverse le drame parce qu'elle valorise l'introspection, les questions existentielles et métaphysiques à la résolution claire d'un conflit. Par la suite, c'est l'imbrication entre cette action, le personnage et le dialogue qui se voit remise en question. Sarrazac soulève que l'ébranlement de cette structure trouve son origine « dans les failles du moi et de sa capacité à vouloir » (2005, p. 24). Il mentionne d'ailleurs qu'« un certain nombre de dramaturges de la fin du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, de Tchekhov à Beckett, ont fait de cette capacité devenue problématique le sujet même de leurs œuvres » (p. 24). Et en effet, la crise du drame dont il est question est imprégnée par ces failles (identitaires, volitives), lesquelles se rendent manifestes à travers les grands bouleversements (sociaux, politiques, technologiques) qui trouvent écho dans la dramaturgie et en affectent la forme et le contenu. Catherine Naugrette, dans son ouvrage *Paysages dévastés : le théâtre et le sens de l'humain*, observe que la Seconde Guerre mondiale marque une intensification de cette crise, qui tend à devenir une « crise de la représentation » (2004, p. 67) :

[L]e théâtre ne s'occupe plus seulement de déjouer les contraintes et les limites d'une poétique révolue alors de mieux se redéfinir. [...] [I]l s'interroge désormais sur ce qui le constitue comme théâtre et comme art, à savoir sur ses pouvoirs et sur ce qui le fait encore exister en tant que tel. (Naugrette, 2004, p. 22)

Les transformations esthétiques répondent donc à la fin des utopies collectives, à un sujet individuel qui ne sait plus comment être dans un monde fragmenté capable d'horreurs. Le théâtre s'avère un lieu de questionnements et de réponses à la condition humaine moderne.

Ces questionnements mènent irrémédiablement à reconsidérer les fonctions de la parole théâtrale. Dans le théâtre statique tel que Maeterlinck l'envisage, il aspire à une écriture dramatique qui se rapproche de « la réalité », dans laquelle il délaisse « les paroles qui expliquent les actes pour [les] remplacer par des paroles qui expliquent non pas ce qu'on appelle un " état d'âme ", mais [les] efforts insaisissables et incessants des âmes vers leur beauté et leur vérité » (1986/1896, p. 124). Il s'agit ainsi d'envisager le dialogue comme un outil poétique, capable de dire l'indicible, la vie ou la mort, mais aussi de réfléchir aux significations qui se rattachent à la manière de dire des personnages.

Ce sont les bases des « théâtres de la parole » (Ryngaert, 2008/1991), où l'action aristotélicienne s'amenuise, comme chez Tchekhov et chez Beckett. Plus tard, dans les dramaturgies de la conversation, le dialogue se voit transformé à la fois pour qu'il reflète mieux la *réalité*, ou du moins, celle des interactions sociales, et pour grossir certains rituels conversationnels. Notamment dans *Pour un oui ou pour un non* (1986) de Nathalie Sarraute, « le sujet de l'échange est une émotion » et « le pari de [la dramaturge] est de l'exprimer, sans la dénaturer, de ne pas la taire mais de ne pas la tuer en la disant » (Boblet, 2005, p. 64). Les dialogues ne disent donc pas forcément une action, mais s'efforcent plutôt de faire ressentir. Dans *Juste la fin du monde* (1990) de Jean-Luc Lagarce, la mort du personnage principal constitue le moteur des échanges entre les membres de la famille, mais jamais ce drame n'est annoncé. Il offre à lire des échanges maladroits, malheureux. Dans tous les cas, le quotidien est mis de l'avant,

tout comme des non-situations. La parole théâtrale devient une matière à travailler et se présente dans ce qu'elle comporte d'imparfait : plus de place est faite aux hésitations, aux tics, aux lapsus, aux erreurs de langue, aux silences, aux répétitions et aux onomatopées.

Au cœur de cette crise, la forme classique est ébranlée, s'estompe et fait place à des dispositifs d'énonciation nouveaux et hybrides pour mieux représenter la fragmentation du monde et du sujet qui ne cesse de s'exacerber :

La parole, dans le drame moderne, est un signe fracturé : le personnage parle, mais la pensée gît ailleurs, ajournée dans l'espace du langage. Entre la pensée et l'élocution, que la *Poétique* d'Aristote présentait comme un couple soudé et solitaire, exprimant le passage de la puissance à l'acte, s'intercale l'obstacle de la non-adéquation de l'homme au langage. (Sarrazac, 1999/1981, p. 119)

Paradoxalement, l'expansion de la forme dramatique et des dialogues permet entre autres de rappeler que la parole, l'expression de soi, n'est pas une faculté qui va toujours de soi. Elle ne rend pas compte de toutes les réalités, est parfois inadéquate, voire insuffisante pour dire le monde ou la vie intérieure. Ainsi, à la fois pour illustrer ces failles et pour dépasser ces obstacles, l'énonciation se transforme.

Avec la parole monologuée contemporaine, nous avons affaire à une voix solitaire forçant le personnage à parler afin de tisser des relations avec autrui. Comme le rappelle Françoise Heulot-Petit, « le monologue est un moyen privilégié d'observation de l'articulation du Moi au monde, le monologue n'est pas uniquement le lieu de manifestation d'une individualité qui se replie sur elle-même, mais la chambre d'échos du politique et du social » (2011, p. 32). Parler, c'est se situer vis-à-vis le monde, et ce dernier, au théâtre, est filtré par le point de vue d'un personnage. Conséquemment, en l'absence d'un conflit « aristotélicien », la performativité de la parole théâtrale devient une évidence en ce qu'elle s'affirme comme l'action même du drame. En effet, la parole monologuée relance les théâtres de la parole en ce que les personnages qui la profèrent « donnent l'impression de vouloir à tout prix combler le silence par une parole qui les construit, puisque réduits au silence, ils deviennent moins vivants » (p. 72).

Puisque le monologue offre l'occasion au personnage de verbaliser des affects et des pensées qui auraient pu être tus, il en résulte que, dans cette « dramaturgie de la parole pleine » (p. 72), comme son nom l'indique, la parole occupe tout l'espace dramatique. La performativité concerne donc le personnage, qui s'avère d'abord un être de mots. Mais qu'advient-il de la parole dite performative lorsque les personnages sont eux-mêmes traversés par d'autres voix ? Comme le rappelle Jean-Pierre Sarrazac, dans les dramaturgies contemporaines « le personnage est parlé plus qu'il ne parle » (2005, p. 153). Aujourd'hui, devant la prolifération des discours qui vient avec l'accès à l'information et l'avancement des technologies, entre autres, le personnage n'est plus tant le vecteur de la parole que la parole même devient le vecteur du personnage : elle le compose, le déconstruit, le façonne et le traverse.

Au Québec, le théâtre des « Trentenaires » (Larrue, 2017), dans lequel s'inscrivent Sarah Berthiaume et Guillaume Corbeil, est héritier des générations de dramaturges précédents qui, entre autres, ont fait place à la narrativité dans leurs pièces (Hébert et Perelli-Contos, 2004) et à une certaine hybridité formelle (Huffman, 2001). Dans *Yukonstyle*, parce que les personnages portent un passé douloureux, Sarah Berthiaume privilégie un double dispositif d'énonciation pour illustrer leur difficulté à parler des drames personnels qui les habitent. Cette incapacité de prendre la parole se manifeste par des dialogues laconiques et très mesurés. Pour que se délie la langue, la voix des personnages se doit de résonner dans un espace hors du temps ou, du moins, en décalage avec le présent de la fable. Ainsi, l'histoire de ces personnages est révélée à la fois par la superposition de conversations et par la parole monologuée, qu'endosse à un certain point du drame chacun d'eux. En jouant d'une énonciation mobile, les personnages communiquent le plus aisément dans des espaces déréalissants. En ce sens, l'identité du locuteur est conflictualisée par la scission de sa parole. Il s'érige comme une identité clivée, modulée d'abord par une esthétique de montage, tout indiquée pour aborder la blessure, voire le traumatisme. Or ce clivage s'avère en même temps, paradoxalement, l'outil de recomposition du personnage. Par la parole solitaire,

poétique et omnisciente provisoirement endossée par un narrateur mobile, il nous est possible d'accéder à des pensées et à des affects tus par les personnages mêmes. Ultimement, le personnage ne peut donc se dévoiler dans son entièreté que par l'énonciation des autres, celle-ci s'additionnant à ce que transmet, par bribes, le dialogue. Il s'agit donc d'une construction composite du personnage théâtral, qui, dans *Yukonstyle*, révèle le rôle que les autres peuvent jouer dans la quête identitaire personnelle.

Dans *Nous voir nous (Cinq visages pour Camille Brunelle)* de Guillaume Corbeil, nous constatons un effritement plus marqué du personnage en ce qu'il s'affirme plus radicalement comme un être de mots, traversé de discours, qu'un personnage censé miroiter un réel individu. Si l'hybridation de l'énonciation dans *Yukonstyle* constitue une « stratégie de détour » (Sarrazac, 2004) pour tisser des liens entre les personnages et les donner à lire selon différents points de vue, l'énonciation formatée dans *Nous voir nous* questionne les identités personnelles des énonciateurs. La parole, telle que nous l'avons vue, apparaît marionnettique parce qu'elle « emprunte au théâtre de marionnettes ses fonctionnements et ses conventions caractéristiques, mais sans nécessairement se destiner à cette forme » (Sermon et Ryngaert, 2012, p. 80-81). Elle récupère toute expérience et formate l'expression subjective des personnages, ce qui exacerbe leur identité fictive. Et même si les personnages se réclament d'une identité hétérogène (intéressés par tout, désirant tout nommer de leur vie quotidienne, multipliant leurs champs d'intérêts), les dispositifs d'énonciation choisis par Corbeil ne tendent qu'à les rendre plus unidimensionnels. En effet, en privilégiant une forme figée qui s'appuie sur des effets de répétition-variation, le dramaturge esthétise les discours des réseaux sociaux et représente la manière dont ils nous mènent à reconfigurer certains aspects de la vie quotidienne pour les rendre plus attrayants. Dans *Nous voir nous (Cinq visages pour Camille Brunelle)*, le personnage tend à se décomposer au même rythme qu'il prend la parole. Le dispositif choral illustre donc cet amenuisement, dans un premier temps, par les différentes voix qui, d'un même

mouvement, participent à un monde axé sur le paraître mais qui, dans un deuxième temps, se font discordantes chaque fois qu'un personnage choisit de se distinguer du groupe. Acteurs du monde hyperspectaculaire, les personnages créent de l'image par leur parole, et cette dernière est instrumentalisée afin d'ériger incessamment de nouvelles identités. Les personnages tergiversent toujours entre parler pour faire consensus dans le groupe et parler pour se singulariser. C'est pourquoi même la recomposition identitaire, à l'œuvre dans le dernier tableau de la pièce, s'appuie sur la récupération d'énoncés précédemment dits par un autre personnage. En ce sens, nous rapprochons le personnage chez Corbeil de la figure : une entité dont les contours sont tracés par la parole sans pour autant que celle-ci la définit ou la singularise (Ryngaert et Sermon, 2006). Si les personnages de Berthiaume ont besoin de s'extirper momentanément du réel pour s'exprimer librement, ceux de Corbeil sont à l'aise de manipuler la réalité en orientant leurs discours de sorte à les avantager, voire à les magnifier.

Ainsi, nous voyons que les pièces étudiées dans ce mémoire privilégient des esthétiques plurielles pour, tout à la fois, dire le monde d'aujourd'hui et mettre en scène des personnages, pas forcément réalistes, mais dont la construction identitaire, complexe, trouve écho avec nos manières actuelles de naviguer nos identités et nos relations à autrui. En convoquant plusieurs dispositifs énonciatifs, Sarah Berthiaume et Guillaume Corbeil montrent que le personnage théâtral contemporain est traversé de dynamiques contraires : pour problématiser l'individu et ses représentations dans l'univers dramatique, le personnage théâtral tend à perdre de son unité dramaturgique, mais à décupler ses fonctions énonciatives. Cette tension ouvre un ensemble de possibles pour les personnages théâtraux contemporains qui, comme on le sait, subissent parfois un dépouillement encore plus marqué que ceux de notre corpus. Nous pensons notamment à *Manifeste de la Jeune-Fille* (2017) d'Olivier Choinière. Non seulement les personnages de cette pièce s'expriment de manière robotique, mais ils jouent de stratégies métathéâtrales, sortant de l'illusion dramatique pour faire référence

à la carrière des acteurs. Les frontières du personnage et de l'acteur, de l'illusion dramatique et du réel se brouillent sans cesse. Autrement, dans *Petit guide pour disparaître doucement* (2017), le personnage est désigné par « l'interprète » et sa parole emprunte des formes s'apparentant à des listes : numérotation et tirets. Certains énoncés sont soulignés, en caractères gras, en italiques, voire encadrés de parenthèses. Bien que la présence d'un chœur de voix ainsi que de la voix d'une maison soient mentionnée, la distribution des répliques entre ces trois instances énonciatives est volontairement floue. En ce sens, les contours du personnage sont à peine tracés ou sinon le sont par cet agencement de voix. Il en résulte une identité volontairement fluide et évanescence, à l'image du parcours introspectif de ce « personnage » désirant disparaître. Dans tous les cas, même s'il est question d'érosion du personnage, il apparaît que, soumis à cette pluralité, traversé par une multiplicité de dispositifs formels qui orientent son discours et ses modalités énonciatives, il n'a jamais paru aussi complexe.

Bien que le Théâtre des Trentenaire, duquel font partie nos deux pièces, fait des auteurs et de leur écriture le centre de l'attention il s'agit d'un courant dramaturgique « qui consacre surtout d'autres modalités d'écriture et un nouveau rapport scène-salle » (Larrue, 2017, p. 206). Nous avons ainsi privilégié une analyse qui s'évertuait à montrer les dynamiques de la parole textuelle, mais il convient de reconnaître que celles-ci ont des ramifications sur le plan scénique. En ce sens, il serait pertinent d'analyser le devenir du personnage théâtral par rapport à sa concrétisation scénique, qui convoque la présence d'acteurs. La mise en scène, avec son langage, constitue une autre lecture du texte théâtral. En ce qui a trait à notre corpus, certes, le texte est en amont de la représentation, mais la concrétisation scénique dynamise, voire propose une tout autre conception des identités des personnages. À ce sujet, Patrice Pavis avance :

Peut-être est-il temps de rétablir un peu plus d'équité, et si possible de subtilité : non pas de revenir à la vision purement littéraire du théâtre, mais de

reconsidérer la place du texte dans la représentation ; non plus de discuter à l'infini, si le théâtre est littérature ou spectacle, mais de distinguer le texte tel que nous le lisons dans la brochure et le texte tel que nous le percevons dans la mise en scène. (2012, p. 208)

Dans nos analyses textuelles, nous avons inclus le discours didascalique parce qu'il s'agit d'une forme d'énonciation qui participe aussi à la construction des personnages. Il serait intéressant, dans une éventuelle poursuite de cette recherche, de nous pencher sur la lecture qu'ont fait Martin Faucher et Claude Poissant, metteurs en scène de *Yukonstyle* et de *Nous voir nous (Cinq visages pour Camille Brunelle)*, respectivement, de ce texte didascalique de même que des monologues et dialogues, cette fois mis en corps et en espace. Que vient mettre en lumière le passage à la scène des deux pièces? Comment le jeu des interprètes et le dispositif scénique – notamment sonore – agissent-ils sur le texte et sur ses composantes énonciatives? Voici, pour finir, quelques pistes réflexives.

Présentée au Théâtre d'Aujourd'hui du 9 avril au 13 mai 2013, la première mise en scène de *Yukonstyle* souligne, dans son traitement de l'espace scénique et sonore, l'omniscience des personnages, laquelle n'était présente dans le texte que lors des passages monologués de « narrativité mobile ». Dans le spectacle, cette fonction déborde ces seuls passages et n'est plus strictement liée à la prise de parole. Parfois, les acteurs restent sur scène et deviennent témoins silencieux de l'action. Par exemple, lors de la première scène entre Garin et son père, les deux hommes peinent à se regarder, tandis que Kate et Yuko, pourtant absentes de l'action, se tiennent de chaque côté de la scène, à les regarder sans parler ; ce procédé renforce la posture omnisciente des personnages, occupée sporadiquement pendant la pièce. Par ailleurs, alors que les acteurs en scène énoncent les dialogues et les monologues, le clivage de leur personnage est grandement soutenu par l'univers sonore. Effectivement, des sons évoquant le vent glacial nous rappellent le cadre spatio-temporel de la pièce. Or, ils ne se font entendre que lors des monologues. Ce traitement sonore souligne l'idée d'une parole libérée et transversale, circulant entre les trois personnages principaux; Yuko,

Garin et Kate sont donc représentés comme des personnages endossant une parole hors du temps alors que d'autres actions se produisent dans un cadre réaliste. Ainsi, la mise en scène de Martin Faucher, tant par le travail sonore que par le découpage de la scène, renforce le clivage des personnages entre deux espaces : l'espace onirique du monologue omniscient et l'espace réel, rude des conversations entre eux.

En ce qui a trait à *Nous voir nous (Cinq visages pour Camille Brunelle)*, d'abord montée par le Théâtre PÀP à l'Espace GO le 26 février 2013, si la présence sur scène des cinq acteurs tend à singulariser *de facto* les personnages et les discours qu'ils endossent, plusieurs ajouts apportés aux modalités énonciatives renforcent le dispositif choral et déréalisent encore plus les personnages. Par exemple, dans le premier tableau, où les locuteurs se présentent les uns aux autres, des interjections, absentes du texte dramatique, sont exprimées à l'unisson, comme pour valider ce que dit un personnage. Ces interventions, transpositions en langage scénique du geste consistant à cliquer sur « j'aime » ou « j'adore » sur une plateforme de socialisation numérique, ponctuent chaque énoncé. Aussi, à partir de l'énumération des titres de livres, le temps de pause entre les tours de parole se fait de plus en plus court, allant même parfois jusqu'à disparaître lorsque des énoncés de personnages différents se superposent et s'enchevêtrent. Ces choix scéniques tendent à problématiser l'identité des personnages en s'appuyant sur la cacophonie sonore : il devient ardu d'assimiler l'information transmise et de distinguer les voix des personnages. Ainsi, sur scène, les figures-personnages semblent se rapprocher encore plus des « Machines à Dire » desquelles nous les avons rapprochées dans le dernier chapitre de ce mémoire. Il en résulte un espace envahi par des voix qui s'entrechoquent, rendant difficile d'attribuer un énoncé à un personnage, à un acteur précis. La mise en scène tend ainsi à exacerber la décomposition du personnage théâtral de la pièce en désingularisant les voix des acteurs, qui s'enterrent ou alors se répondent d'un même son d'approbation ou de désapprobation. Elle montre aussi, en accentuant cette dimension, que les personnages parlent sans réellement s'écouter : tous soumis aux mêmes impératifs de la valorisation

de soi, ceux-ci, à travers le jeu tonique des acteurs, produisent du discours au même rythme que le contenu se multiplie sur les réseaux sociaux, tel que la société hyperspectaculaire l'entend.

Ultimement, c'est bien parce que « le texte est *dans* la représentation, et non pas *au-dessus* ni à côté » (Pavis, 2012, p. 209) qu'il serait pertinent d'observer plus avant ce qu'il advient de celui-ci dans les mises en scène de *Yukonstyle* et de *Nous voir nous* (*Cinq visages pour Camille Brunelle*). En portant attention aux mises en scène, aux composantes scénographiques et à l'interprétation des acteurs, notre lecture des pièces s'en trouverait assurément nourrie.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus étudié

Berthiaume, Sarah (2013), *Yukonstyle*, Montreuil, Éditions théâtrales, coll. « En scène », 75 p.

Corbeil, Guillaume (2013), *Nous voir nous (Cinq visages pour Camille Brunelle)*, Montréal, Leméac Éditeur, 114 p.

### Corpus secondaire

Berthiaume, Sarah (2013), *Villes mortes*, Montréal, Les Éditions de ta Mère, 98 p.

\_\_\_\_\_ (2017), *Antioche : tragédie en deux actes*, Montréal, Les Éditions de ta Mère, 137 p.

\_\_\_\_\_ (2018), *Nyotaimori*, Montréal, Les Éditions de ta Mère, 126 p.

Corbeil, Guillaume (2014), *Tu iras la chercher*, Montréal, Leméac Éditeur, 46 p.

\_\_\_\_\_ (2016), *Unité modèle*, Montréal, Atelier 10, coll. « Pièces », 109 p.

### Références sur *Yukonstyle*

Bolduc, Miriam (2016), « Nuage de cendres, suivi de Voir à travers les murs : la teichoscopie dans *Yukonstyle* de Sarah Berthiaume », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Département des Littératures de langue française, 109 f.

Brassard, Christina (2013), « Décodage de la représentation d'un monde / *Yukonstyle* », *Jeu*, n° 148, p. 23-25.

- Cyr, Catherine (2017), « Mouvements identitaires et inflexions corporelles de la parole dans *Yukonstyle* de Sarah Berthiaume et *Nacre C* de Dominick Parenteau-Lebeuf », *Voix & Images*, vol. 43, n° 1, p. 79-92.
- Saint-Jean-Raymond, David (2015), « La québécoité dans le théâtre contemporain : Mythanalyse de *Scotstown*, *Yukonstyle* et *Félicité* », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Département des littératures de langue française, 136 f.
- Rigeade, Anne-Laure (2013), « La langue-paysage de Sarah Berthiaume », *TRANS-*, n° 16, en ligne, <<https://journals.openedition.org/trans/805>>, consultée le 8 novembre 2018
- Saint-Pierre, Christian (2013), « *Yukonstyle*, terre de détresse et d'enchantement », *Le Devoir*, en ligne, <<https://www.ledevoir.com/culture/theatre/374855/yukonstyle-terre-de-detresse-et-d-enchantement>>, page consulté le 7 novembre 2018
- Suchet, Myriam (2013), « Rythmer la langue / *Yukonstyle* », *Liberté*, n° 301, p. 52-53.

Références sur *Nous voir nous (Cinq visages pour Camille Brunelle)*

- Corbeil, Guillaume (2014), « Se reconnaître dans ce qui n'est pas soi », *Jeu*, n° 153, p. 20-25.
- Cyr, Catherine (2020), « Apparaître-disparaître dans l'hyperspectacle », *Captures*, vol. 5, n° 2, s. p.
- Lesage, Marie-Christine et Audrey-Ann Cyr (2013), « Critique théâtralisée des esthétiques marchandes. Les dramaturgies performatives d'Olivier Choinière et de Guillaume Corbeil », *Voix & Images*, vol. 39, n° 1, p. 29-44.
- Olivier, Aurélie (6 mars 2013), « *Cinq visages pour Camille Brunelle* : Et moi, et moi, et moi... », *Jeu*, en ligne, <<http://revuejeu.org/2013/03/06/cinq-visages-pour-camille-brunelle-et-moi-et-moi-et-moi/>>, consultée le 14 novembre 2018

Théâtre québécois

- Bélair, Michel (1973), *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal, Léméac, coll. « Dossiers », 205 p.

- Bouchet, Pauline (2010), « La dramaturgie des « flous » : polyphonie et réflexivité dans les créations récentes de Larry Tremblay et Daniel Danis », dans *L'Annuaire théâtral*, n° 47, p. 69-83.
- David, Gilbert (2001), « Une institution à géométrie variable », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Éditions Fides, p. 13-36.
- David, Gilbert (2003), « La critique dramatique au Québec : reconnaissance d'un terrain (presque) vierge », dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XXe siècle. Trajectoires et territoires*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 123-139.
- Faucher, Martin (2014), « Un chantier théâtral », *Jeu*, n° 150, p. 36-40.
- Godin, Jean-Cléo (2001), « Création et réflexion : le retour du texte et de l'auteur », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Québec, Éditions Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », p. 57-72.
- Guay, Hervé (2010), « Présentation », *L'Annuaire théâtral*, n° 47, p. 9-14.
- \_\_\_\_\_ (2010), « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », *L'Annuaire théâtral*, n° 47, p. 15-36.
- Hébert, Chantal et Irène Perelli-Contos (2004), « Itinéraire(s) narratif(s) », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec, t. 2. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 7-22.
- Huffman, Shawn (2001), « Les nouvelles écritures théâtrales : l'intertextualité, le métissage et la mise en pièces de la fiction », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Éditions Fides, p. 73-92.
- Jubenville, Yves (2004), « La vie en reste. Sur quelques cas de témoignages dans la dramaturgie québécoise actuelle (Danis, Chaurette, Tremblay) », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec, t. 2. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 43-60.
- Larrue, Jean-Marc (2017), « Disparaître en beauté : postface », dans Félix-Antoine Boutin, *Koalas/Un animal (mort)/Petit guide pour disparaître doucement*, Montréal, Éditions Triptyque, coll. « Matériaux », p. 205-210.

- Papachristos, Katherine (2004), « Le regard comme point de vue narratif dans le théâtre de Daniel Danis », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec, t. 2. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 199-212.
- Robert, Lucie (2015), « L'art de la conversation », dans *Voix & Images*, vol. 40, n° 3, p.145-152.
- Roy, Irène, « Du texte en "soi" au texte "soi" » (2004), dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec, t. 2. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 25-42.
- Saint-Pierre, Christian (2014), « L'appel de Berlin : présentation », *Jeu*, n° 150, p. 12-13.
- Weigand, Frank (2014), « Identités et ruptures », *Jeu*, n° 150, p. 26-30.

#### Poétique du drame

- Aristote (1990 [355 av. J.-C.]), *Poétique*, traduction de Michel Magnien, Paris, Librairie générale française, coll. « Les Classiques de poche », 256 p.
- Baillet, Florence (2005), « L'hétérogénéité », dans Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud, coll. « Apprendre », p. 26-30.
- Boblet, Marie-Hélène (2005), « Nathalie Sarraute (1900-1999) », dans Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud, coll. « Apprendre », p. 92-95.
- Chénétier, Manon (2005), « Les variations sur le vide de Jon Fosse », *Études théâtrales*, vol. 33, n° 1, p. 67-74.
- Danan, Joseph (2005), « Le désamboîtement », dans Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud, coll. « Apprendre », p. 22-25.
- Delfour, Jean-Jacques (2000), « Du fondement de la distinction entre monologue et soliloque », *L'Annuaire théâtral*, n° 28, 2000, p. 119-129.

- Féral, Josette (2013), « De la performance à la performativité », dans *Journalism & Communication*, vol. 92, n° 1, p. 205-218.
- Heulot-Petit, Françoise (2011), *Dramaturgie de la pièce monologuée : l'altérité absente ?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 395 p.
- Maeterlinck, Maurice (1986 [1896]), *Le trésor des humbles*, Paris, Grasset & Fasquelle, coll. « Les cahiers rouges », 196 p.
- Martinez, Ariane (2005), « Ritournelle et répétition-variation », dans Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud, coll. « Apprendre », p. 46-50.
- Mégevand, Martin (2005), « Choralité », dans Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud, coll. « Apprendre », p. 36-40.
- Naugrette, Catherine (2004), *Paysages dévastés : le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 171 p.
- Novarina, Valère (1999), *Devant la parole*, P.O.L., 181 p.
- Pavis, Patrice (1996 [1980]), *Dictionnaire du théâtre : termes et concepts de l'analyse théâtrale*, 3<sup>e</sup> édition, Paris, Dunod, coll. « Lettres supérieures », 447 p.
- \_\_\_\_\_ (2012 [1996]), *L'analyse des spectacles*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 430 p.
- Ryngaert, Jean-Pierre (2005), « Préface », dans Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud, coll. « Apprendre », p. 5-8.
- \_\_\_\_\_ (2005), « Dialogue et conversation », dans Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud, coll. « Apprendre », p. 65-69.
- \_\_\_\_\_ (2005), « Anton Tchekhov (1860-1904) », dans Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud, coll. « Apprendre », p. 17-21.
- \_\_\_\_\_ (2008 [1991]), *Introduction à l'analyse de théâtre*, 3<sup>e</sup> éditions, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus. Lettres », 164 p.

- \_\_\_\_\_ (2011 [1993]), « Aux limites du dialogue », dans *Écritures dramatiques contemporaines*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Armand Colin, p. 133-152.
- Ryngaert, Jean-Pierre et Julie Sermon (2006), *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-bois, Éditions Théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 176 p.
- Sarrazac, Jean-Pierre (1999 [1981]), *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Belfort, Circé, coll. « Circé/Poche : penser le théâtre », 212 p.
- \_\_\_\_\_ (2004), *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 143 p.
- \_\_\_\_\_ (2005), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. « Circé/Poche », 253 p.
- \_\_\_\_\_ (2012), *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions, du Seuil, coll. « Poétique », 402 p.
- Sermon, Julie (2005), « Le dialogue aux énonciateurs incertains », dans Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud, coll. « Apprendre », p. 31-35.
- Sermon, Julie et Jean-Pierre Ryngaert (dir.) (2012), *Théâtres du XXI<sup>e</sup> siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres Sup. », 239 p.
- Szondi, Peter (2006 [1956]), *Théorie du drame moderne*, traduction par Sibylle Muller, Paris, Circé, coll. « Penser le théâtre », 163 p.
- Triau, Christophe (2003), « Choralités diffractées : la communauté en creux », *Alternatives théâtrales*, n° 76-77, p. 5-11.

### Théorie littéraire

- Bakhtine, Mikhaïl (1987 [1978]), *Esthétique et théorie du roman*, traduction par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel, 120 », 488 p.
- Barthes, Roland (1982 [1973]), *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 89 p.

\_\_\_\_\_ (2015 [1975]), *Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 243 p.

Chaillou, Michel (1987), « L'extrême-contemporain, journal d'une idée », *Po&sie*, n° 41, p. 5-6.

Hamel, Jean-François (1999), « Le paradoxe pragmatique de l'utopie. L'agonique de l'énoncé et de l'énonciation chez Platon, More et Zamiatine », *Études littéraires*, vol. 31, n° 3, p. 123-137.

Hamon, Philippe (2013), « La mise en liste : préambule », dans Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle et Michel Raymond, *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », p. 21-29.

Viart, Dominique (2013), « Histoire littéraire et littérature contemporaine », *Tangence*, n° 102, p. 113-130.

#### Autres sources

Austin, J. L. (1962), « Performatif-Constatif », dans *Cahiers de Royaumont. La philosophie analytique*, Paris, Éditions de Minuit, p. 271 à 304.

Breton, Philippe (2003), *Éloge de la parole*, Paris, La Découverte, coll. « Découverte poche », 190 p.

Lipovetsky, Gilles et Jean Serroy (2013), *L'esthétisation du monde : vivre à l'ère du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 493 p.

Robinson, Amanda (2018), « Le filou », dans *L'encyclopédie canadienne*, en ligne, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/trickster>, consulté le 8 novembre 2018.

Tisseron, Serge (2001), *L'intimité surrexposée*, Paris, Éditions Ramsay, Paris, 179 p.

Zimmerman, Larry J. et Brian Molyneaux (1996), *Native North America*, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 184 p.