

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

***LE TISSERAND* : CRÉATION D'UN SPECTACLE DU GENRE
MERVEILLEUX SUIVIE D'UNE RÉFLEXION SUR LE PASSAGE DU
MERVEILLEUX AU THÉÂTRE**

**MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE**

**PAR
NICOLA CORMIER**

MAI 2007

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.01-2006). 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

Je tiens à remercier tous les gens qui ont participé, de près ou de loin, à la réalisation de ce mémoire création. Ces trois années (presque quatre) auront été pour moi une chance unique de faire des rencontres tant sur le plan professionnel que personnel.

Merci aux comédiens du spectacle ainsi qu'à l'équipe de production (un projet d'une telle envergure ne se réalise que par la présence de gens impliqués et dévoués à une cause). Aux employés (ées) de l'École Supérieure de théâtre pour leur soutien, plus particulièrement Francine, cette femme aux mille réponses. Merci également à Elisa Ringuette, Odette Bélanger, Maniouchka Gravel et Danilo Poblete Lopez pour leurs précieuses corrections, Michel Devost pour sa patience, Jocelyn Proulx pour ses conseils, Lionel Cormier pour son apport financier, Pierre MacDuff pour ses pistes de réflexions et Simon Bergeron pour sa fidèle amitié.

Maxime, Emie et Pierre-Olivier, sans vous, je pâтираis certainement dans les bas fonds de mon sujet. Vous avez su me redonner courage au moment où je pensais tout jeter par la fenêtre.

Jean, avoir cru en moi a été la plus belle marque de confiance que tu pouvais me faire. Merci pour tout.

Je me permets de terminer par une personne qui a été le pilier de mon parcours et qui a su, parfois sans même le savoir, me pousser jusque dans mes derniers retranchements. Mélanie, merci pour tout. Ta confiance, ton humour, ton sérieux et surtout, ton amour.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
VERS UNE DÉFINITION DU MERVEILLEUX.....	3
1.1 Le merveilleux littéraire.....	3
1.1.1 Le fantastique.....	3
1.1.2 Le merveilleux.....	6
1.1.3 <i>Fantasy</i> ou merveilleux.....	8
1.2 La structure diégétique du merveilleux.....	11
1.2.1 Ses composantes.....	11
1.2.2 Le schéma narratif : la quête initiatique.....	17
1.2.3 L'omniprésence de la mort dans le récit merveilleux.....	19
1.3 Le merveilleux au fil du temps.....	21
CHAPITRE II	
VERS UNE DÉFINITION DU THÉÂTRE DU MERVEILLEUX.....	22
2.1 Trois types de théâtre du merveilleux.....	23
2.1.1 Vers un corpus d'ouvrages de référence.....	23
2.1.2 La féerie de Patrice Pavis.....	24
2.1.3 Le spectacle merveilleux de Michel Corvin.....	25
2.1.4 Le théâtre du silence de Marie-Françoise Christout.....	26
2.1.5 Vers une proposition d'un théâtre du merveilleux.....	27

2.2	Les composantes du théâtre du merveilleux.....	29
2.2.1	La cohérence.....	30
2.2.2	Le dynamisme.....	32
2.2.3	Les contrastes.....	33
2.2.4	Théâtre et merveilleux : les voies du rêve.....	36
2.3	Vers un retour du merveilleux à l'oral.....	39
CHAPITRE III		
	LE PASSAGE DU MERVEILLEUX À LA SCÈNE.....	41
3.1	Le narrateur et le merveilleux.....	42
3.1.1	Le Narrateur.....	43
3.1.2	Le Narrateur-personnage.....	43
3.1.3	Le Personnage-narrateur.....	44
3.1.4	Le narrateur hybride.....	45
3.2	Les thèmes du théâtre du merveilleux et leur influence sur les éléments du langage scénique.....	49
3.2.1	Les lieux du merveilleux.....	50
3.2.2	Les personnages surnaturels.....	53
3.2.3	Le combat dans le théâtre du merveilleux.....	57
3.3	Les codes du théâtre du merveilleux.....	64
	CONCLUSION.....	66
APPENDICE A		
	TEXTE <i>LE TISSERAND</i>	71
	BIBLIOGRAPHIE.....	116

*Lorsque le premier bébé se mit à rire pour la
première fois, son rire se brisa en une multitude
de morceaux qui sautillèrent de tous côtés
et devinrent des fées.*

*Maintenant, à chaque fois qu'un nouvel enfant
vient au monde, son premier rire
devient immédiatement une fée.*

*Les enfants savent tant de choses de nos jours,
qu'ils ne veulent plus croire que les fées existent.
Et chaque fois qu'un petit enfant dit : je ne crois pas
que les fées existent, il y a une fée quelque
part dans le monde qui est foudroyée.*

Peter Pan
Extraits tirés du film *Finding Neverland*

RÉSUMÉ

Le merveilleux, genre habituellement associé à la littérature et, plus souvent qu'autrement, nommé *fantasy*, provient de différentes sources d'inspiration telles le mythe, les légendes, les contes et le folklore médiéval. En ce moment, une grande partie de cette popularité résulte des nombreuses adaptations cinématographiques de romans appartenant au genre tels *Le Seigneur des anneaux* et *Harry Potter*. Les remarquables progrès technologiques permettent aux réalisateurs de produire des effets spéciaux qui s'approchent beaucoup de *la réalité* et brisent ainsi les frontières entre ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas. Si le merveilleux trouve au cinéma un terreau riche en images, qu'en est-il du théâtre ? Le cadre scénique peut-il dégager la même vraisemblance que le cinéma est en mesure de produire ? Le présent document, faisant suite au spectacle *Le Tisserand*, porte sur le passage du merveilleux à la scène. Toutefois, il ne se veut pas une analyse comparative entre les possibilités théâtrales et cinématographiques, mais bien une approche réflexive sur la transposition du genre littéraire sur une scène.

Le premier chapitre concerne le merveilleux littéraire. Nous exposons les différences entre lui et son cousin, le genre fantastique et clarifie l'utilisation des termes *merveilleux* et *fantasy*. De même que sont présentés les cinq canons qui définissent le merveilleux – l'irrationnel non-horifique, l'enchantement du réel, la présence du mythe, l'importance de la magie et l'univers matériel secondaire – ainsi que la structure diégétique du récit merveilleux.

Le second chapitre porte sur le théâtre du merveilleux sur une base conceptuelle. Nous éclaircissons trois définitions du genre, établies par Patrice Pavis, Michel Corvin et Marie-Françoise Christout. Nous exposons ensuite quatre critères fondamentaux pour l'émergence d'un théâtre du merveilleux : la cohérence, le dynamisme, les contrastes et l'importance du rêve.

Le troisième et dernier chapitre aborde, dans un angle pratique, le passage du merveilleux à la scène et base cette approche sur la présence du narrateur et les thèmes inhérents au théâtre du merveilleux : les lieux merveilleux, les personnages surnaturels et le combat scénique.

Mots clés : Théâtre, merveilleux, fantastique, *fantasy*, langage scénique, narrateur, littérature

INTRODUCTION

Le genre merveilleux connaît en ce moment une période faste, tant dans les librairies que sur les écrans de cinéma. Les romans où la magie et les créatures surnaturelles occupent la place centrale de cet univers comme *Le Seigneur des Anneaux*, *Harry Potter*, *Les Chroniques de Narnia* et *Eragon*, ainsi que leurs adaptations cinématographiques, ont suscité un engouement du public tant adulte qu'enfantin. Depuis toujours, la littérature, le conte et, plus récemment, le cinéma ont offert un terreau fertile au merveilleux afin qu'il s'épanouisse.

Qu'en est-il du théâtre ? Est-il possible de porter sur scène cette magie, ces paysages fabuleux et ces êtres mythiques avec le même degré d'efficacité et le même niveau d'adhésion au récit de la part du spectateur que le cinéma et la littérature ? Daniel Poirion affirme que « C'est en traitant le drame comme texte que l'on retrouve, par l'analyse de l'écriture, le merveilleux.¹ » Ce faisant, Poirion met l'accent sur l'écrit et écarte toute éventuelle représentation scénique. Ce qui à notre sens, montre une fermeture à ce que le théâtre est en mesure de proposer aujourd'hui. Le théâtre, un lieu où l'on vient voir et entendre, où les désirs et craintes des spectateurs surgissent sans crier gare, semble tout désigné pour laisser au merveilleux une tribune de choix.

Le présent mémoire proposera donc une démarche réflexive en lien avec cette question et tentera de vérifier la possibilité de porter en scène le merveilleux et les éléments qui le définissent. Nous commencerons par clarifier certaines notions concernant le merveilleux littéraire et nous exposerons les canons le définissant. Le second chapitre portera sur le théâtre du merveilleux et sur les quatre éléments qui le caractérisent. Nous terminerons cette réflexion par la jonction des deux premiers chapitres en abordant la notion de passage

¹ Daniel Poirion, *Le merveilleux dans la littérature du Moyen-Âge*, Paris, PUF, p. 122-123.

du merveilleux à la scène. Le spectacle *Le Tisserand*, créé en février 2006, servira de toile de fond pour illustrer et avancer certaines idées sur les possibilités du merveilleux au théâtre.²

² Note : Le présent texte se veut une étude et une réflexion sur le merveilleux et comment le transposer au théâtre. En aucun cas, il ne s'agira de le mettre au-dessus des autres genres théâtraux et littéraires. Les propos qui sembleraient abonder en ce sens doivent être vus comme une volonté de légitimer sa présence et non pas de négliger, voire même dénigrer un autre genre, tant littéraire que théâtral.

CHAPITRE I

VERS UNE DÉFINITION DU MERVEILLEUX

Le merveilleux a longtemps été perçu par les critiques et les adeptes de littérature dite « sérieuse » comme un genre mineur à saveur populaire, associé à la littérature pour l'enfance et la jeunesse, et ce, probablement depuis que Walt Disney a pigé dans les contes et n'a cessé d'inonder le marché d'histoires infantilisantes de princesses et de princes charmants. Pourtant, le merveilleux existe depuis fort longtemps. En fait, il existe depuis que l'homme possède la faculté de penser et d'imaginer, de projeter sa conscience vers une ou des entités supérieures ou inférieures. « En effet, qu'écrivait Chrétien de Troyes, si ce n'est du merveilleux ?¹ » Le présent chapitre tentera donc d'éclaircir certaines notions concernant le genre et proposera une définition du merveilleux à travers des caractéristiques détaillées. Pour ce faire, nous verrons ce qui le distingue des genres qui lui sont habituellement associés comme le fantastique et la *fantasy*, puis nous approfondirons les composantes de sa structure diégétique.

1.1 Le merveilleux littéraire

1.1.1 Le fantastique

Souvent confondus par les lecteurs et même certains éditeurs, d'une similarité qui s'avère trompeuse pour le non initié, le merveilleux et le fantastique possèdent bel et bien des

¹ Olivier Davernas, André-François Ruaud, *Panorama illustré de la fantasy et du merveilleux*, Lyon, Les moutons électriques, 2004, p. 11.

caractéristiques communes. Par contre, ils ne peuvent être d'aucune façon considérés de manière équivalente, car ils se distinguent dans le fondement même de ce qui les détermine : le doute des personnages vis-à-vis des événements surnaturels auxquels ils font face lors du récit².

Le fantastique, tel que l'a défini Tzvetan Todorov, ne dure que l'espace d'une incertitude commune au lecteur et au personnage. L'événement surnaturel : « [...] provoque une hésitation chez le lecteur et le héros [...] »³. Il se produit habituellement dans un quotidien *a priori* normal et amène le héros à se poser des questions sur la nature de cet événement et remet en question son environnement immédiat : Ai-je vraiment aperçu ce spectre ? Suis-je fou ou le diable se trouve vraiment devant moi et m'adresse la parole ?

[...] ces phénomènes constituent des événements étranges, si ce n'est étrangers, qui ne paraissent pas obéir aux lois naturelles qui régissent l'explication du monde. Le fantastique est l'intrusion incroyable d'un domaine dans un autre, "un scandale, une déchirure", comme l'écrit Roger Caillois, "une irruption insolite, souvent insupportable dans le monde réel."⁴

Toujours selon Todorov, le fantastique commande trois éléments essentiels. Le premier étant : « [...] que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués.⁵ » La seconde condition implique que cette hésitation soit : « [...] ressentie également par un personnage [...] »⁶ La troisième condition exige que le lecteur : « [...] adopte une certaine attitude à l'égard du texte : il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation "poétique".⁷ » La structure du récit fantastique repose donc sur ce moment où le lecteur et le héros, confrontés au doute, se

² Selon André Gaudreault dans son ouvrage *Du littéraire au filmique* le récit implique : [...] tout message par le truchement duquel une histoire, quelle qu'elle soit, est communiquée. p. 84.

³ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 37.

⁴ François Laplantine, *Le merveilleux, l'imaginaire en liberté*, in *Lieux et non-lieux de l'imaginaire*. Babel, 1994, p. 79.

⁵ Tzvetan Todorov, op. cit., p. 37.

⁶ Ibid., p. 37.

⁷ Ibid., p. 38.

questionnent : croire ou ne pas croire à ce qui arrive, adhérer ou non à cette *déchirure* du quotidien. L'intellect, l'émotivité et les sens sont sollicités et placés devant ce désordre non naturel. « Le récit fantastique exprime l'angoisse et le doute du personnage, au moyen de l'indécision des perceptions et de la suspension des significations trop nettes.⁸ » Pierre Michay, héros du roman *Le cercle violet* de Daniel Sernine, errant dans un manoir ancestral nommé Maledome, se croit victime d'hallucinations lorsqu'il voit les lumières d'un corridor s'éteindre d'elles-mêmes. Une crainte s'installe alors dans son esprit, déjà rudement mis à l'épreuve depuis le début de sa quête d'un trésor par une succession de phénomènes surnaturels. À ce moment, aucun raisonnement logique ne peut expliquer ce phénomène. Tout comme le lecteur, il ne comprend pas et doute devant cette étrange réalité.

[...] dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle. Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables.⁹

Cette réalité, obscurcie par une perte des repères inébranlables, permet l'éclosion du fantastique. Roger Caillois, théoricien émérite du fantastique, résume en une courte phrase l'essence du genre : « Il est l'Impossible, survenant à l'improviste dans un monde d'où l'impossible est banni par définition.¹⁰ »

Le fantastique apparaît donc à l'intérieur d'une suspension du réel commune pour le héros et le lecteur. Qui plus est, le récit fantastique les maintient dans le doute. Si jamais ce doute se dissipe, que le cours normal des événements reprend le dessus et que le héros et/ou le lecteur obtiennent une explication sur le caractère surnaturel des aventures, le récit bascule dans une autre sphère littéraire. L'appellation fantastique se voit ainsi condamnée à se transformer en étrange : « S'il décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits [...] »¹¹ ; en science-fiction si les faits sont

⁸ Denis Mellier, *La littérature fantastique*, Paris, Seuil, 2000 p. 5.

⁹ Roger Caillois, *Images, images*, Paris, José Corti, 1966, p. 16.

¹⁰ Ibid., p. 16.

¹¹ Tzvetan Todorov, op. cit., p. 46.

démystifiés par des concepts scientifiques ou technologiques comme l'a fait Frank Herbert dans sa légendaire saga *Dune* ; ou finalement, en merveilleux.

1.1.2 Le merveilleux

Le doute qui occupe les pensées du héros constitue le principal élément qui distingue le merveilleux du fantastique. Si important pour maintenir le fantastique, le doute est occulté dans le merveilleux. Les événements surnaturels qui s'y produisent ne génèrent pas les mêmes réactions : « À la différence du fantastique, le merveilleux représente un univers à l'intérieur duquel le surnaturel se voit naturalisé.¹² » Dans *Les enfants du solstice*, deuxième volet des *Chroniques de l'Hudres* d'Héloïse Côté, la présence de créatures telles les minautores ou les harpies n'est pas remise en cause. Elles incarnent les avatars des deux principales divinités régissant l'univers imaginé par l'auteure. Les personnages accordent une foi inébranlable en la réalité de ce surnaturel divin. Si les habitants de l'Hudres venaient à apercevoir une de ces deux divinités, certains y verraient une chance unique de rendre hommage à leur dieu ou se croiraient investis d'une mission suprême, tandis que d'autres s'enfuiraient par crainte de représailles divines.

Les créatures féeriques surprennent et peuvent engendrer un sentiment de peur, mais leur présence ne suscite pas de questionnement sur leur raison d'être : « Fées, elfes, magiciens et sorciers, licornes et dragons n'étonnent pas les citoyens de ces contrées fictives.¹³ » La trilogie de Guy Gavriel Kay, *La Tapisserie de Fionavar* illustre ce constat : les créatures non humaines telles les Lios Alfar¹⁴ ou leurs sombres cousins dénommés Svart Alfar, cohabitent avec les humains de Fionavar. Les premiers suscitent l'admiration et l'étonnement par la grâce de leur démarche, l'éclat lumineux de leur visage ou la fluidité de

¹² Denis Mellier, op. cit., p. 15.

¹³ Daniel Sernine, « Le fantastique épique » in *Info abm*, les Amis de la Bibliothèque de Montréal, vol 13 no. 1, (février 2006), p. 4.

¹⁴ André-François Ruaud dans son *Dictionnaire Féerique* publié chez OxyMORE, explique que les termes elfe, alf ou *Alfar* désignent le nom scandinave des fées, p. 84.

leur technique de combat alors que les seconds sont craints par leur nature violente, belliqueuse et sanglante.

Ce qui caractérise alors le merveilleux, ce n'est pas tant les perceptions produites par la présence de ces peuples que les actions s'y rattachant : « Ce n'est pas une attitude envers les événements rapportés qui caractérisent le merveilleux, mais la nature même de ces événements.¹⁵ » Ce qui engendre la croyance du merveilleux, ce n'est pas que le Petit Chaperon rouge craigne le Loup parce qu'il parle, mais bien parce que la nature sauvage de celui-ci présente un danger potentiel. De la même manière, les magiciens dans l'œuvre de Kay sont respectés et craints non pas parce qu'ils pratiquent l'art de la magie, mais bien parce qu'elle fait partie de leur être. Ils sont la magie. C'est cette dimension particulière qui les fixe dans le cadre merveilleux. Sans elle, ils ne seraient que de simples prestidigitateurs.

Le conte de fée se passe dans un monde où l'enchantement va de soi et où la magie est la règle. Le surnaturel n'y est pas épouvantable, il n'y est même pas étonnant, puisqu'il constitue la substance même de cet univers, sa loi, son climat. Il ne viole aucune régularité : il fait partie des choses, il est l'ordre ou plutôt l'absence d'ordre des choses.¹⁶

L'adhésion au surnaturel ne sied pas uniquement aux personnages du récit. Comme nous l'avons déjà soulevé, Todorov parle d'une hésitation commune du héros et du lecteur dans le fantastique et ajoute que la lecture n'est ni allégorique ni poétique. Il en va de même pour le merveilleux, à la différence que le lecteur ne remet pas en cause le surnaturel et que sa lecture implique une sensibilité à l'allégorie et à la poésie. Afin d'accéder au merveilleux, le lecteur doit lui aussi abandonner toute méfiance envers l'insolite. Dès l'ouverture du livre, un accord tacite se solde entre lui, l'auteur et les personnages. Cet accord l'amène à accepter sans retenue, du moins le temps que durera sa lecture, ce qu'il découvre au fil des pages et lui permet de s'émerveiller par ses découvertes. « Le nom féminin **merveille** (du neutre pluriel latin **mirabilia**) rend compte de l'effet produit par un objet qui provoque un double

¹⁵ Tzvetan Todorov, op. cit., p. 59.

¹⁶ Roger Caillois, op. cit., p. 15.

mouvement de surprise et d'admiration.¹⁷ » Il quitte donc, l'espace d'un moment, son quotidien et plonge tête première en espérant être émerveillé, surpris, étonné et parfois apeuré par ce voyage imaginaire, et admire les merveilles du récit.

Le lecteur de merveilleux, avec en tête cette espérance de la surprise, laisse donc son imagination le guider par les mots de l'auteur. Il se forge une image des paysages décrits, des actions présentées et des personnages du texte. Il s'investit émotionnellement ou non dans la lecture, prend position ou conserve une neutralité sur le propos de l'histoire. Or, jamais il ne met en doute la présence du surnaturel régissant le récit, contraire à sa propre réalité. L'évasion volontaire du quotidien, mise en branle par sa lecture, lui permet d'accéder au merveilleux.

1.1.3 *Fantasy* ou Merveilleux ?

Cette question n'est pas sans importance, car les auteurs, critiques et éditeurs ne s'accordent toujours pas sur la toponymie à utiliser. La *fantasy*, terme anglo-saxon, a fait son entrée dans le monde éditorial comme un genre reconnu avec la parution du *Seigneur des Anneaux*, de J.R.R. Tolkien, publié au milieu du siècle dernier. Comme le propose le merveilleux, les auteurs de *fantasy* sollicitent des créatures surnaturelles aux pouvoirs magiques, des mythes et des légendes comme sources d'inspiration.

La *fantasy* couvre un large champ de la littérature classique et contemporaine, celle qui contient des éléments magiques, fabuleux ou surréalistes, depuis les romans situés dans des mondes imaginaires, avec leurs racines dans les contes populaires et la mythologie, jusqu'aux histoires contemporaines de réalisme magique où les éléments de la *fantasy* sont utilisés comme des moyens métaphoriques afin d'éclairer le monde que nous connaissons.¹⁸

Toutefois, la *fantasy* est encore aujourd'hui associée aux clichés des grandes épopées médiévales, avec ses chevaliers et leur mode de vie typique. « Du fait de l'obsession moderne

¹⁷ Jacques Goimard, *Critique du merveilleux et de la fantasy*, Paris, Pocket, 2003, p. 23.

¹⁸ Terri Windling, cité par Jacques Baudou in *La fantasy*, Paris, PUF, 2005, p. 5-6.

pour les classements en fiches et en catégories, *fantasy* signifie désormais “ livres avec des épées et des dragons ” pour beaucoup de lecteurs...¹⁹ » Cette confusion s’est matérialisée avec la soudaine popularité d’une branche de la *fantasy* appelée *Sword and Sorcery*²⁰ ainsi qu’avec les jeux de rôles, le plus connu étant sans l’ombre d’un doute les *Dungeons and Dragons*²¹, dont la vague de popularité a culminé dans le dernier quart du vingtième siècle.

Les créateurs de *Donjons et dragons* le définissaient ainsi : “ Le jeu d’aventures *Donjons et dragons* est un jeu de mise en scène d’aventures. Selon ses règles, les joueurs jouent le rôle de personnages évoluant dans un monde fantastique où la magie est réelle et dans lequel les héros partent à l’aventure et entreprennent des missions dangereuses en quête de fortune et de célébrité. Les personnages acquièrent de l’expérience en surmontant les dangers et en rapportant des trésors. ” Chaque partie – chaque aventure – se déroule conformément à un scénario imaginé par le maître du donjon qui conçoit le cadre de l’aventure.²²

La *fantasy* utilise sans contredit quelques éléments similaires aux jeux de rôles (des personnages féeriques et d’autres possédant des pouvoirs magiques), mais il faut comprendre qu’elle est apparue bien avant et qu’elle les dépasse de loin au niveau des valeurs véhiculées. Sa structure plus complexe met en relief les grands questionnements de l’homme. Contrairement aux personnages qui partent à l’aventure « en quête de fortune et de célébrité », elle s’inspire, adapte et transforme les grands mythes fondateurs pour présenter des récits autres qu’une simple énumération de batailles. La *fantasy* propose différentes utilisations et définitions de la magie et emprunte aux légendes folkloriques des personnages magiques afin de créer des mondes originaux et distincts. Certes, la guerre est omniprésente, mais elle peut revêtir plusieurs formes. Elle ne se limite pas à la seule représentation de chevaliers en armure à dos de cheval. Les jeux de rôles, quant à eux, s’inspirent de ce que la *fantasy* a développé et se distinguent par le désir de concrétiser ses propres histoires sans contrainte de temps (théâtre ou cinéma) ou de pages (le roman).

¹⁹ Terri Windling cité par Olivier Davernas et André-François Ruaud, op. cit., p. 13.

²⁰ Qui comprend entre autres les collections *Lance Dragon* ou encore *Les Royaumes oubliés* (Édition Fleuve Noir).

²¹ Les jeux de rôle *Dungeons and Dragons* ont été créés en 1973 par Gary Gygax et Donald Kaye aux États-Unis, dans l’état du Wisconsin.

²² Jacques Baudou, op. cit., p. 118-119.

Alors, si les rouages de base et les sources d'inspiration proviennent des mêmes dénominateurs pour le merveilleux et la *fantasy*, existe-t-il une différence majeure qui prohiberait l'utilisation des deux termes sans distinction ? Les auteurs Olivier Davernas et André-François Ruaud précisent qu'« [...] il n'existe pas de terme *français* pour désigner le merveilleux en tant *que genre littéraire indépendant*, l'habitude et l'influence américaine ayant largement imposé l'usage du mot anglais *fantasy*.²³ » Les expressions *fantastique épique* ou encore *épopée fantastique*, proposées par certains auteurs et éditeurs, n'ont vraiment jamais trouvé preneur dans le langage des adeptes : « [...] ces tournures n'ont pas pris, trop compliquées peut-être, trop réductrices sans doute.²⁴ » Jacques Goimard, théoricien et auteur d'études sur la critique des genres, détermine que le mot *fantasy* « (comme en français le mot fantaisie) désigne à l'origine l'imagination créatrice – la faculté de rêver – ou l'imagination libre de toutes contraintes – la faculté d'aller où bon vous semble sur le chemin de la vie.²⁵ ». Avec cette définition, les frontières entre les appellations *fantasy* et merveilleux tombent. Elles n'ont plus lieu d'être, car le merveilleux et la *fantasy* procèdent toutes deux du principe d'une « imagination libre de toutes contraintes », ce qui implique que merveilleux et *fantasy* sont une seule et même chose. Toutefois, afin de se distancier de la connotation *chevaliers en armure* apposée à la *fantasy* et par un souci de la langue française, nous utiliserons le terme merveilleux. Il agira en tant que dénominateur commun d'un genre qui regroupe plusieurs formes littéraires dont le conte, l'épopée, la féerie, car tous ces types de récit se construisent habituellement autour d'axes thématiques et d'une structure diégétique récurrents.

²³ Olivier Davernas, André-François Ruaud, op. cit., p. 11.

²⁴ Ibid., p. 11.

²⁵ Jacques Goimard, op. cit., p. 201.

1.2 La structure diégétique du récit merveilleux

1.2.1 Ses composantes

Afin de déterminer les composantes du merveilleux, nous utiliserons les cinq *canons du merveilleux* qu'exposent Davernas et Ruaud dans le chapitre d'introduction du *Panorama illustré de la fantasy et du merveilleux* intitulé « Vers une toponymie du merveilleux ». À notre avis, ces cinq propriétés résument ce que devrait contenir un récit merveilleux.

L'élément principal, dont nous avons fait brièvement mention dans les pages précédentes, exige que le récit merveilleux dégage, contrairement au fantastique, un *irrationnel non horrifique*. C'est-à-dire que les créatures ne sont pas réelles pour nous, lecteurs, mais elles existent bel et bien pour les personnages du récit et ne provoquent nulle crainte irraisonnée. Cet irrationnel est accepté d'emblée. Dans *Le livre des chevaliers*, de Yves Meynard, l'apprenti chevalier Adelrune parcourt des contrées inconnues afin de mettre à l'épreuve son courage et ses aptitudes tant physiques qu'intellectuelles et ainsi franchir la dernière étape de sa formation de chevalier : l'adoubement. Au fil de ses aventures, il croise des démons, un vaisseau de la taille d'une grande ville et une créature nommée manticore. « Elle marchait sur quatre pattes à six doigts ; son corps long et maigre avait un pelage ocre marqué de courtes rayures noires; une crinière recouvrait ses épaules et sa gorge, et la tête au bout de son long cou était celle d'une hideuse vieille femme.²⁶ » Cette créature, bien qu'Adelrune l'aperçoive pour la première fois, ne le transit pas de peur au point d'en perdre la raison. Elle l'effraie, il l'a trouvée hideuse et a conscience du danger qu'elle représente, mais la manticore existe. Elle n'est pas une apparition provoquée par une folie soudaine ni par la démence. La présence de ces créatures merveilleuses présentes pour le personnage, mais absentes de la réalité tangible du lecteur, permettent à ce dernier de quitter le réel pour un moment d'égarement, d'enchantement. Un enchantement qui peut aussi bien passer de l'espoir au cauchemar, car le merveilleux est aussi sombre que clair.

²⁶ Yves Meynard, *Le livre des chevaliers*, Québec, Alire, 1999, p. 144.

Si le Fantastique instille chez le lecteur ou le spectateur le doute et l'effroi, le Merveilleux lui procure le rêve et l'enchantement – même si le rêve peut, à l'occasion, tourner au cauchemar, et l'enchantement au sortilège.²⁷

La notion *d'enchantement du réel* occupe donc la seconde place dans l'exposition des canons. Par enchantement du réel, il faut y entendre une volonté de mettre en lumière le monde connu, celui de l'être humain, par l'évasion d'un « monde enchanté ». Le quotidien, l'instant où le lecteur se trouve, se voit illuminé par cet éclairage que peut produire le merveilleux. Il façonne l'ordinaire pour lui donner un autre visage : celui de la féerie, de l'imaginaire, du fabuleux.

Le Merveilleux continue aujourd'hui, malgré les complets vestons et les robes de grande couture, malgré les progrès mécaniques ; il est présent dans l'homme embrigadé à l'usine et au bureau, revêtu de l'uniforme le plus monotone ; il est le mystère des nuits, non qu'il soit fait d'obscurité, mais parce qu'il est lumière dans la nuit.²⁸

Ces récits, qu'ils s'inspirent de légendes ou de mythes, tentent de donner un sens à l'existence. Les fables de La Fontaine ou les contes de Perrault ont, à bien des égards, expliqué et illustré le comportement humain par le biais d'animaux ou de créatures magiques. Le réel de l'homme a été enchanté par des récits comme *L'Illiade* d'Homère et les récits de Chrétien de Troyes. Ces grands mythes, encore aujourd'hui d'actualité, continuent de nourrir l'imagination de plusieurs auteurs et lecteurs.

La présence de la mythologie au sein du récit merveilleux nous amène à aborder le troisième canon de Davernas et Ruaud, qui plus est, représente l'une des zones de prédilection du merveilleux : la dimension *mythique* du récit. À plusieurs reprises, nous avons fait mention de la place qu'y occupent les mythes fondateurs. Mais que sont les mythes au juste et que représentent-ils pour l'être humain ? Tolkien affirmait que le mythe, le conte de fée et l'art doivent : « refléter et contenir en solution des éléments de vérité (ou d'erreur) d'ordre moral et religieux, mais pas explicitement, pas sous la forme connue du monde

²⁷ Edouard Brasey, *L'Encyclopédie du Merveilleux, Des peuples de la lumière*, Le Pré aux Clercs, 2005, p. 8.

²⁸ Pierre Mabille, *Le merveilleux*, Fata Morgana, 1992, p. 50-51.

“ réel ” primaire.²⁹ ». La dernière partie de l’affirmation est essentielle pour définir le mythe. Il se déroule dans un monde autre que le nôtre et il ne doit pas être explicite, mais bien faire jaillir la réflexion. Véronique Maurus affirme :

Au sens étymologique, c’est un récit. Au sens commun, un mensonge [...] Pour les anthropologues, il raconte les origines du monde dans les civilisations antérieures à l’écriture. Pour les mythologues, il l’explique dans une société qui y croit. Pour les psychanalystes, il révèle un archétype. Pour les historiens, un événement oublié. Et pour les ethnologues, un moment critique dans l’histoire d’une société [...]³⁰

Un mythe, dégagé de cette définition pragmatique, c’est des croyances à une ou plusieurs divinités qui, selon le peuple, la culture ou l’époque, varient afin de donner un sens à l’existence et répondent aux questionnements qui restent habituellement sans réponse et qui par la force des choses, se retrouvent mises par écrit. Arthur Cotterel, directeur d’une encyclopédie de mythologie abonde en ce sens :

Ils traitaient généralement des interrogations et des conflits humains avec, pour toile de fond, l’action divine. Malchance, succès, cruauté, amour, mort, rapports familiaux, trahison, conflit des générations, refus de la vieillesse, magie, pouvoir, destin, guerres, chance, accidents, folie, voyage comptent parmi les thèmes les plus souvent évoqués.³¹

Cette énumération siérait à une éventuelle illustration des thèmes nourrissant les récits merveilleux. *La Tapisserie de Fionavar* de Kay, s’inspire des mythologies celtes, scandinaves ainsi que du cycle arthurien et l’on y retrouve la plupart des thèmes mentionnés par Cotterel. De même que pour son roman *Un dernier rayon de soleil*, où ce fut au tour de la mythologie viking d’en définir les bases. Les contes *Blanche Neige*, *Cendrillon* et le *Petit Poucet* illustrent également la plupart des thématiques. La mythologie permet au merveilleux d’appuyer ces récits sur des fondements qui sont ou ont été à la base même des croyances de l’homme, et laisse place à une imagination fertile, car le mythe : « [...] par essence

²⁹ J.R.R. Tolkien, *Lettres*, traduction par Delphine Martin et Vincent Ferré, Paris, Christian Bourgois, 2005, p. 208-209.

³⁰ Véronique Maurus, *Voyage au pays des mythes*, Paris, Calmann-Lévy, 2000, p. 11.

³¹ Arthur Cotterell, *Encyclopédie de la mythologie*, Bath, Parragon, p. 10.

mystérieux, relève de l'imagination, de la poésie.³² » fait ainsi ressortir le penchant magique du merveilleux.

Le recours à la *magie* apparaît comme un autre élément constitutif du merveilleux. La magie, incarnation par excellence du surnaturel, inexplicable et inimaginable pour notre société actuelle qui la cantonne dans un divertissement limité, s'authentifie dans le merveilleux. Chaque auteur manie l'utilisation de la magie à sa guise. L'auteur américain David Eddings, conçoit la magie dans son cycle *Les chants de la Belgariade*, comme le Vouloir et le Verbe : le sorcier émet une volonté et annonce le verbe s'y accordant. Dans *La Tapisserie de Fionavar*, la magie vit dans la dualité du savoir des étoiles (chaque mage possède une source, un autre être humain qui lui sert de pouvoir) et celle de *l'avarlith* (la magie sauvage du sang contrôlée par les prêtresses de Dana). La magie peut aussi se présenter sous un aspect plus poétique, plus métaphorique. Comme dans le roman *Tigana* de Kay : « [...] la magie reste présente, mais elle sert surtout de métaphore filée pour la suppression d'une culture. [...] la magie est d'abord et avant tout employée pour éliminer le nom du pays Tigana [...] »³³ » De même que pour Tolkien, la magie est un « pouvoir inné³⁴ » et que l'on ne peut « la produire par le savoir³⁵ »

Les mages et sorciers ne se réservent pas l'exclusivité d'illustrer les voies empruntées par la magie. Les objets magiques y contribuent également : l'anneau du roman de Tolkien et son pouvoir incarne l'objet magique par excellence, l'armoire magique de C.S. Lewis qui fait office de portail entre le monde natal des quatre jeunes héros (la terre) et la lande magique (Narnia) dans *Les Chroniques de Narnia*, le miroir magique de *La Belle et la Bête*, l'épée Excalibur appartenant au mythe d'Arthur ainsi que la lampe magique d'Aladin. Tous ces objets magiques détiennent un pouvoir unique, une fonction particulière, qui se précise tout au long du récit et qui change la destinée de toute personne entrant en leur possession.

³² Véronique Maurus, op. cit., p. 11.

³³ Guy Gavriel Kay, entretien avec Jean-Louis Trudel in *Solaris*, (hiver 1996), no 116, p. 23.

³⁴ J.R.R. Tolkien, op. cit., p. 285.

³⁵ Ibid., p. 285.

Si la magie ouvre un large portail d'avenues possibles pour les auteurs, il faut toutefois s'assurer qu'elle s'écarte des clichés qui la rendent risible. En aucun cas, la magie ne doit engendrer de moqueries. Rire de la magie, c'est la tuer. Tolkien insiste sur ce point : « Il y a une seule condition : s'il existe la moindre satire dans le récit, il est une chose qui ne doit pas être moquée, c'est la magie elle-même. Dans cette histoire, elle doit être prise au sérieux ; il ne faut ni en rire, ni s'en débarrasser par une explication.³⁶ » Pour parvenir à matérialiser la magie, à l'authentifier, il faut lui permettre d'exister dans un ailleurs où elle sera acceptée et libre de revêtir plusieurs formes sans risque de se dénaturer.

Développant ce concept d'*ailleurs*, Davernas et Ruaud optent pour la formule *univers matériel secondaire* proposée par Patrick Martel (auteur de *l'Atlas des brumes et des ombres*). Cette expression complète l'exposition des canons du merveilleux. La difficulté de distinguer le fantastique du merveilleux se situe justement dans l'appartenance à un univers donné. Le fantastique fait irruption dans les règles régissant notre quotidien de lecteur. Jacques Cazotte dans *Le diable amoureux* fait intervenir le diable dans une histoire de type réaliste. Le héros appartient à une réalité tangible pour le lecteur, car il est en mesure d'identifier tout ce qui entoure le héros. Malgré la présence d'une fiction, les événements insolites s'y produisant véhiculent une certaine authenticité. Le merveilleux, lui, accepte cette irruption du surnaturel et se présente dans un contexte autre que la réalité. Comment alors donner une crédibilité, une véracité à ces créatures et personnages aux pouvoirs surnaturels qui n'existent que dans l'imaginaire collectif ? Par la création d'un univers qui les acceptera, autrement dit, un univers matériel secondaire. Maria Nikolajeva cite C.S. Lewis pour mettre en lumière cette notion :

[...] are parts of our world and you could reach them if you went far enough – but a really Other World – another nature – another universe – somewhere you could never reach even if you travelled through space for ever and ever – a world that could be reached only by magic.³⁷

³⁶ J.R.R. Tolkien, *Faërie et autres textes*, Paris, Christian Bourgois, 2003, p. 62-63.

³⁷ Maria Nikolajeva, *The Magic Code, The use of magical patterns in fantasy for children*, Stockholm, Almqvist and Wiksell International, 1988, p. 35.

Lewis fait référence à un monde (world) uniquement accessible par le truchement de la magie, à l'instar des cinq personnages de *La Tapisserie de Fionavar* qui voyagent jusqu'en Fionavar grâce aux pouvoirs de Loren le mage et Matt, sa source. Il existe toutefois un autre type d'univers matériel secondaire : une terre étrangère, sans géographie connue, mais appartenant bien au monde natal du héros. C'est le cas d'*Artémis Fowl*, d'Eoin Colfer, où les peuples de la Faërie : « monde contigu au nôtre, d'où proviennent entre autres les êtres des légendes celtes³⁸ », vivent sous terre. Dans *Le boucanier du Roi*, de Raymond E. Feist, le Prince Nicholas entreprend une poursuite contre les ravisseurs de plusieurs citoyens de son royaume. Il les retrouve alors dans un pays ignoré de ses compatriotes, mais souvent mentionné dans de vieux manuscrits. Dans le cycle *Harry Potter*, de l'auteure britannique J.K. Rowling, les magiciens évoluent dans le même monde que les moldus³⁹ sans que ces derniers en aient conscience.

All secondary worlds exist “beyond” human experience. Some of them, however, are described so that the smallest hint is given as to their actual position in relation to the primary world. They may be infinitely far away or they may be just here without knowing it.⁴⁰

Pour le lecteur sceptique, l'univers matériel secondaire justifie, légitime l'histoire racontée. Il fait en sorte que le lecteur admette un univers régi par des lois autres que les siennes. En fait, c'est la *fictionnalité* de l'univers créé qui permet que l'accord tacite existant entre l'auteur/récit et le lecteur ne devienne un pacte sacré. Le plaisir du merveilleux, c'est justement de se laisser prendre au jeu et d'essayer de croire que notre réalité pourrait devenir celle de la fiction.

Par ailleurs, Davernas et Ruaud indiquent qu' « il ne s'agit que d'une proposition [...] Il en existe d'autres qui ne sont pas moins pertinentes [...] »⁴¹ Pour élaborer un univers merveilleux, l'utilisation de ces cinq *canons* n'est pas une condition *sine qua none*. Un conte

³⁸ Olivier Davernas, André-François Ruaud, op. cit., p. 15.

³⁹ Expression qui fait référence aux humains ne possédant pas de pouvoirs magiques.

⁴⁰ Maria Nikolajeva, op. cit., p. 43.

⁴¹ Olivier Davernas, et André-François Ruaud, op. cit., p. 17.

pourrait n'utiliser que deux ou trois des canons proposés sans pour autant s'écarter du merveilleux. *Le vieux Thomas et la petite fée*, un conte de Dominique Demers, présente l'histoire d'un vieil homme solitaire qui soigne et protège une petite fée trouvée sur la plage. Lorsqu'un chien errant pénètre dans sa maison, l'homme se fait mortellement blesser en tentant de la défendre. La fée veut à son tour le soigner, mais il refuse, prétextant que son existence arrive finalement à son terme. Rassemblant ses dernières énergies, il se dirige vers la mer et se laisse emporter par les vagues. Pour ce récit, l'auteure emploie, consciemment ou non, deux des cinq canons : l'irrationnel non horrifique par la présence de la fée et l'enchantement du réel par l'acceptation de la vieillesse et la mort sereine. Cette histoire s'insère sans l'ombre d'un doute dans le vaste répertoire merveilleux.

L'appartenance d'un récit au merveilleux tient donc à l'aptitude de ses créateurs de s'approprier et de manier les caractéristiques propres au genre, mais aussi à leur volonté d'inventer des récits où l'impossible devient possible. Ils tentent de transmettre leur vision du monde, leur réalité à travers un ailleurs, un idéal imaginé, imaginaire.

Le Merveilleux exprime le besoin de dépasser les limites imposées, imposées par notre structure, d'atteindre une plus grande beauté, une plus grande puissance, une plus grande jouissance, une plus grande durée. Il veut dépasser les limites de l'espace, celles du temps, il est la lutte de la liberté contre tout ce qui la réduit, la détruit et la mutile [...] ⁴²

1.2.2 Le schéma narratif : la quête initiatique

Plusieurs récits proposent un schéma narratif similaire : le héros voit sa vie basculer lorsque survient un événement majeur qui perturbe l'ordre naturel des choses. Événement assez important pour le pousser à quitter de manière volontaire ou forcée la quiétude de son foyer pour sillonner le monde et tenter de résoudre la situation. Durant son périple, il rencontrera des compagnons, parfois un mentor, fera face à l'adversité, devra prendre des

⁴² Pierre Mabille, op. cit., p. 40.

décisions qui auront des conséquences majeures sur sa vie et celles de ses partenaires. Ce schéma se base sur le principe de la quête initiatique.

Le motif de la quête appartient de la même manière au conte, puisque ces aventures permettent aux héros d'affronter des épreuves destinées à prouver leurs capacités et leur courage. [...] Dans la fantasy, les quêtes sont souvent héroïques, destinées à délivrer une ville, un peuple, un pays.⁴³

Qui dit quête, dit passage. Passage vers l'ailleurs, vers l'inconnu, le danger, la découverte et l'apprentissage. La quête se ponctue d'épreuves, quelles soient aisées ou ardues, d'ordre physique (blessures corporelles) ou intellectuel (peur, menaces, attaques psychologiques). Des situations forcent le héros à prendre rapidement une décision qui risque de faire basculer l'équilibre précaire. Dans *Le Seigneur des Anneaux*, Gandalf ne veut pas prendre la décision de continuer par la montagne ou d'entreprendre le dangereux chemin de la Moria (mine), car il redoute ce qui pourrait s'y trouver. Il décharge le fardeau de la décision sur Frodo, porteur de l'anneau, sans pour autant l'avertir du danger guettant cette traversée. Ce dernier opte pour le passage par la mine et, ce faisant, Gandalf y perd subitement la vie. Le sort des acolytes et celui du héros est étroitement lié et tous acceptent ce constat en toute connaissance de cause.

La quête pousse le héros à se découvrir, entrevoir l'univers et ses règles, sa beauté et sa laideur selon une nouvelle perspective. Sa vision de la vie se transforme, se modifie. Par les épreuves, les compétences du héros, son endurance et sa volonté sont constamment éprouvées. Mais une liberté disparue et la recherche d'un idéal le forcent à continuer jusqu'à ce qu'il trouve la solution ou la réponse à ses questions et que la situation reprenne son cours normal, et ce, peu importe le prix à payer.

La légende, l'épopée, le mythe ne sont pas défaits d'un combat aussi fondamental dans le voyage humain. [...] Jason, Gilgamesh, Perceval sont de ces personnages qui évoquent l'insatisfaction en même temps que la recherche, la volonté de réussir en même temps que la course d'obstacles, l'entêtement en même temps que l'inaccessible [...]⁴⁴

⁴³ Gilbert Millet, Denis Labbé, *Les mots du merveilleux et du fantastique*, Paris, Belin, 2003, p. 384.

⁴⁴ Fernand Comte, *Les héros mythiques et l'homme de toujours*, Seuil, Paris, 1993, p. 83-84.

À la fin de son parcours, le héros aspire à la quiétude, à la solitude, à la gloire, à la vie éternelle, à la délivrance, à la mort. Parfois, seule cette dernière lui permet d'obtenir la rédemption. Il y trouve la paix tant désirée après les horreurs qu'il a vues ou celles qu'il a lui-même commises.

1.2.3 L'omniprésence de la mort dans le récit merveilleux

La mort est la grande affaire de l'homme. Elle est, qu'il le veuille ou non, le révélateur de sa vie, le suprême moment de vérité, l'échéance qui éclaire la vie de son inéluctable avènement.⁴⁵

La mort fait partie du quotidien de l'homme depuis ses premiers pas sur terre. Les religions, les mythologies et les sciences ont toutes leurs explications du pourquoi et du comment de la mort. L'art n'a pas échappé à cette séduisante inspiration et regorge d'œuvres l'exposant à travers différents courants artistiques.

Le merveilleux ne fait pas exception. La mort y est un thème récurrent. Omniprésente, elle suit le parcours du héros et intervient sans s'annoncer, ce qui la rend encore plus dangereuse et hasardeuse : « Ces signes ne sont pas toujours explicites, mais ils rappellent en permanence au lecteur que la mort est toujours à l'œuvre, souvent violente et soudaine [...] »⁴⁶ Aslan, le lion qui se sacrifie sur la table de pierre dans *Les Chroniques de Narnia*, Gandalf dans la Moria et le professeur Dumbledore, assassiné froidement dans le sixième tome de la saga *Harry Potter* par un être à qui il avait donné toute sa confiance, ne sont que quelques exemples éloquentes parmi les œuvres du merveilleux où la mort frappe sans prévenir les compagnons du héros. Le deuil qui s'ensuit représente pour le héros l'épreuve la plus douloureuse à laquelle il fera face. Désormais, la peur de mourir s'insinuera dans son esprit et il doutera de la justesse de son entreprise. Comme Léonte, dans *Les Enfants du solstice*, d'Héloïse Côté, qui, après n'avoir pu sauver de la mort des êtres importants à ses

⁴⁵ Thierry Hentsch, *Raconter ou mourir, Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, Montréal, PUM, 2005, p. 11.

⁴⁶ Vincent Ferré, *Tolkien : sur les rivages de la terre du milieu*, Paris, Christian Bourgeois, 2001, p. 180.

yeux, remet en cause la légitimité de son devoir. Malgré sa position de héros, il ne peut sauver le monde dans son entier ni même protéger ceux qu'il aime : « Hélas, il effectuait ce constat trop tard. Et, plus que la froide bise de l'hiver qui soufflait dans la nuit, c'était cette prise de conscience qui le glaçait jusqu'au tréfonds de son âme.⁴⁷ »

Confronté à la mort et aux souffrances qu'elle lui fait subir tout au long de son parcours, le héros se questionne sur le bien-fondé de sa quête. La mort le repousse cependant jusque dans ses derniers retranchements et l'oblige à puiser dans ses dernières énergies pour poursuivre sa quête. L'éventualité de la mort lui fait également comprendre que, peu importe où il se trouvera, elle le surprendra au moment où il s'y attend le moins et lui retirera une partie de ce qui lui est le plus cher : ses amis, sa famille, son âme. Dès l'instant où le héros se voit confirmer son rôle, il doit se résigner à cette inexorable avenue, sans quoi, il y perdra plus que la vie.

Malgré son côté fatidique, la présence de la mort fait référence tant aux aspects les plus sombres qu'aux plus lumineux de la vie. Elle se présente comme un passage vers une autre étape du cycle de l'existence. Dans son cycle *Amos Daragon*, Bryan Perro reprend et adapte pour ses jeunes lecteurs le Walhalla de la mythologie scandinave. Ce mythe explique comment les guerriers vikings tombant au combat sont recueillis dans les salles d'Odin. Ils festoieront et jouteront entre eux jusqu'à ce que le dieu les appelle pour le dernier combat contre les forces du mal, décidant ainsi du sort du monde. Pour les Lios Alfar, ces êtres immortels⁴⁸ de *La Tapisserie de Fionavar*, la mort n'est en fait que le début d'un long voyage. Lorsque leur *temps* arrive, ils prennent une embarcation qui les emmènera à la terre qui leur est promise pour eux seuls par le Tisserand, où ils vivront en toute quiétude jusqu'à la fin des temps. Ainsi, la mort dans le merveilleux est souvent paradoxale. Elle est commencement et fin, aurore et crépuscule, comme si la mort ne coïncidait qu'avec l'arrivée d'une naissance.

⁴⁷ Héloïse Côté, *Les enfants du solstice*, Québec, Alire, 2005, p. 65.

⁴⁸ Le terme immortel fait référence à une longévité qui va de pair avec la subsistance du monde créé. Il ne faut pas confondre avec éternel. Chez Tolkien, les Elfes accordaient au Don de Dieu la faculté de mourir des hommes. Ils les enviaient parfois de posséder la possibilité de quitter « entièrement la terre ».

1.3 Le merveilleux au fil du temps

Le merveilleux ne date certes pas d'hier. S'inspirant aussi bien du folklore de plusieurs cultures, de contes, légendes et mythes remontant aussi loin que la Grèce antique, il achève ce qu'il peut y avoir d'irréalisable dans les aspirations de l'homme. À l'aide d'une structure narrative simple, basée sur le principe de la quête et des cinq caractéristiques – l'irrationnel non horrifique, l'enchantement du réel, la dimension mythologique, la magie, l'univers matériel secondaire – le merveilleux laisse libre cours à la création d'univers fabuleux, magiques, immatériels, où s'entremêlent des personnages féeriques, monstres et humains. Si les textes merveilleux tiennent leur origine dans les contes oraux transmis de génération en génération, ils ont subi maintes transformations pour en arriver à ce qu'ils sont aujourd'hui. Ce qui permet au merveilleux de perdurer à travers le temps malgré les assauts d'intellectuels qui n'y voient qu'un sous genre, c'est qu'il a su gagner la faveur de ce que plusieurs appellent le peuple. Le merveilleux n'a pas à renier cette origine populaire, au contraire. C'est ce qui lui permet de se transformer, de se mouvoir dans le temps et l'espace afin de se trouver de nouveaux adeptes et des nouvelles avenues. Ainsi, le « raconteur » autour du feu devient le conteur dans une salle de spectacle (Fred Pellerin, Michel Faubert). L'auteur convertit ce qu'il a lu ou entendu en roman et son texte se métamorphose en une œuvre théâtrale ou cinématographique. Le merveilleux a su s'adapter ou se laisser adapter afin que l'homme s'émerveille et qu'il puisse apprendre (dans son sens le plus large) autrement que par les dogmes religieux, la science ou l'économie qui, à notre époque, font foi de tout.

CHAPITRE II

VERS UNE DÉFINITION DU THÉÂTRE DU MERVEILLEUX

Le précédent chapitre a défini le merveilleux comme un genre littéraire à l'intérieur duquel le surnaturel est naturalisé. Les personnages féériques, les humains dotés de pouvoirs extraordinaires et les actions s'y rattachant ne créent aucune crainte ou sentiment d'horreur. Ni les personnages ni le lecteur ne remettent en cause la présence de ce surnaturel. Qu'en est-il au théâtre ? Si la littérature s'adresse à des lecteurs, le théâtre sollicite un récepteur différent : le spectateur¹. Les caractéristiques propres au merveilleux littéraire sauront-elles survivre à un éventuel transfert sur scène et à ce nouveau récepteur ? Le théâtre du merveilleux s'inspire-t-il du modèle littéraire pour structurer son récit ?

Nous explorerons donc dans ce chapitre les différentes voies que peut emprunter le théâtre du merveilleux et tâcherons d'en identifier les propriétés. Cependant, nous n'aborderons pas ici le rapport à la scène qu'entretient avec elle le merveilleux. Nous y reviendrons au troisième chapitre. Il s'agit plutôt de jeter des bases conceptuelles sur le sujet et d'explorer ce qui le compose. Pour ce faire, nous examinerons et commenterons trois définitions du merveilleux théâtral pour ensuite exposer notre conception du théâtre du merveilleux et en élaborer ses composantes.

¹ Désormais, nous délaissions, dans la mesure du possible, le terme *lecteur* au profit de l'appellation *spectateur* pour désigner le récepteur du merveilleux.

2.1 Trois types de théâtre du merveilleux

2.1.1 Vers un corpus d'ouvrages de référence

Tout au long de notre recherche, nous avons été confrontés au manque de ressources bibliographiques consacrées uniquement au théâtre du merveilleux. En fait, seuls trois ouvrages ont été répertoriés : *Le merveilleux et le théâtre du silence* de Marie-Françoise Christout², *Le théâtre du merveilleux* de Marian Hannah Winter³ et plus récemment, *Théâtre, merveilleux, fantastique* sous la direction de Anne Bouvier Cavolet⁴. Le premier ouvrage relate l'histoire du théâtre du merveilleux en France entre 1789 et 1848, le second retrace le parcours du merveilleux en France à partir du XVII^e siècle jusqu'aux années 1960 et, enfin, le troisième est un recueil d'articles sur différentes représentations scéniques où le merveilleux et le fantastique sont présents, tel le *Faust* de Goethe ou le cycle des mystères d'York. Les deux dernières études font référence à des courants théâtraux antérieurs au théâtre actuel et elles nous ont surtout servi à établir un panorama historique du merveilleux au théâtre. Quant à Christout, même si la forme qu'elle propose ne correspond pas pleinement à ce qui nous intéresse, elle développe plus amplement l'aspect esthétique du théâtre du merveilleux. Nous y aurons donc recours à plusieurs reprises.

Pour pallier ce manque de documentation, nous avons revisité Patrice Pavis et Michel Corvin, ces derniers ayant défini le concept de merveilleux au théâtre. Pavis utilise plutôt le terme *féerie* tandis que Corvin conserve l'appellation *merveilleux*. Or, étant donné la vocation de ces ouvrages de référence, les dites définitions ne vont pas nécessairement en profondeur et parcourent aussi rapidement l'historique du merveilleux au théâtre (formes scéniques, machinerie) que les quelques auteurs qui s'y sont indirectement intéressés. Malgré tout, Corvin et Pavis demeurent les seuls, avec Christout, à avoir osé se commettre dans une définition du genre. C'est pourquoi nous les étudierons avec une attention particulière.

² Marie-Françoise Christout, *Le merveilleux et le théâtre du silence*, Paris, Mouton La Haye, 1965.

³ Marian Hannah Winter, *Le théâtre du merveilleux*, Paris, Olivier Perrin, 1962.

⁴ Anne Bouvier Cavolet, (dir. publ.), *Théâtre, merveilleux, fantastique*, Paris, Ophrys, 2005.

2.1.2 La féerie de Patrice Pavis

Patrice Pavis définit la féerie comme : « [...] une pièce qui repose sur des effets de magie, de merveilleux et de spectaculaire, et fait intervenir des personnages doués de pouvoirs surnaturels (fée, démon, élément naturel, créature mythologique, etc).⁵ » Il précise d'ailleurs que la féerie naît : « [...] avec la création d'un effet de merveilleux ou de *fantastique* [...] »⁶. Il expose la scène comme le lieu de l'irréel et, par le fait même, le lieu « d'élection » du merveilleux ; un lieu où l'exaltation des sens du spectateur est mise à profit : « Le spectacle a tendance à refouler le texte, la littérature et le vraisemblable : seuls les sens et l'imagination sont sollicités dans ce théâtre où s'exprime le plaisir de la régression.⁷ » Cette féerie peut prendre forme sous diverses représentations tels « [...] un opéra, d'un ballet, d'une pantomime ou d'une pièce à l'intrigue fantaisiste [...] »⁸.

Pavis définit et opte pour l'expression *féerie* plutôt que *merveilleux*. De ce fait, il s'écarte de la toponymie convenant que le merveilleux, genre protéiforme, inclut la féerie « [...] une œuvre fondée sur le merveilleux [...] »⁹ et non l'inverse. Pavis exécute alors le chemin contraire en optant pour la féerie qui, selon lui, ne se crée qu'avec des effets de merveilleux et de fantastique. Pourtant, nous en avons convenu dans le chapitre précédent, le fantastique ne peut être associé avec le merveilleux, car le surnaturel s'y trouvant laisse place à un irrationnel horrifique et transgresse les lois naturelles, ce que le merveilleux écarte. Pavis poursuit sa définition en affirmant que le merveilleux délaisse le texte et le vraisemblable. Ce qui va à l'encontre de notre vision du théâtre du merveilleux, car, comme nous le verrons prochainement, les mots ainsi que la véracité des images présentées prendront une importance capitale. Ce sont eux qui porteront la poésie du merveilleux.

⁵ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 138.

⁶ Ibid., p. 138.

⁷ Ibid., p. 139.

⁸ Ibid., p. 139.

⁹ Gilbert, Millet et Denis Labbé, *Les mots du merveilleux et du fantastique*, Paris, Belin, 2003, p. 190.

2.1.3 Le spectacle merveilleux de Michel Corvin

Michel Corvin, quant à lui, détermine que le merveilleux : « [...] sous forme d'intervention des puissances naturelles n'est jamais absent du théâtre ; dans la mesure où il obéit à des conventions [...] »¹⁰ Il poursuit en exposant trois facteurs qui ont contribué à son émergence vers la fin du XVIII^e et la première moitié du XIX^e siècle : 1- Les textes du « théâtre noble¹¹ » tels Voltaire et Diderot écartent la poésie en faveur du naturalisme où règne le rationnel. Le merveilleux et la poésie cherchent donc leur place dans un théâtre plus populaire. 2- À cette époque, contrairement à l'ère médiévale, les fées et autres créatures du genre ne génèrent ni crainte ni horreur dans les mentalités populaires, devenant désormais un sujet d'amusement et autorisant ainsi la création du merveilleux. 3- La machinerie de scène se voit de plus en plus améliorée par des progrès techniques permettant de créer des effets de merveilleux. Corvin termine en affirmant : « Le succès d'un spectacle merveilleux demande que la réalisation matérielle soit assez soignée pour provoquer l'illusion, sans pourtant que la virtuosité tue l'imagination et la poésie [...] »¹² Il s'agit donc de trouver le juste équilibre entre le fond et la forme du spectacle.

Contrairement à Pavis, Corvin utilise l'appellation *merveilleux*. Néanmoins, il fait état de l'émergence d'un merveilleux d'une époque antérieure à la nôtre et d'une machinerie scénique qui ne se compare pas avec la technologie actuelle. Les spectacles *La Tempête* (2005), présenté au Théâtre du Nouveau Monde et le spectacle de théâtre musical *The Lord Of The Rings* (2006), présenté au Princess of Wales Theater de Toronto, illustrent les récents avancements de la technologie du XXI^e siècle et leurs possibilités scéniques. De plus, les mentalités populaires, auxquelles Corvin fait allusion, ne peuvent être prises en considération aujourd'hui, car il y a fort longtemps que personne ne remet en question l'appartenance des personnages féeriques au folklore et à la mythologie ni ne met en doute qu'ils sont le fruit de l'imaginaire de la culture dont ils sont issus.

¹⁰ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 547.

¹¹ Ibid., p. 547.

¹² Ibid., p. 548.

2.1.4 Le théâtre du silence de Marie-Françoise Christout

Marie-Françoise Christout établit d'emblée que le merveilleux au théâtre se retrouve dans ce qu'elle nomme le *théâtre du silence* : « [...] le terme de silence exclut seulement le verbe et non le son [...] »¹³. Pour elle, seuls le ballet et les « arts voisins »¹⁴ comme la pantomime, les funambules, les marionnettes et le théâtre d'ombres permettent l'éclosion du merveilleux, car le langage du corps et de l'objet ne porte pas à confusion comme pourrait le faire la parole. Afin d'illustrer ce propos, elle cite André Veinstein : « Le domaine du mot est immense puisqu'il embrasse toute l'intelligence, tout ce que l'homme peut comprendre, formuler. Mais au-delà, tout ce qui échappe à l'analyse est inexprimable par la parole.¹⁵ » Le merveilleux, selon Christout, doit justement s'écarter de l'analyse et, par le fait même, de la parole.

Elle considère également le merveilleux comme une catégorie esthétique à laquelle se rapportent plusieurs critères : le dynamisme, où l'action ne se confine pas à la contemplation ; l'exagération, où les extrêmes se touchent ; la *surprise*, qui éblouit ou terrifie le spectateur ; la vraisemblance, qui s'inscrit dans une « cohérence intérieure et un dosage entre réel et merveilleux »¹⁶ ; la loi de la causalité, qui diffère de celle qui régit le monde commun, car l'action merveilleuse change la destinée et la potion transforme celui qui la boit ; l'illusion, où le réel et l'irréel ne forment qu'un ; la transcendance car « [...] le merveilleux témoigne d'une réalité supérieure vers laquelle il tend.¹⁷ » Ces critères, est-il nécessaire de le rappeler, n'appartiennent pas qu'au merveilleux, mais selon elle, ils demeurent essentiels afin de le faire émerger : « Le merveilleux, quelle que soit la forme artiale qu'il adopte, implique par conséquent un certain nombre de qualités, établit des rapports qui lui sont propres, répond à des besoins qui le définissent en quelque sorte.¹⁸ »

¹³ Marie-Françoise Christout, *Le merveilleux et le théâtre du silence*, Paris, Mouton La Haye, p. 30.

¹⁴ Ibid., p. 30.

¹⁵ André Veinstein, cité par Marie-Françoise Christout, op. cit., p. 28.

¹⁶ Marie-Françoise Christout, op. cit., p. 22.

¹⁷ Ibid., p. 23.

¹⁸ Ibid., p. 20.

Christout, à l'instar de Pavis, établit son merveilleux comme un théâtre du silence et relègue la place du texte au second plan. Tout comme elle, convenons que le merveilleux doit laisser de côté l'analyse, mais là où nous sommes peu enclins à la suivre, c'est dans l'approche du texte. Nous croyons que la parole sert la poésie du merveilleux tant par sa portée évocatrice d'images que par les actions qu'elle génère. De plus, les formes qu'elle propose (ballet, pantomime, marionnette) ne cadrent pas avec notre idéal que le théâtre du merveilleux représente au début du XXI^e siècle. Le ballet et la pantomime font appel à la virtuosité du corps de ses interprètes et laisse de côté l'art du texte. La marionnette elle, est régie par des lois différentes de celles dictant la représentation mettant en scène des acteurs. Par conséquent, nous n'élaborerons pas ces formes de représentations scéniques en ces pages. Nous estimons plutôt que le théâtre du merveilleux a besoin à la fois du corps et de la parole. Christout, en écartant le texte, délaisse une part importante de l'essence même du théâtre du merveilleux : l'art de raconter des histoires par le biais de la voix et des mots.

2.1.5 Vers une proposition d'un théâtre du merveilleux

Ces trois auteurs définissent un théâtre du merveilleux propre à une époque qui diffère du contexte théâtral actuel. Si le merveilleux qu'ils décrivent s'associe davantage à d'autres formes scéniques, tous s'accordent pour une vision plus poétique du merveilleux. Corvin aborde la thématique de la fuite et d'une substitution du quotidien : « [...] il est un mode d'évasion ou veut étonner.¹⁹ ». Pavis amène la notion de sens caché que le merveilleux offre sur la réalité : « La féerie opère alors une inversion totale des signes de la réalité et maintient ainsi un contact voilé avec elle.²⁰ » Christout parle plutôt de transcender la réalité, de surpasser l'ordinaire, de « magnifier ce qui l'entoure²¹ » et souligne que le merveilleux échappe à la temporalité.

¹⁹ Michel Corvin, op. cit., p. 547.

²⁰ Patrice Pavis, op. cit., p. 139.

²¹ Marie-Françoise Christout, op. cit., p. 14.

Le merveilleux surgi du temps et balayant comme par enchantement la clairière du présent inonde alors l'espace comme un raz de marée. La temporalité ou du moins la narrativité est suspendue. La merveille se déploie dans une illumination qui baigne la clairière.²²

Le merveilleux ne se fixe donc pas dans un cadre rigide. Il émerveille le spectateur par son côté mystérieux où se côtoient le réel et l'irréel, où la lumière éclatante devient soudainement l'ombre inquiétante.

Cet état d'émerveillement qu'est tenu de dégager le merveilleux reprend le concept d'adhésion que le spectateur doit avoir face à la représentation.

Le merveilleux exige de lui de suspendre son jugement critique et de croire aux effets de la *machinerie* scénique : pouvoirs surnaturels des héros mythologiques [...] illusionnisme total du décor susceptible de toutes les manipulations. Ici, la convention règne en maîtresse : elle exige la croyance passagère à des phénomènes dont nous savons bien pourtant qu'ils ne sont que des effets fabriqués.²³

La théâtralité du merveilleux n'est donc pas remise en cause. Les artifices utilisés pour créer l'illusion merveilleuse n'empêchent nullement le spectateur d'écouter activement et d'être ébloui par elle. Il entre dans le jeu du merveilleux tout en sachant que, justement, ce n'est qu'un jeu. Christout explique que le spectacle « [...] commande certains rites, implique chez le spectateur une forme de disponibilité mentale et la reconnaissance de postulats.²⁴ » Même son de cloche du côté de Pavis : « Ici, la convention règne en maîtresse : elle exige la croyance passagère à des phénomènes dont nous savons bien pourtant qu'ils ne sont que des effets fabriqués.²⁵ » Le merveilleux implique la présence de personnages surnaturels, de voyages fabuleux et des actions hors du commun exigeant l'utilisation d'artifices scéniques. Si le spectateur n'accepte pas d'entrée de jeu leur présence, le merveilleux ne pourra surgir, coupant immédiatement la possibilité d'émerveillement nécessaire à son éclosion. Il faut à tout prix éviter cette coupure, comme l'explique Goimard :

²² Jacques Goimard, *Critique du merveilleux et de la fantasy*, Paris, Pocket, 2003, p. 39.

²³ Patrice, Pavis, op. cit., p. 138-139.

²⁴ Marie-Françoise Christout, op. cit., p. 28.

²⁵ Patrice Pavis, op. cit., p. 139.

« Le voyeur de merveille ne s'aurait s'ériger en juge : c'est un guetteur absorbé, ardent, animé par un sombre élan qui se résout en acquiescement joyeux et reconnaissant à la merveille.²⁶ »

À la lumière de ces informations et additionné aux canons du merveilleux vus précédemment, nous définirions le théâtre du merveilleux comme un théâtre où la parole, l'action et les images, conjuguant le réel à l'irréel – le rationnel à l'irrationnel – à travers une dimension mythologique, une présence de la magie et un univers matériel secondaire, provoquent l'émerveillement et l'enchantement du réel par le biais de l'émotion et de la poésie. Un théâtre où des fils de mots, d'espace, de temps s'entremêlent et justifient l'apparition d'un pont entre le monde du spectateur et celui de la fable contée. Un théâtre cohérent, qui dégage un certain dynamisme et qui poursuit la voie du mystère dans l'utilisation de contrastes et du rêve.

2.2 Les composantes du théâtre du merveilleux

Nous tâcherons maintenant d'élaborer sur les différents éléments qui composent le théâtre du merveilleux énumérés dans la dernière partie de la précédente définition : la cohérence du récit, le dynamisme, les contrastes et le rêve comme une source d'imagerie²⁷. Ces composantes s'inspirent des critères esthétiques dont parlait Christout, mais elles s'insèrent à l'intérieur d'une approche différente du merveilleux, d'une vision qui se détache du « théâtre du silence ».

Pour illustrer adéquatement ces composantes, nous puiserons des exemples de plusieurs textes et spectacles : *L'Oiseau bleu* de Maeterlinck, *L'Odyssée* d'Homère, adapté et

²⁶ Jacques Goimard, op. cit., p. 39.

²⁷ Avant de poursuivre, il est important de rappeler, comme nous l'avons fait pour Christout, que les composantes ici traitées n'appartiennent pas qu'au genre merveilleux. Prises individuellement, elles appartiennent et caractérisent plus d'un genre théâtral. Toutefois, elles sont nécessaires, voire obligatoires, dans l'élaboration d'un spectacle de théâtre du merveilleux. Elles établissent ses fondations tant dans le traitement du texte dramatique que dans son passage à la scène.

mis en scène par Dominic Champagne et Alexis Martin, quelques textes de Shakespeare²⁸ tels *La Tempête* et *Le songe d'une nuit d'été*, et plus récemment, le spectacle de théâtre musical *The Lord of the Rings* adapté et mis en scène par le Britannique Matthew Warchus. Ces spectacles possèdent plusieurs caractéristiques qui illustreront et préciseront les composantes du théâtre du merveilleux.

2.2.1 La cohérence

Le récit théâtral merveilleux, pour susciter la suspension du doute et de l'incrédulité si importante à la réalisation de l'émerveillement, doit absolument dégager « [...] un minimum de cohérence pour que le spectateur puisse suivre le déroulement de l'histoire [...] »²⁹. L'intrigue et la trame dramatique y suivent un cours logique. Ainsi, les apparitions, monstres et effets magiques se justifient aux yeux du spectateur sceptique. *L'Odyssée*, *L'Oiseau bleu* et *la Tempête*, tous ces spectacles où le surnaturel et les superstitions liées à la magie et à l'au-delà (enfer, démons, monstres et spectres), se sont construits autour d'une structure logique. Malgré des événements dits impossibles, des ellipses, des voyages oniriques et des visions prémonitoires, ces pièces conservent une linéarité et se résument aux trois étapes structurelles d'un récit : situation initiale, développement, conclusion. Or, déconstruire cette linéarité conduira à l'éclatement du merveilleux, car la cohérence des signes dramaturgiques et spectaculaires tient entre ses mains la viabilité du surnaturel.

Toutefois, cette cohérence ne doit pas occulter la présence du mystère, du mystérieux et de l'ambiguïté présente dans le merveilleux. Même si des personnages tels Prospéro (l'archétype du grand mage), obsédé par sa rancune légendaire, Ulysse (héros mythologique par excellence) et sa volonté inébranlable de rentrer au bercail, Obéron et Titania (Roi et Reine des fées de Shakespeare), provoquant orages et tonnerre lors de leurs querelles royales, sont animés de sentiments proches de l'humanité, ils transcendent la réalité quotidienne par

²⁸ Shakespeare est considéré par Ruaud et Davernas comme l'auteur dramatique par excellence du merveilleux. Tant par ses pièces que par certains personnages comme Prospéro, Obéron ou Falstaff.

²⁹ Michel Corvin, op. cit., p. 548.

leur état d'êtres surnaturels et ouvrent ainsi la voie au merveilleux. C'est justement cette frontière entre leur nature surnaturelle et la précision de leurs actions qui balisent la cohérence du merveilleux présente dans le récit : « Ce qui est mystérieux dans le merveilleux tient au contraste entre la précision des formes et l'irréalité des êtres [...] »³⁰. Prospéro, aussi mage soit-il et sorti de l'imagination d'un auteur comme Shakespeare, possède un plan de vengeance soigneusement établi. La maîtrise manichéenne avec laquelle il y parvient, lui confère une véracité, une authenticité. Son cheminement dégage alors une cohérence. Le mage en lui s'incarne à travers une humanité, humanité qu'il recouvrera à la toute fin alors qu'il pardonne à ses ennemis et qu'il dépose son manteau, symbole de son pouvoir : « [...] le même manteau qu'il abandonnera, avec tous les pouvoirs qui lui sont liés, à la fin de la pièce, lorsqu'il quittera l'île.³¹ »

L'auteur d'un spectacle merveilleux admet que ses personnages soient imaginés différemment d'un autre type de récit : « Shakespeare imagine Othello mais en nous demandant d'imaginer avec lui qu'Othello est réel : il imagine Ariel en nous permettant de savoir qu'Ariel est imaginé.³² ». Leur appartenance à un univers régi autrement que par les lois universelles exige qu'il leur accorde des pouvoirs et des capacités inconcevables dans la réalité et demande au spectateur de donner foi à ce jeu. Ulysse, Obéron, Ariel, Puck, tous ces personnages, s'ils incarnent des archétypes emblématiques du merveilleux, clarifient par leur idiosyncrasie surnaturelle leur position d'êtres imaginés. Puck envoûte, car il appartient au peuple des fées. Prospéro use de magie et maîtrise les éléments de la nature, car il est un magicien. Cet état d'être extraordinaire reconnu par le spectateur l'oblige à écarter toute tentation de céder au naturalisme, l'antithèse du merveilleux. C'est donc pourquoi le théâtre du merveilleux implique la présence de personnages possédant une puissance et des pouvoirs que le spectateur ne possède pas. Qui plus est, la dimension mythologique inscrite dans le merveilleux sous-tend les actions commises par les héros, les rendant ainsi plausibles aux yeux du spectateur. La présence du mythe augmente le niveau de la cohérence, car il met en

³⁰ Henri Gouhier, *Le théâtre et l'existence*, Paris, Vrin, 1991, p. 170.

³¹ Monique Borie, *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud/Académie expérimentale des théâtres, 1997, p. 129.

³² Henri Gouhier, op. cit., p. 164.

scène des événements extraordinaires à l'intérieur d'aventures qui se veulent être, comme l'exige le merveilleux, fabuleuses.

2.2.2 Le dynamisme

Par dynamisme, il faut y associer le terme énergie ou encore vitalité. Le théâtre du merveilleux est dynamique, à la fois dans l'écriture et dans la mise en scène : « Le merveilleux est essentiellement dynamique. L'action y prend le pas sur la contemplation qui se fait elle-même active.³³ » Le texte et les actions scéniques dégagent une énergie dynamique. Considérée comme un lieu où l'on vient voir et entendre, et désignée par Pavis comme le lieu par excellence de l'irréel, la scène est certainement l'endroit idéal pour que surgisse le dynamisme du merveilleux. L'action ne s'y fixe pas, elle évolue énergiquement devant un public, témoin privilégié de la communion entre les mots et l'image. Le verbe et l'action s'entremêlent dans un mélange dynamique. Par exemple, Ulysse se déplace de pays en pays, se bat pour sauver sa vie et celle de ses marins tandis que Prospéro use de magie pour contrôler Caliban et se venger de ses ennemis. Quant aux arbres de *L'Oiseau bleu*, ils parlent, se meuvent et se mettent en colère envers les humains envahisseurs et les fées du *Songe d'une nuit d'été* dansent et envoûtent de pauvres humains.

Le spectacle *The Lord of The Rings* exploite le dynamisme avec une certaine efficacité et ce, malgré la présence de complaints chantées qui alourdissent quelque peu le rythme de la représentation. Durant environ trois heures et demie, les scènes s'enchaînent rapidement, appuyées par une machinerie efficace pour soutenir des dizaines de changements de lieux et d'atmosphères et pour maintenir les sens du spectateur éveillés, sans pour autant occulter le fil conducteur du récit. Des paysages bucoliques de la Comté, les héros apparaissent dans une auberge où les clients chantent, dansent, rient et se battent. Apparaissent sans prévenir les Nazguls (les noirs serviteurs de Sauron) pour capturer le porteur de l'Anneau et ils disparaissent aussitôt, ayant échoué dans leur tentative

³³ Marie-Françoise Christout, op. cit., p. 21.

d'enlèvement. Ce rythme soutenu que Warchus exige assure l'emprise de la représentation sur le spectateur qui, lui, reste attentif au moindre détail et sent l'envie grandissante d'assister à ce qui va suivre.

Lorsque le spectacle capte l'attention du public, il faut toutefois s'assurer de la garder, ce qui implique de jouer sur les effets de surprise. Jacques Goimard affirmait que la merveille, qui « [...] est de l'ordre du spectacle.³⁴ », rend compte de l'effet produit par un double mouvement de surprise et d'admiration. Pour ce faire, l'enchaînement de courtes scènes, de plus longues, des lentes et des plus soutenues, laissent ainsi toute la place aux surprises tant désirées : « Le temps comme l'espace se resserre soudain ou se distend à l'infini. Les effets d'accélération et de ralentissements subits sont également recherchés. Rien n'est immobile, tout bouge, tout se transforme et paraît insaisissable.³⁵ » Le rythme dynamique agit comme la clef qui ouvre grande la porte au merveilleux. C'est lui qui saisit le spectateur. La succession d'images et de mots pousse le spectateur vers des zones inconnues, des sensations fortes telles la peur, la surprise, la joie et la tristesse.

2.2.3 Les contrastes

Le merveilleux a souvent fait appel au principe de dualité dans ses récits : la lutte entre le bien et le mal, la lumière contre l'obscurité, le diurne et le nocturne, l'amour et la haine, la loyauté et la trahison, le courage et la couardise. Le théâtre du merveilleux, pour mettre en lumière cette dualité, aura recours à une présence marquée de contrastes. L'utilisation de ce procédé, tant dramatique que de mise en scène, permet de repousser les limites du réel et du quotidien et de les fixer hors du cadre réaliste. Les personnages touchent donc à des états émotifs contraires dans un laps de temps rapproché et agissent à l'intérieur de lieux très différents les uns des autres : « Les extrêmes se touchent ; de l'état le plus heureux, on passe très vite au malheur le plus horrible, puis sans transition, le désert et la

³⁴ Jacques Goimard, op. cit., p. 23.

³⁵ Marie-Françoise Christout, op. cit., p. 21.

prison deviennent jardin enchanté. La modération, la mesure sont ici hors propos [...]»³⁶ Les exemples suivants : la beauté d'Ariel/la laideur de Caliban dans *La Tempête*, la joie et la colère/l'espoir et le malheur des marins suivant Ulysse dans *L'Odyssée* et la peur/le courage que ressentent Mytyl et Tytyl dans *L'Oiseau bleu*, illustrent bien le propos de Christout. Ces personnages passent par des émotions exacerbées en quelques secondes, ce qui implique une présence scénique détournée de l'emprise d'une avenue trop réelle. Cette présence contrastée ouvre ainsi la voie à de possibles aventures, qui elles, sont de l'ordre de l'extraordinaire.

Dans *Le songe d'une nuit d'été*, Shakespeare provoque par l'entremise de Puck, des situations percutantes. Par l'erreur qu'il fait commettre à son personnage lors de l'enchantement des quatre jeunes amoureux, il crée une situation pour le moins conflictuelle. Victimes de cette erreur, Lysandre, Démétrius, Hélène et Hermia y perdent leurs repères. Dans cette douce folie, les personnages passent par une gamme d'émotions qui contraste avec leur état précédant la bévue de Puck. De la colère à la joie, de l'amour à la haine, de la méfiance à la confiance, leur émotivité ne laisse personne indifférent, particulièrement le responsable de ce faux pas qui se délecte de sa mesquinerie devant Obéron. Les états d'âmes vécues par les quatre âmes sœurs sont le fruit d'un enchantement, en conséquence, de l'ordre du surnaturel. Il est normal que les réactions dégagées touchent à des extrêmes qui ne peuvent se contrôler ou se comprendre par une explication logique et raisonnée.

Les contrastes n'apparaissent pas que dans l'émotivité des personnages et des péripéties qui en découlent. L'utilisation de lieux opposés contribue également à accentuer leur présence. Shakespeare transporte ses personnages du *Songe d'une nuit d'été* de la sécurité d'une ville athénienne à l'étrangeté d'une forêt enchantée. Les dissemblances qui caractérisent ces lieux accentuent l'aspect merveilleux de la pièce. La ville représente l'aspect réel où règne un sentiment de sécurité et d'autorité assumée par Thésée tandis que la forêt des fées incarne un lieu mythique où plane le mystère et où personne n'est à l'abri de la folie : « La forêt est ainsi associée à l'idée de la démence et du chaos; elle est un lieu qui transcende

³⁶ Marie-Françoise Christout, op. cit., p. 21.

et menace le palais civilisé de Thésée, tout en restant dominée par un ordre naturel mystérieux qui la structure souterrainement.³⁷ »

Dans *L'Odyssée*, Ulysse aborde des lieux qui présentent une fonction particulière pour lui et son équipage. Des portes de la mort, au royaume de Poséidon, de l'Île d'Éole, dieu des vents, ou de la caverne de Polyphème le cyclope, chaque nouvel endroit qu'Ulysse découvre apporte son lot de danger, de repos, de colère et même de mort. Contrastant les uns les autres, ces différents lieux poussent Ulysse à dépasser sa propre nature et lui font atteindre des passions ou terreurs inconnues de lui et de ses marins. De tels lieux agissent comme des repères concrets pour le public. Leur étrangeté, leurs différences avec le monde réel catalysent et ancrent les actions des personnages dans un ordre du possible, car ils tranchent avec les lois du réel.

Les contrastes emportent donc tant les personnages que les spectateurs aux portes de l'extrême, un extrême qui englobe des émotions passionnées et irraisonnées, des situations contradictoires, des lieux intemporels, mystérieux et opposés dans leur fonction et leur nature merveilleuse. Cet extrême est le clair-obscur³⁸ qui permet de transcender la réalité et faire jaillir le merveilleux sur la scène théâtrale.

En effet, il faut avant tout surprendre, éblouir ou terrifier. De l'étonnement au ravissement ou à l'horreur, il n'y a qu'un pas. [...] mené par des chemins obscurs, le spectateur est-il surpris par de soudaines illuminations. Au détour d'un couloir, d'une allée, il découvre une perspective immense, il se perd sous des voûtes vertigineuses.³⁹

³⁷ Jérôme Hankins, préface in *Le songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare, traduction de Jean-Michel Déprats, Paris, Actes Sud Papiers, 1990, p. 5.

³⁸ Marie-Françoise Christout, op. cit., p. 23.

³⁹ Ibid., p. 21.

2.2.4 Théâtre et merveilleux : les voies du rêve

Le merveilleux, c'est la face nocturne de l'existence, c'est l'univers du rêve et de la magie qui procèdent tous deux à des transformations et des métamorphoses (l'alchimie des choses et des êtres) qui seraient absolument impossibles dans la vie quotidienne.⁴⁰

Le merveilleux et le théâtre utilisent la faculté que l'homme possède de s'émerveiller devant l'impossible, de se projeter dans l'avenir, dans le passé ou dans un monde immatériel. Et qui dit émerveillement, dit nécessairement rêve⁴¹. D'ailleurs, le rêve représente l'exemple par excellence de ce qu'est le merveilleux : une frontière où la réalité, les fantasmes et les désirs tendent à se confondre. Parfois, le rêve laisse l'homme face à une certaine impuissance et à une incompréhension, comme si l'impossibilité de réaliser ce rêve se heurtait aux lois du réel. À l'opposé, ces mêmes rêves peuvent laisser entrevoir les choses autrement, à travers une autre perspective de l'existence : « Mais alors que le rêve est l'aveu d'une impuissance d'agir, le merveilleux tente de corriger ce qu'il peut y avoir d'inachevé, d'irréalisable en lui, d'accomplir en quelque sorte ce que la vie n'a pu satisfaire.⁴² » Le merveilleux, lui, est en mesure de concrétiser cette envie de mettre en lumière ce que le songe contient à travers une vision poétisée et de lui donner une certaine cohérence.

Pour sa part, Henri Gouhier affirme que les histoires de rêves : « [...] montre [ent] en elles le produit d'une fabulation à peine créatrice, les déchets d'une imagination sans tension.⁴³ », ou encore : « [...] que la rêverie est une évasion de soi-même ; souvent, les fables qu'elle brode ne sont qu'un embellissement de mon passé ou de mon avenir [...] »⁴⁴. Ne pouvons-nous pas entrevoir le rêve comme un moyen que l'homme possède pour

⁴⁰ François Laplantine, « *Le merveilleux, l'imaginaire en liberté* », in *Lieux et non-lieux de l'imaginaire*. Paris, Maison des cultures du monde, 1994, p. 78.

⁴¹ Notre utilisation du rêve s'écarte de toute théorisation ou analyse psychanalytique. Il porte en fait sur une poétisation du rêve tant merveilleuse que théâtrale.

⁴² Marie-Françoise Christout, op. cit., p. 20.

⁴³ Henri Gouhier, op. cit, p. 168.

⁴⁴ Ibid., p. 168-169.

substituer son quotidien à un univers où tout se peut et non pas comme une simple fabulation inspirée de souvenirs imprécis qui font appel au « moi » ?

Le merveilleux s'écarte des rêveries, « [...] des manifestations insensées dénuées de signification, de l'esprit, qu'ils soient tout au plus des réflexes mentaux que provoquent les sensations corporelles éprouvées dans le sommeil.⁴⁵ », comme les a décrites Erich Fromm. Tout comme le rêve qui lui sert d'inspiration, le merveilleux surpasse le simple songe individuel faisant référence au « moi » de Gouhier.

Dans *L'encyclopédie du Merveilleux*, Édouard Brasey cite Ismaël Mérimondol qui affirma dans son *Traité de Faërie* (1466) : « Rien n'existe qui n'ait au préalable été rêvé. » C'est justement sur cette conception du rêve que le merveilleux et le théâtre du merveilleux prennent appui : un rêve qui flirte avec l'impossible où l'imagination ne connaît nulle limite. Ce rêve est un moyen dont l'homme se sert pour dépasser les cadres du quotidien temporel vers une sphère dimensionnelle qui diffère de sa propre réalité. Cette réalité, il ne la fuit pas réellement, mais il peut l'embellir l'espace d'un moment : « Ce monde du Merveilleux aux mille visages de vues et de couleurs où l'homme embrasse l'espace, fait éclater le drame et ramasse dans sa paume les sables mouvants du rêve [...] »⁴⁶ Le rêve offre à l'imaginaire, cette « [...] force créatrice, d'où s'engendre un mode particulier de rapport au monde, aux autres, et à soi-même.⁴⁷ », une façon de transcender la réalité. Et par le théâtre, l'imaginaire du rêve trouve un espace pour s'épanouir.

Dans *L'Oiseau bleu*, les deux jeunes enfants Tytyl et Mytyl échappent en rêve à la misère de leur foyer et parcourent une lande intemporelle où ils subiront plusieurs épreuves afin de transformer leur maigre destinée. L'utilisation du rêve dans cette pièce équivaut à une envie de changement, de liberté puisque les deux jeunes héros aspirent à des jours meilleurs, sans la famine et la mort qui entourent leur misérable maisonnée.

⁴⁵ Erich Fromm, *Le langage oublié*, Paris, Payot, 1989, p. 25.

⁴⁶ Michel Marceau, préface in *Le théâtre du merveilleux*, Marian Hannah Winter, Paris, Olivier Perrin, 1962, p. 8.

⁴⁷ Nicole Fabre, *Au miroir des rêves*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, p. 21.

La pièce *Peter Pan ou l'enfant qui ne voulait pas grandir* de James Matthew Barrie a servi de moyen d'évasion à plusieurs générations d'enfants : « Lire Peter Pan, c'est bien sûr quitter la grisaille londonienne pour s'envoler vers le merveilleux Pays de Jamais-Jamais, oublier le plomb dont sont faites les vies d'adultes et filer se réfugier dans l'étoffe dont sont fait les rêves...⁴⁸ ». Ce Pays de Jamais-Jamais illustre parfaitement comment le rêve du merveilleux peut servir le théâtre. Il fait voyager les spectateurs – jeunes comme moins jeunes – hors du temps et laisse entrevoir d'autres possibilités que les réponses raisonnées.

Le lieu physique du théâtre prédispose également le spectateur à cet état onirique. Habituellement, chaque spectacle commence par une baisse de luminosité. Cette soudaine obscurité, annonciatrice d'un changement, d'un passage, induit à une suspension du temps. Le merveilleux, par sa racine étymologique *miror* (mirer, regarder) : « [...] implique d'abord la présence d'un observateur [...] »⁴⁹, ce que le théâtre exige également, car la scène est un lieu où l'on vient voir et entendre. Additionné à l'obscurité du lieu théâtral, le merveilleux trouve donc en la scène une tribune idéale pour jaillir. La pénombre envahissant la salle avant chaque représentation ouvre une voie vers l'invisible, les apparitions et les monstres dont se nourrit le merveilleux. Ce n'est qu'à la fin, lorsque la lumière inonde de nouveau la salle, que le spectateur refait surface et renoue avec son temps. Uniquement à cet instant, il aura le loisir d'interpréter ce à quoi il vient d'assister et de décider si c'est de l'ordre du possible ou, au contraire, d'accepter ces images pour ce qu'elles sont : un rêve éveillé et conscient où les frontières entre vérité et mensonge s'estompent.

Si nous vous avons offensés,
Ombres que nous sommes, pensez
Que vous ne faisiez que dormir
Quand ses visions venaient de surgir
Et ce fragile et vain mensonge
Aussi évanescent qu'un songe,
Seigneurs, accordez-lui pardon :

⁴⁸ Frank Thibault, préface in *Peter Pan ou l'enfant qui ne voulait pas grandir*, James Matthew Barrie, Rennes, Terre de Brume, 2004, p. 10.

⁴⁹ Laurence Bélingard, « Représenter l'irreprésentable miracle biblique : le merveilleux réalisme du cycle de mystères d'York » in *Théâtre, merveilleux, fantastique*, Laboratoire sous la direction de Anne Bouvier Cavoret, Paris, Ophrys, 2005, p. 59.

Alors, nous nous amenderons.
 Oui, foi de Puck, en vérité
 Si une chance imméritée
 Nous épargne le noir venin,
 Nous nous amenderons demain...
 Ou bien traiter Puck de menteur.⁵⁰

2.3 Vers un retour du merveilleux à l'oral

Le théâtre du merveilleux se compose donc des quatre éléments mentionnés ci-haut : la cohérence, le dynamisme, les contrastes et le rêve. Pris individuellement, ils se retrouvent dans plus d'un genre théâtral ou œuvre artistique. Mais liés les uns aux autres, ils se complètent afin de faire surgir le merveilleux. Le dynamisme se crée grâce aux contrastes et la présence du rêve, car les deux premiers éléments donnent un rythme, un souffle à la représentation et le troisième brise les barrières du possible. Le rêve porte en lui la dualité entre la réalité et l'envie d'un ailleurs, le réel et l'irréel illustrant parfaitement les contrastes. La cohérence clarifie le rêve souvent incompréhensible qui nourrit le merveilleux et le positionne dans un univers logique régi par des lois qui s'écartent du quotidien.

En fait, ces quatre composantes permettent et soutiennent le récit merveilleux et les canons qui le définissent : l'apparition d'un autre monde et l'irrationnel non horrifique se justifient par un récit cohérent ; l'aspect mythique et la magie sont dynamiques et présentent des réactions imprévisibles et inconnues des personnages ; l'enchantement du réel s'inclut dans le vaste domaine du rêve qui concrétise l'envie de l'irréel. Les composantes du théâtre du merveilleux tiendront le rôle d'organiseurs de la représentation tant sur le plan textuel que sur la mise en forme du langage scénique. Et comme le rappelait Pavis, les sens et l'imagination des spectateurs sont sollicités pour obtenir un théâtre où la méfiance de l'inconnu sera écartée.

⁵⁰ William Shakespeare, *Le songe d'une nuit d'été*, traduction de Françoise Morvan et André Markowicz, Château La Bouloie, Les solitaires intempestifs, 2004, p. 154.

Toutefois, il ne faut pas perdre de vue qu'aujourd'hui, le merveilleux est principalement considéré comme un genre littéraire et ce, malgré le lien étroit l'unissant à un passé oral. Le merveilleux a perdu de son *oralité* lorsque les auteurs l'ont fixé dans le roman ou le conte écrit, impliquant que les formes narratives de ces récits risquent de complexifier un éventuel transfert sur scène. L'adaptation du spectacle *The Lord of the Rings* est un bon exemple. La critique lui a reproché sa durée (trois heures et demie) et selon elle, la difficulté à suivre le fil conducteur dû au grand nombre d'informations, de lieux, et de personnages. À la lumière de ce constat, nous croyons que le transfert du merveilleux sur scène ne peut se faire sans emprunter certains procédés propres au genre littéraire afin de viser une forme plus épurée, voire plus simplifiée qui sied à l'esthétique théâtrale. Il s'agit de créer un théâtre hybride qui ne cache pas son appartenance avec l'art littéraire et qui prône un retour à l'acte de narrer sur scène.

CHAPITRE III

LE PASSAGE DU MERVEILLEUX À LA SCÈNE

Après avoir jeté les bases théoriques sur le merveilleux littéraire dans le premier chapitre et détaillé les composantes du théâtre du merveilleux dans le second, nous aborderons lors de cette troisième et dernière partie l'épineux sujet du passage du merveilleux à la scène. En premier lieu, nous nous pencherons sur une entité appartenant habituellement à la littérature, mais qui occupe une place de choix dans l'élaboration d'un spectacle du théâtre du merveilleux, c'est-à-dire le narrateur. Nous aborderons finalement les thématiques propres au genre comme les lieux du merveilleux, la présence de personnages surnaturels et le combat scénique. Nous tenterons de déterminer comment ces thématiques influencent l'utilisation des éléments du langage scénique (scénographie, costume, musique, éclairage, projection et texte) et tâcherons de cibler les défis et/ou obstacles que ces thématiques représentent.

Cette réflexion fait suite à l'élaboration et la présentation du spectacle *Le Tisserand*. Elle présente le fruit de nos recherches sur le plan pratique. En aucun cas, il ne faut y voir une recette ou une marche à suivre dogmatique, mais bien des suggestions et des pistes de travail pour donner au théâtre du merveilleux une crédibilité, une légitimité scénique et en favoriser la pérennité. Pour ce faire, nous puiserons des exemples de trois autres spectacles récents : *The Lord of the Rings* adapté et mis en scène par Matthew Warchus (2006), *La tempête* (2005) traduit par Normand Chaurette et mis en scène par Michel Lemieux, Victor Pilon et Denise Guibault et *L'Odyssée* (2003) adapté et mis en scène par Dominic Champagne et Alexis Martin.

3.1 Le narrateur et le merveilleux

Qui prend en charge le récit théâtral ? Voilà une question mainte fois posée, mais qui reste, encore aujourd'hui, d'actualité. Les artistes du vingtième siècle, particulièrement ceux du courant postmoderne, ont fait subir toutes sortes de fragmentations, décortications, éclatements du récit, ont remis en question la pertinence de ce dernier et en ont évacué « [...] momentanément de la scène les dimensions mythologique, épique et héroïque [...] »¹. Qu'en est-il du théâtre du merveilleux ? Peut-il se passer de ce principe organisateur qu'est la narration ? À la lumière des chapitres précédents, la réponse semble aller de soi. En tenant compte des éléments qui le composent (la cohérence, le dynamisme, les contrastes et le rêve), le théâtre du merveilleux peut difficilement passer outre le principe narratif. L'outil qui permettra de créer une linéarité d'action s'incarne dans la figure du narrateur. Cette instance, parfois clairement identifiée, parfois non, tisse des liens entre les différents segments de l'histoire, possède le don d'omniscience, intervient comme personnage à l'intérieur de la diégèse et clarifie les événements qui nécessitent des explications autres que celles avancées par les personnages du récit.

Quel type de narrateur trouvera alors sa place au sein du récit théâtral merveilleux ? Doit-il se trouver hors de la diégèse et seulement se contenter de narrer ou s'y inclure ? Par l'exploration de trois possibilités d'instances narratrices établies par Gabrielle Gourdeau – le Narrateur, le Narrateur-personnage et le Personnage-Narrateur² – nous tenterons de démontrer la pertinence d'un narrateur pour le théâtre du merveilleux et verrons comment il sera la figure de proue pour favoriser le passage du genre littéraire à la scène théâtrale.

¹ Plourde, Élizabeth. 2004. « Récit polyphonique, récit protéiforme : la figure du narrateur dans *L'Odyssée* de Dominic Champagne », In *La narrativité contemporaine au Québec, Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'université Laval, 2004, p. 118.

² Gabrielle Gourdeau, *Analyse du discours narratif*, Boucherville, Gaetan-Morin, 1993.

3.1.1 Le Narrateur

« Nous définirons le **narrateur** comme l'instance narratrice prenant en charge le récit dit "englobant" c'est-à-dire " de premier degré " ³ ». Ce narrateur ne participe d'aucune façon à l'histoire. Il se contente de narrer et se voit confiné au statut d'instance narratrice, « tout en étant une créature de l'univers fictif ⁴ ». Ce qui implique qu'il ne fait pas partie de la réalité du lecteur. Sa présence occupe une place dans l'univers de l'auteur, sans toutefois y être inclus comme un personnage évoluant à l'intérieur du dit univers. Gérard Genette le décrit comme « extradiégétique ⁵ ». Le Narrateur ne commente pas ce qu'il raconte et ne porte aucun jugement sur les personnages, les situations ou sur les actions qu'ils commettent et il possède également le don « d'omniscience ⁶ » et « d'omniprésence ⁷ ». Le Narrateur s'identifie soit par un nom, un pronom, ou se maintient dans le rôle de narrateur-caché. « Le fait que cette instance narratrice soit identifiée ou non ne change en rien au fait qu'elle se dissocie de tout rôle de personnage dans une diégèse (englobante ou englobée). ⁸ » Ainsi, les premiers mots du roman *Bilbo le hobbit*, « Dans un trou vivait un hobbit. ⁹ », sont pris en charge par une instance quelconque et suggère qu'elle ne s'insère pas dans la diégèse. Elle ne possède pas de nom, se trouve partout en même temps et communique à la troisième personne.

3.1.2 Le Narrateur-personnage

Tout comme le Narrateur, il prend lui-aussi en charge le récit, mais à la différence qu'il est désormais possible de l'identifier par un pronom, plus souvent qu'autrement le « je ». Comme dans l'œuvre d'Allessandro Barrico : *Novecento : pianiste* « [...] C'est

³ Gabrielle Gourdeau, op. cit., p. 36.

⁴ Ibid., p. 36.

⁵ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 56.

⁶ Gabrielle Gourdeau, op. cit., p. 36.

⁷ Ibid., p. 36.

⁸ Ibid., p. 36.

⁹ J.R.R. Tolkien, *Bilbo le hobbit*, Hachette, Livre de Poche, 1980, p. 7.

difficile à expliquer. Je veux dire... on y était plus d'un millier [...] et chaque fois, chaque maudite fois, je le jure, il se tournait vers nous, vers le bateau, vers tous les autres, et il criait (*adagio* et *lentissimo*) : L'Amérique.¹⁰ ». Ce personnage occupe principalement la fonction de narrateur. Il prend la responsabilité de raconter l'histoire de Novecento. Narrer se veut être la première fonction qu'il occupe, mais il participe à la diégèse, intervient directement et porte un jugement sur ce qu'il raconte. Incidemment, il perd le don d'omniscience du Narrateur : « [...] il est narrateur *avant* toute chose, puisqu'il "ouvre" le récit, avant, donc, d'être le personnage dont il parle, tout comme l'existence du locuteur précède celle des signes émis par son discours.¹¹ »

3.1.3 Le Personnage-narrateur

Le Personnage-narrateur, troisième et dernier narrateur défini par Gourdeau agit dans une perspective différente. Avant toute chose, il incarne un personnage de la diégèse et il se voit confié, par l'un des narrateurs précédents, la tâche de narrer à son tour. Il est, selon Génette, tout comme l'était le Narrateur-personnage, « intradiégétique¹² ». Le Personnage-narrateur s'illustre par le marchand itinérant qui raconte de vieilles légendes, la jeune femme qui explique à sa confidente comment son amant est venu la retrouver dans sa chambre ou tout autre personnage se voyant confier la tâche de narrer.

Autant que le narrateur et que le narrateur-personnage, le personnage-narrateur est une instance au moment où son rôle de personnage se réduit à celui de la narration : il prend alors en charge un récit de degré deuxième et troisième, etc. Ainsi, la Schéhérazade [...] des *Mille et une nuits* [...] est un personnage-narrateur. Entre elle et l'auteur implicite, il y a un narrateur (caché), qui la présente comme personnage tout en ne prenant part à aucune des (multiples) histoires contenues dans *Les Mille et une nuits*.¹³

¹⁰ Alessandro Barrico, *Novecento : Pianiste*, Gallimard, Paris, 1997, p. 13.

¹¹ Gabrielle Gourdeau, op. cit., p. 37.

¹² Gérard, Génette, op. cit., p. 56.

¹³ Gabrielle Gourdeau, op. cit., p. 38.

3.1.4 Le narrateur hybride

De ces trois narrateurs, lequel convient au théâtre du merveilleux ? Le Narrateur se fixe hors de la diégèse. Il en fait partie sans y être actif pour autant. Il se complait dans l'acte de narrer, créant ainsi une rupture, une distance entre lui et son récit. Le Narrateur-personnage s'implique dans la diégèse et perd donc le don d'omniscience et d'omniprésence qui lui permet de s'introduire dans la pensée des personnages et de se propulser à plusieurs endroits dans un même temps donné. Le Personnage-narrateur n'est en fait qu'un simple personnage qui se fait octroyer le droit de narrer l'espace de quelques temps à la place du narrateur. Alors, lequel choisir ?

Individuellement, les trois types ne remplissent pas les exigences nécessaires pour combler le rôle d'un narrateur du théâtre du merveilleux. Le premier se condamne à n'être ce que Pavis nomme l'« instance extra-fonctionnelle¹⁴ », le second perd l'omniscience par sa participation active au récit et le troisième définit tout personnage de théâtre exécutant le récit de quelque chose. Il s'agit donc de doter le merveilleux d'un narrateur présent, possédant les caractéristiques de chacun des trois différents types et qui convient au récit théâtral. Un narrateur visuellement identifiable et qui, pour un court laps de temps, participe activement à la diégèse, d'une manière ou d'une autre, et qui transporte le spectateur hors de son quotidien.

Le théâtre se subdivise en deux dimensions spatio-temporelles : celle du spectateur (l'univers réel) et celle du récit (l'univers fictif). Contrairement au lecteur qui lit à l'endroit de son choix, le spectateur se trouve sur un siège dans une position d'observateur et le récit auquel il assiste se joue devant lui, dans l'instant présent. Le narrateur du théâtre du merveilleux doit se différencier de celui qu'offre habituellement le merveilleux littéraire (un Narrateur).

À l'oral, la mise en *présence* d'un narrateur bien réel qui, même s'il raconte une histoire dont il n'est pas *réellement* le signataire, la raconte, *réellement*, lui-même. Il a beau ne pas être l'auteur du récit originel, son statut d'auteur-de-récit-tel-quel-que-

¹⁴ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 406.

performé-par-lui, d'auteur de cette performance narrative, de cette « récitation » d'un récit qui peut éventuellement pré-exister à sa prestation [...]¹⁵

La tâche du narrateur au théâtre du merveilleux est donc de pallier ces deux temporalités et de créer une communication active entre lui, les personnages du récit et les spectateurs. Ce va-et-vient que le narrateur effectue entre les différents niveaux du récit fait de lui, non plus le simple racontant, mais bien un être en performance scénique. Non pas que son rôle de narrateur l'exclue du statut de performeur, bien au contraire, mais en interprétant un personnage du récit, raconté par lui-même, il se propulse dans une autre sphère. Nous le qualifierons désormais de narrateur *hybride*¹⁶, tout comme Dominic Champagne et Alexis Martin qui l'ont utilisé dans leur adaptation de l'*Odyssee* d'Homère.

Le choix qu'a fait Champagne de privilégier un narrateur qui prend en charge le récit, raconte et illustre l'histoire, y participe et se fond dans l'action dramatique permet non seulement une démultiplication systématique des points de vue proposés aux spectateurs (ceux-ci reçoivent un récit raconté et montré, simultanément), mais aussi, et surtout, une démultiplication des points de vue rendue possible par la seule présence de ce narrateur polyphonique et protéiforme, un narrateur qui est à la fois conteur, personnage, et incarnation de l'auteur.¹⁷

Ce narrateur hybride pourrait convenir aux besoins du théâtre du merveilleux. Il incarnerait successivement les rôles de conteur et de personnage. Il serait témoin des événements, les commenterait, interviendrait au besoin, donnerait sa voix à certains personnages. Il se dégagerait du narrateur conventionnel à la troisième personne généralement utilisé en littérature pour un narrateur plus près de son récit. Récit auquel il participe activement et émotionnellement, créant un rapprochement essentiel entre lui, son histoire et le spectateur pour que le rêve, les contrastes, le dynamisme et la cohérence ne forment qu'un.

¹⁵ André Gaudreault, *Du littéraire au filmique, système du récit*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1988, p. 156.

¹⁶ Élisabeth Plourde, op. cit., p. 124.

¹⁷ Ibid., p. 138.

The Lord of the Rings débute avec une narration en voix hors champ détaillant la découverte de l'anneau par le personnage de Bilbo. La voix du narrateur, appuyée par des jeux d'ombres, capte l'attention du spectateur et l'invite doucement à entrer dans un univers différent de sa réalité, ouvrant ainsi la porte au rêve. Pourtant, après cette brève apparition, la voix n'est plus présente, comme lors de la lecture où le narrateur omniscient se fait oublier pour laisser parler les mots, les personnages et les images. Compte tenu de la complexité et de la densité du récit imaginé par Tolkien, sa version spectaculaire aurait peut-être eu intérêt à réutiliser la présence de cette voix hors champ, car par moment, pour le non initié à l'univers de Tolkien, le fil conducteur de l'intrigue et sa complexité semaient la confusion. De plus, malgré cette efficace entrée en matière du narrateur, utiliser uniquement une voix hors champ ne coupe pas le lien qui unit l'œuvre de Tolkien au littéraire ni à la production cinématographique qui utilisait également ce principe pour introduire le récit. La voix hors champ au théâtre reste distante, lointaine. Il manquait un élément visuel, un corps pour la rendre plus palpable ou plutôt, pour l'incarner, comme le choix qu'ont fait Dominic Champagne et Alexis Martin pour leur *Odyssée* en attribuant à Laërte à la fois les rôles d'aède et de certains personnages : « [...] ainsi, Laërte est tantôt le narrateur, personnage actuel – représentation de ces apatrides, déportés, réfugiés qui peuplent les grandes métropoles du monde – tantôt il incarne diverses figures paternelles qui accueillent ou confrontent Ulysse au cours de son voyage de retour.¹⁸ »

Le narrateur oeuvrant dans l'univers merveilleux sert d'unificateur entre les différents segments d'histoires comme *L'Odyssée*, *The Lord of the Rings* ou *Le Tisserand*. Les nombreux changements de lieux, les nombreux personnages et les actions en découlant l'amènent à résumer des scènes qui alourdiraient le rythme, cassant ainsi le dynamisme. Il précise d'importants faits et gestes qui se heurtent à la réalité de la scène théâtrale. Les batailles impliquant deux armées, par exemple. Or, cette exposition narrative qui se déroule hors du cadre de scène risque d'être perçue comme de l'information factuelle, ce qui menace d'en écarter toute tension dramatique. Par moment, les dites batailles scellent le sort des participants et les livrer par les mots risque d'enlever de l'importance aux événements qui s'y rattachent, voire même de les rendre anecdotiques. C'est pourquoi, contrairement à *The Lord*

¹⁸ Dominic Champagne, Alexis Martin, *Préambule in L'Odyssée*, Montréal, Dramturgues, 2003, p. 10.

of the Rings, la présence scénique du narrateur pourrait augmenter de manière considérable la charge émotionnelle livrée par lui. Son rôle de conteur-performeur-personnage évitera de *factualiser* son discours.

Dans *Le Tisserand*, le narrateur occupe à la fois la fonction de Narrateur, Narrateur-personnage et de Personnage-narrateur. Dès les premiers instants, il prend le contrôle du récit sans se confiner dans la narration extra-fonctionnelle de Pavis, car il recourt à la première personne, s'incluant ainsi dans l'histoire.

Un fil. *Temps*. La vie ne tient-elle qu'à un seul fil ? Que sommes-**nous** les hommes sur la frise du temps ? Pendant longtemps, **je** me suis posé cette question et c'est dans les livres que **j'ai** en vain cherché une réponse. Tourner les pages une par une, lire les lignes une par une jusqu'à ce que **mes** yeux se voilent de noir. *Temps*. Selon une vieille légende, **nous** sommes un parmi tant d'autres sur un métier à tisser et le fil de **notre** vie est lié à des milliers d'autres, sans que **nous** le sachions vraiment...¹⁹

Par la suite, il narre à la troisième personne, s'attribue le rôle de certains personnages (Urban, Le Tisserand). À la toute fin seulement, par les mots « **Je** ne pouvais imaginer que **je** perdrais ma sœur. », l'audience comprend que le Narrateur est en fait Mikael, le jeune héros de l'histoire. Ce va-et-vient entre les différentes fonctions teinte son récit à la fois de distance et d'émotion laissant planer une certaine ambiguïté sur son implication. Ce faisant, il met en évidence les quatre éléments du théâtre du merveilleux. Il donne la cohérence à l'univers en dictant les règles où les aventures se déroulent. Il détermine le rythme et le dynamisme par sa présence et ses interventions dans l'action, augmentant ainsi les possibilités des contrastes, car il clarifie ce qui peut être obscur et obscurcit ce qu'il y a de clair. La communication entre lui, le public et son récit ouvre la voie au rêve éveillé. Voilà donc toute la tâche du narrateur du théâtre du merveilleux : narrer, interpréter, guider, tromper, informer, décourager, surprendre.

Encore une fois, d'entre les morts
Tu te relèves, guerrier errant
Et ce matin-là
Sur le rivage de ton pays
Tu émerges enfin de ta nuit

¹⁹ Tiré du texte *Le Tisserand*. Voir l'appendice A, p. 73.

Et tu ne reconnais rien autour de toi
 Ni les rochers qui surplombent la grève
 Ni les épaisses forêts de chênes et d'oliviers
 Ni les longs sentiers
 Où, enfant, tu allais chasser aux côtés de ton père²⁰

Si importante que soit sa présence dans le théâtre du merveilleux, le narrateur n'en est certainement pas à ses débuts au théâtre : « La présence sur scène d'un personnage à fonction narrative ne date certes pas d'hier. L'objectif premier du théâtre, depuis ses premières armes dans l'Antiquité, a toujours été de raconter par l'intermédiaire d'un narrateur.²¹ » Cette instance narrative a toute sa place en tant qu'organisateur du récit théâtral. Paul Ricœur, dans sa préface de l'ouvrage d'André Gaudreault, décrit le narrateur comme étant le « maître du jeu²² ». Le narrateur agit comme intermédiaire qui permettra de créer cet état de jeu. Si le théâtre du merveilleux propose un univers où tout devient de l'ordre du possible, le désir de l'homme d'être émerveillé, le plaisir de quitter son quotidien et surtout, l'imagination, prendront une grande importance. Alors, le « maître du jeu » de Ricœur sera le grand artisan de ce voyage dans le merveilleux théâtre.

3.2 Les thèmes du théâtre du merveilleux et leur influence sur les éléments du langage scénique

Cette section de notre réflexion porte sur le *passage* du merveilleux (littéraire) à la scène : « Or qui dit transfert, passage d'un langage à un autre, suppose la recherche d'équivalences d'expressions à l'aide d'autres moyens.²³ » Nous effectuerons donc un va-et-vient entre les caractéristiques qui appartiennent aux deux médiums artistiques, car le théâtre du merveilleux, comme nous avons tenté de le démontrer dans la partie portant sur le

²⁰ Dominic Champagne, Alexis Martin, op. cit., p. 107.

²¹ Élisabeth Plourde, op. cit., p. 138.

²² Paul Ricœur, préface in, *Du littéraire au filmique, système du récit*, André Gaudreault, p. XIII.

²³ Dominique Ledur, *Réflexion sur l'adaptation théâtrale*, in *Études Théâtrales*, 1992, no. 2, p. 30.

narrateur, a tout intérêt à ne pas négliger son ascendance avec le genre littéraire. Nous aborderons les thèmes importants du théâtre du merveilleux (les lieux du merveilleux, les personnages surnaturels, et le combat scénique) et verrons comment les éléments du langage scénique servent à les nourrir.

3.2.1 Les lieux du merveilleux

Le récit merveilleux se caractérise par une multiplicité de lieux. Forêts, campagnes, mers, déserts, villes, mines, cavernes et lieux de culte en ponctuent le parcours. Le principal avantage du récit merveilleux littéraire consiste en la possibilité de décrire avec précision les paysages²⁴. Malgré la quantité de détails que l'auteur utilise pour préciser les lieux, le lecteur se réserve la possibilité de les imaginer. L'auteur décrit une prairie verdoyante ou une montagne surplombant les landes environnantes, mais le lecteur donne la touche finale à l'illustration imagée des dits lieux.

Le théâtre du merveilleux se voit donc confronté à deux défis. D'une part, la présence d'une scénographie, donc de la matérialisation dans un espace, brise en quelque sorte cette liberté offerte au lecteur par le récit littéraire. La scénographie impose une image, une représentation physique des lieux. De ce fait, elle fixe le merveilleux dans une forme identifiable et brime ainsi la possibilité pour le spectateur de l'imaginer.

Il y a plus qu'un décalage entre le texte merveilleux et l'image concrète de son éventuelle illustration : il y a l'opposition entre la suggestion et la perception. Opposition toujours présente entre l'œuvre littéraire et l'œuvre picturale ou sculpturale, mais particulièrement significative quand il s'agit du merveilleux. Car l'iconographie fige la fluidité et l'évanescence du monde désigné par le texte.²⁵

D'autre part, la volonté de représenter chaque lieu réalistement comporte le risque d'alourdir la scénographie avec de nombreux changements de décors, complexifiant les

²⁴ Nous n'avons qu'à penser à Tolkien et sa précision légendaire sur tout ce qui peuple la Terre du Milieu dans *Le Seigneur des Anneaux*.

²⁵ Daniel Poirion, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1982, p. 122.

déplacements des comédiens et alourdissant possiblement le rythme de la représentation. Comment alors soustraire le merveilleux à cette fixation et permettre au spectateur une liberté imaginative, tout en solutionnant le problème de la multiplicité ?

L'élément primordial pour toute scénographie du théâtre du merveilleux est que celle-ci doit être non-référentielle. Elle tend à s'écarter de toute représentation naturaliste. Ce faisant, elle évite de proposer des images préconçues et ne se fige pas. Ainsi, la forêt n'implique pas la présence d'arbre non plus que la ruelle exige la présence de bâtiments. Le décor de *La Tempête* proposait une vaste surface s'apparentant à de la pierre, qui selon le lieu désigné par l'action, pouvait tout aussi bien représenter le devant de la grotte de Prospéro ou une plage de son île. Il n'y avait ni bateau, ni sable ni forêt, les scènes hors de l'île étant projetées sur deux écrans situés en avant et en arrière-scène. Cette scénographie simple, mais imposante du même coup par l'immuabilité du roc qu'elle dégage, ne s'ancre pas dans un réalisme cloîtrant. La scène offre de multiples possibilités, appuyées par des éclairages et des projections modelant et donnant profondeurs et textures à cette pierre qui semble parfois prendre vie.

Le spectacle *Le Tisserand* quant à lui, propose une scénographie de type architectural avec plusieurs plateaux et praticables à des élévations différentes. (voir photographie 1.1 sur le cd-rom d'accompagnement) Sans lieu identifiable, mis à part la bibliothèque du Narrateur, cette scénographie exige donc de pallier par d'autres éléments du langage scénique afin de créer les différents lieux où les personnages évoluent.

Les lieux du merveilleux ne se forment pas qu'avec une scénographie absente de référents réalistes. Faut-il encore qu'ils s'appuient sur d'autres éléments qui accentueront l'aspect merveilleux. Rappelons que les lieux sont d'une importance capitale dans le développement des personnages. D'autant plus que nous avons soulevé dans le second chapitre qu'ils augmentent la présence des contrastes. Il s'agit donc de créer des univers propices au cheminement merveilleux, mais n'ayant point de repères figuratifs dans la scénographie, il faut néanmoins donner quelques indices au spectateur pour que les lieux soient reconnaissables et non pas identifiables. C'est ici qu'entre en jeu l'utilisation de la

lumière, de la projection et du son. Ces trois éléments du langage scénique donnent les nuances et émotions aux lieux. Grâce à eux, le plateau prend vie et s'illumine. Un certain type d'éclairage ou de projection suggère une auberge ou l'autel d'un sanctuaire (voir photographie 1.2 sur cd-rom d'accompagnement), tandis qu'une ambiance sonore propose l'idée d'une forêt inquiétante ou la quiétude d'une soirée pluvieuse. Ces éléments contribuent à dégager les contrastes entre les différents lieux du merveilleux, comme l'affirme Paul Pryant, le concepteur des éclairages pour *The Lord of the Rings* : « The lighting follows a journey from light to darkness to a knew dawning.²⁶ ». À l'aide de ces éléments, le spectateur est à même de reconnaître les lieux de l'action sans pour autant être assailli d'images réalistes, laissant ainsi la voie de l'imagination ouverte. La suggestion par la scénographie, l'éclairage, l'environnement sonore et la projection permet au spectateur de participer à la création du merveilleux par la nécessité que ce type d'images le forcent à imaginer les lieux et « [...] supposent une participation active et imageante du regard.²⁷ »

Cette ouverture scénographique contribue à simplifier les exigences de la multiplicité et du risque encouru de freiner le dynamisme de la représentation. Le décor, appuyé des éléments du langage scénique mentionnés précédemment, se transforme devant le spectateur. Il se transmute, permettant le passage d'une ruelle du vingtième siècle à une forêt peuplée de créatures mystérieuses d'un monde magique comme dans *Le Tisserand* ou de la tour d'un mage renégat à une auberge de la Comté dans le spectacle musical *The Lord of the Rings*. La scénographie de ce dernier permet la création rapide de dizaines de lieux. La scène circulaire possède des rails faisant tourner en cercle les différentes sections ainsi que dix-sept ascenseurs hydrauliques qui permettent de surélever à différentes hauteurs certaines portions de la scène. Toutefois, sans l'apport de la lumière, du son ou de la projection, ce système ne crée que des formes géométriques dans un espace quelconque. L'inquiétante forêt ou la solennité d'un conseil des différentes créatures peuplant la Terre du milieu ne sauraient émerger sans les nuances et les textures que les éléments apportent. Comme l'affirme Rob Howell, concepteur du décor et des costumes du spectacle : « Rather than a series of figurative images, the imagery and projections are more for mood and atmosphere. They have

²⁶ Ellen Lampert-Gréaux, « Tolkien Points », in *Livedesign*, vol. 40, no. 5, mai 2006, p. 77.

²⁷ Daniel Poirion, op. cit., p. 122.

to share the stage with the actors in a three-dimensional environment that is texture with energy and dynamics.²⁸ » Grâce à cette équation, les lieux deviennent merveilleux et impliquent que les personnages qui s'y aventurent doivent être à la hauteur des images fortes et puissantes suggérées.

3.2.2 Les personnages surnaturels

Depuis aussi loin qu'elle existe, la scène théâtrale a mis en scène l'humain face à son destin et à ses actions. L'humain a pratiquement toujours été placé au premier plan dans l'histoire théâtrale. Le merveilleux, lui, met en scène des personnages tels des elfes, des divinités, des hybrides et des animaux qui se distinguent de l'humain par leur nature surnaturelle et leurs pouvoirs magiques. Le passage à la scène de tels personnages comporte de grands pièges, car il s'agit de présenter des êtres immatériels ou féeriques dans une forme matérielle.

Tout comme les lieux du merveilleux, les personnages féeriques se butent à la même problématique de la portée imaginative qu'ils suggèrent au lecteur. Ils souffrent également de tous les clichés et les stéréotypes qui leur sont habituellement attribués : des créatures du folklore médiéval, des chevaliers en armures resplendissantes et des magiciens vêtus de longues robes et de chapeaux pointus. Le théâtre du merveilleux, pour éviter le risque de rendre risible son contenu, doit trouver des solutions qui enrayeront ces images convenues au profit d'archétypes théâtralement fort dotés de questionnements et désirs où l'humain spectateur pourra, si ce n'est s'identifier, à tout le moins s'y reconnaître.

De prime abord, la principale difficulté de porter en scène des personnages surnaturels se concrétise dans le fait que l'artifice théâtral n'est jamais assez puissant pour cacher entièrement l'humanité du comédien.

Les personnages féeriques eux-mêmes, incarnés par des personnes vivantes, costumées et fardées voire masquées, ne sont plus à la disposition de l'imagination du

²⁸ Ellen Lampert-Gréaux, op. cit., p. 77.

lecteur. Ils sont là, terriblement concrets et réalisés, avec le risque de faire peur ou de faire rire, effets qui dépassent de loin leurs fonctions dans le monde enchanté.²⁹

Plus l'acteur se trouve relégué derrière un imposant costume ou tout autre moyen scénique dans le but de dissimuler son humanité et d'en faire ressortir le penchant surnaturel, plus l'artifice théâtral est visible. Monique Borie affirme que « Seule la croyance fonde la merveille – la merveille de l'esprit du personnage capable d'animer le pantin inerte.³⁰ » Toutefois, lorsque le spectateur s'aperçoit que l'illusion bascule dans un certain excès, la frontière entre la croyance sincère au jeu du merveilleux et la méfiance naturelle qu'il suscite risque d'éclater. Un blocage guette alors le spectateur, généré par le malaise d'assister à cet épanchement d'hyperréalisme. Reprenons ici l'affirmation de Tolkien : « [...] il est une chose qui ne doit pas être moquée, c'est la magie elle-même.³¹ » La magie dans le cas présent concerne celle utilisée en littérature. Néanmoins, nous pouvons paraphraser Tolkien en réutilisant sa formule pour la magie du théâtre du merveilleux. Si, avant même de proférer ne serait-ce qu'une parole, les personnages provoquent un sentiment d'hilarité ou un malaise, la magie n'opère pas sur le spectateur.

Il y a trois facteurs qui influenceront le regard que portera le spectateur sur la présence scénique des personnages merveilleux. L'apport du costume³² et de la lumière, la gestuelle des personnages ainsi que des caractéristiques psychologiques précises qui déterminent leurs désirs, leurs forces et leurs faiblesses.

Nous avons soulevé à plusieurs reprises l'importance de se débarrasser des clichés associés au merveilleux. Une grande part de ces images provient du code imposé par les productions cinématographiques, les livres illustrés pour enfant ou encore les dessins

²⁹ Daniel Poirion, op. cit., p. 122.

³⁰ Monique Borie, op. cit., p. 216.

³¹ J.R.R. Tolkien, *Faërie et autres textes*, Paris, Christian Bourgois, 2003, p. 62-63.

³² Nous incluons dans le costume tout ce qui touche à l'apparence physique : le vêtement, le maquillage et les coiffures.

animés³³. Le théâtre du merveilleux doit, quant à lui, chercher ses sources ailleurs. De cette façon, il sera en mesure de créer son propre merveilleux, se dégageant ainsi des images habituellement présentées.

Le spectacle *The Lord of the Rings*, par contre, opte pour une forme plus conventionnelle. En effet, les costumes, particulièrement les habits des elfes et des guerriers humains, ressemblent étrangement à la production cinématographique de Peter Jackson, qui elle, est grandement basée sur les illustrations d'Allan Lee. Les costumes, d'une grande beauté, n'apportent pas de regard neuf sur l'esthétique du merveilleux et correspondent aux clichés soulevés précédemment dans ce texte. Toutefois, les costumes de certaines créatures comme les orcs, les nazguls ou les ents se dégagent des images reliées au film et ne masquent pas l'humanité des acteurs. Ces derniers ne se trouvent pas occultés par la machinerie. Howell confirme : « The evil Black Riders, imposing men on horseback are a good exemple of this : [...] "We wanted the audience to see what we were doing and have them included in the solution. They can see that the Black Riders are actors on stilts with large skeletal horses."³⁴ » (voir photographie 1.3 sur cd-rom d'accompagnement)

La contrainte soulevée par Poirion a orienté notre recherche pour la création des costumes du spectacle *Le Tisserand*. En fait, le défi était de conserver la nature merveilleuse des personnages tout en ne cachant pas l'humanité des comédiens, évitant donc de masquer l'illusion. Il s'agissait de laisser le corps des comédiens remplir le costume, d'être une extension de son corps et non pas une entrave à chaque fait et geste. Nous avons tenté de nous dégager du code vestimentaire occidental d'inspiration médiévale pour une forme hybride du costume. Nos recherches nous ont poussés vers d'autres cultures comme l'Inde, le Proche-Orient, le Siam et la Chine du XIX^e siècle, le Japon médiéval ainsi que vers les mangas japonais. Même le choix des armes a fait l'objet d'une jonction entre deux cultures : le sabre des samouraïs et l'épée médiévale. En rassemblant toutes ces sources, provenant de cultures étrangères pour nous occidentaux, nous évitions de sombrer dans les clichés

³³ La technologie numérique à laquelle ont recours le cinéma et les dessins animés pour créer des créatures magiques dépassent, et de loin, les capacités du médium théâtral.

³⁴ Ellen Lampert-Gréaux, op. cit., p. 75.

habituels et, ainsi, pouvions créer notre propre merveilleux. (voir photographies 1.4 et 1.5 sur cd-rom d'accompagnement)

Le second facteur influençant le niveau de croyance du spectateur concerne la gestuelle attribuée aux personnages surnaturels. Celle-ci doit contraster avec celle des humains participant au récit, ce qui donne un dynamisme corporel et une rythmique différente à la représentation. Dans *La Tempête*, les personnages d'Ariel et de Caliban sont interprétés par le même comédien. Ces personnages possèdent une gestuelle précise qui permet au spectateur de les reconnaître. La démarche de Caliban est plus saccadée, brouillonne et axée vers le sol tandis qu'Ariel se déplace avec souplesse, fluidité et légèreté. Dans *The Lord of the Rings*, les orcs se meuvent comme des primates. Leurs bras, allongés de bâtons, donnent une démarche plus animale comme l'amène Rob howell : « The crutches define their movement and give them a believable strangeness, like an experiment that went wrong.³⁵ » Cet appendice servait également d'arme dans les confrontations. (voir photographie 1.6 sur le cd-rom d'accompagnement). Les hobbits, eux, dansent constamment dans leurs déplacements. Ils donnent l'impression de sauter et de bouger le bassin et les épaules de manière enfantine.

Cette gestuelle accentuant l'inhumanité faisait défaut aux personnages du *Tisserand*. Malgré la qualité de l'apparence visuelle, il leur manquait une démarche précise, hors quotidien qui aurait augmenté leur nature merveilleuse, contrastant ainsi avec les personnages humains qu'ils côtoyaient.

Les deux facteurs soulevés abordent l'aspect visuel des personnages merveilleux. Ces derniers sont les plus à même de déclencher le côté risible et le fou rire tant redouté. La limite entre le grotesque et la retenue est mince. Les personnages doivent donc donner à voir autre chose que l'aspect visuel et posséder une puissance intérieure, une charge dramatique. Ce qui n'est pas sans difficulté, car bien souvent, les personnages de ce type incarnent surtout des rôles de faire-valoir. L'action centrale de la pièce ne se centre pas sur eux mais bien sur le ou les personnages principaux, qui eux, appartiennent à la race humaine. Ulysse dans *L'Odyssée*,

³⁵ Ellen Lampert-Gréaux, op. cit., p. 75.

Prospéro dans *La Tempête*, Aragon dans *The Lord of the Ring*, Mikael et Éloïse dans *Le Tisserand*, croisent des créatures merveilleuses tout au long de leur parcours, mais ce sont eux qui demeurent les principaux actants. Diriger la majeure partie de la charge émotive sur leurs épaules condamne les personnages merveilleux à n'être que des sous-fifres. Il s'agit donc d'attribuer à ces derniers des fonctions importantes, voire primordiales afin qu'ils représentent des archétypes et des entités mythologiques que le héros aura à croiser, et que ces rencontres soient significatives, porteuses d'espoir, de joie, de malheur et de mort. Leur octroyer ce statut pourrait en partie les dégager de cette étiquette de personnage unidimensionnel, théâtralement pauvre, comme le propose Shakespeare dans *La Tempête* et *Le songe d'une nuit d'été* ou Dominic Champagne et Alexis Martin dans *L'Odyssée*. Ces personnages merveilleux tels Ariel, Circé, Éole, Hérador dégagent une force émotionnelle puissante, démontrent des passions, des désirs et émettent des volontés qui changeront l'existence des personnages qui gravitent autour d'eux. Avec cette force personnelle, cette puissance qui déplace les montagnes et change le cours des destinées, ils peuvent alors dépasser leur statut d'êtres convenus, stéréotypés et ils prennent une place centrale dans le théâtre du merveilleux.

3.2.3 Le combat dans le théâtre du merveilleux

Le merveilleux regorge d'œuvres mettant en scène des conflits se résolvant soit par une bataille impliquant des centaines de combattants³⁶ soit par un duel. Le lecteur suit pas à pas l'avancement de l'action et son impact sur la psychologie des personnages. Le duel, s'il implique seulement la présence de deux personnages, se caractérise par la précision des moindres changements du combat et détaille chaque coup porté, chaque changement de position et chaque pensée des duellistes. Dans *Les Lions d'Al-Rassam* de Kay, les deux personnages, Rodrigo Belmonte et Ammar ibn Khairan, s'affrontent en duel au crépuscule, au nom de la gloire divine, devant les deux armées assemblées pour ce très ancien rituel

³⁶ Pensons simplement aux deux mythiques batailles du cycle de Tolkien (la bataille du gouffre de Helm ou celle de Minas Thirit) ou à la fameuse bataille des *Chants de la Belgariade* de David Eddings : ces batailles se déroulent sur des dizaines et même des centaines de pages.

guerrier. La précision avec laquelle Kay raconte le combat et le choix qu'il fait de ne pas identifier les combattants en utilisant le « il » et en donnant le point de vue de trois personnages assistant au combat laisse le lecteur dans une certaine perplexité, mais aussi entièrement absorbé par le récit, même s'il cache l'identité du gagnant à la fin du duel.

Ils étaient bien appariés. Ils l'avaient toujours su. Dans un sens, il était bon de devoir se livrer en cet instant à des efforts désespérés pour survivre : cela rendait difficile au cœur d'intervenir, difficile à la peine de les paralyser.

Des raisons de survivre, il y en avait. Une femme au sommet d'une colline, à l'est. L'amour. Il bloqua un coup bas, de justesse, retourna sa défense en attaque – ardu – et se vit paré avec élégance. Jamais rencontré pareil homme d'épée auparavant. Jamais d'égal. Pouvait-on considérer ce combat comme une danse ? Devaient-ils s'étreindre ? N'étaient-ils pas en train de le faire ?³⁷

Le théâtre, art de l'instant présent, ne peut se comparer à la littérature pour mettre en scène le combat. La précision du récit, l'aspect psychologique des combattants et les prouesses que le rythme des mots permet ne reçoivent pas le même accueil chez le spectateur qui voit des personnages se battre réellement. Le temps de réaction diffère pour le spectateur, qui lui, ne peut revenir en arrière afin de relire un passage. Tout se passe rapidement et il absorbe les images en temps réel.

Les restrictions plus pratiques contraignent également la mise en scène du combat : le lieu physique théâtral ne peut représenter le nombre de personnages impliqués dans une bataille où deux, parfois même trois armées s'affrontent ; le théâtre ne laisse pas place aux longues descriptions narratives, car l'action y prend le dessus. Face à ses limites tant physiques que dramaturgiques, la scène a dû montrer la guerre autrement : « [...] les pièces recherchent à représenter, non la guerre elle-même, mais *l'idée de la guerre* [...] »³⁸. Les thématiques de la guerre et ses enjeux politiques et sociologiques sont plus propices à être vues et entendues au théâtre. Si l'affrontement devenait inévitable et que le texte exige un

³⁷ Guy Gavriel Kay, *Les Lions d'Al-Rassam*, Lévis, Alire, p. 632.

³⁸ Anne Larue, *À la guerre comme au théâtre : Les Perses, Henri IV, les Paravents*, Paris, Édition du Temps, 2000, p. 87.

combat, celui-ci s'illustre bien souvent par un duel ou une escarmouche à quelques belligérants.

Comment donc confronter la scène à des spectacles qui exigent la présence de combat, dans son sens d'affrontement physique, de duel et de batailles à grand déploiement comme l'ont fait *The Lord of the Rings* et *Le Tisserand* sans que « [...] le filtre de l'artifice théâtral [...] »³⁹ se fasse sentir ?

Le premier chapitre de notre mémoire exposait la nécessité pour le merveilleux de proposer un univers porté par le mythe et la magie. Tout combat doit prendre en considération ce constat. Le mythe lie les grands questionnements de l'homme à la condition que ce dernier se trouve face à quelque chose de plus grand que lui et la magie, à une présence de la surprise, de l'insaisissable et de l'incompris. J. Allen Suddeth affirme dans *Fight directing for the theatre* que « Most playwrights don't write combat scenes for the blood and guts effects, but to further the plot and comment on the human condition.⁴⁰ ». C'est vers quoi le merveilleux tend. Le sang, les effets spéciaux, les explosions, les combattants qui volent et sautent d'arbre en arbre n'ont pas leur place au théâtre. Ils appartiennent au cinéma qui lui, grâce à la technologie, peut se permettre ces artifices. Le théâtre du merveilleux met plutôt l'accent vers un combat plus poétique, plus chorégraphique.

Une problématique propre au théâtre du merveilleux tient au fait qu'il porte sur scène des créatures ou des humains possédant des aptitudes magiques et des pouvoirs n'appartenant pas au commun des mortels. Dans un combat impliquant de tels personnages, comment alors y retrouver une véracité ? Leur état surnaturel implique un nouveau langage. Un langage du combat qui délaisse le simple duel au fil de l'épée, pour des images plus poétiques où différentes couches se superposent afin de produire la magie tant recherchée par le merveilleux. Dans *The Lord of the Rings*, les deux mages, Gandalf et Saroumane, s'affrontent dans la tour de ce dernier. Il est question ici d'un duel de mages où ni épée ni corps à corps sont requis. La solution primée par le metteur en scène constitue en un enchaînement de jets

³⁹ Anne Larue, op. cit., p. 87.

⁴⁰ J. Allen Suddeth, *Fight Directing For The Theater*, Portsmouth, Heinemann, 1996, p. 21.

de lumières accompagnés de sons évoquant la puissance des duellistes. Lorsque Gandalf se fait immobiliser par son adversaire, une simple douche d'éclairage blanc le retient immobile, sans défense. Ce choix de couleur n'est pas sans raison, car encore à ce moment, Saroumane se fait appeler Le Blanc. Ce rayon lumineux symbolise sa toute puissance. Par l'utilisation de deux éléments du langage scénique, Warchus a su relever le défi de mettre en scène un duel de mages sans fioritures ni artifices inutiles.

Continuons dans le même sens, mais cette fois dans un duel à l'épée impliquant deux entités dotées de différents pouvoirs. L'avant-dernière scène du *Tisserand* présente un duel entre le dieu Hérador et Mikael, l'instrument de la prophétie du Tisserand. Nous trouvons impensable que ce duel se construise comme n'importe quel combat entre deux guerriers. Cela aurait tranché de manière considérable avec l'élément magique et mythologique du moment. Il fallait trouver une alternative au langage du combat qui laisserait éclore une fois de plus le merveilleux. La solution trouvée fut de couper le fil habituel d'un combat à l'épée en séparant progressivement les combattants, tout en exigeant l'exécution précise des attaques et parades. Comme si la distance pour ses entités magiques ne signifiait plus rien. Comme si l'air, la terre, l'eau et le feu devenaient une extension de leurs épées. Les percussions de la trame sonore remplacent les coups d'épées et l'éclairage provenant de l'arrière scène accentue les ombres et sculpte les silhouettes des combattants, comme s'ils avaient quitté leur enveloppe corporelle pour se battre dans un ailleurs. (voir photographie 1.7 sur cd-rom d'accompagnement) Avec tous ces éléments en place, la magie pouvait donc opérer sans risque de perturber le niveau de croyance du spectateur, car depuis le début du spectacle, l'éclairage, le son et la projection l'ont progressivement amené vers ces images merveilleuses qui s'écartent du combat réaliste. Or, le danger guettant tout combat scénique est de sombrer dans l'étalage de virtuosité au profit de l'émotion. Les combattants, demeurent des personnages qui possèdent une volonté et désirent atteindre un but et ne sont pas des athlètes exécutant un numéro acrobatique quelconque. Cette tendance relève plutôt du cirque. Le combat théâtral doit transcender la technique pour présenter des enjeux, des émotions. La virtuosité ne doit pas prendre préséance sur l'émotion, car celle-ci guide le spectateur vers une finalité.

Toutefois, le combat exige une implication physique totale des comédiens pour qu'une certaine vérité, une certaine cohérence se dégage de l'ensemble : « Fight movement must have as much inherent truth on stage as the entire performance and must organically and seamlessly fit the moment for the audience to believe it.⁴¹ » Dans *The Lord of the Rings*, le défi de mettre en scène la bataille du Gouffre de Helm relevait de l'ordre de l'impossible. Or, cette scène, appuyée par l'impressionnant dispositif scénique avec ses plateaux montant, descendant, et tournoyant (voir photographie 1.7 sur cd-rom d'accompagnement) a su reproduire l'esprit d'une bataille de caverne où les adversaires apparaissent à chaque détour.⁴² Par contre, les acteurs-combattants semblent retenir constamment leurs coups d'épaules et de pieds. Les épées s'entrechoquent avec retenue, créant un effet distordu avec l'intensité du moment. L'« inherent truth » dont parle Suddeth perd ici de son authenticité par ce non-engagement du corps des acteurs. L'ampleur de l'émotion dégagée par cette scène ne provient plus de l'acte de combattre, mais bien par la qualité du dispositif scénique, de l'éclairage sombre et de l'imposante ambiance sonore. La machinerie prend avantage sur l'enjeu du combat. Le combat scénique implique une maîtrise corporelle, sans que celle-ci prenne préséance sur l'émotion. Cette dernière doit être générée par les corps des combattants se mouvant dans l'espace ; ceux-ci sont appuyés, et non dépassés, par tous les éléments du langage scénique.

Cet exemple de la bataille du Gouffre de Helm nous amène à aborder la question des batailles à grand déploiement. Le cadre de la scène s'opposera toujours à de telles transpositions de la guerre, car il imposera toujours ses limites d'espace et de temps. Par le fait même, il est fort ardu de présenter ne serait-ce que l'idée d'un affrontement entre deux armées composées de milliers de soldats. Malgré les nombreux figurants et un dispositif ingénieux comme le propose *The Lord of the Rings*, le spectateur restait sur sa faim, car consciemment ou non, il ne peut s'empêcher de comparer la pièce avec ce qu'il voit au

⁴¹ J. Allen Suddeth, op. cit., p. 7.

⁴² En fait, cette scène a été plus fidèle au livre que ne l'a été la proposition cinématographique de Jackson, qui a fait le pari d'en faire un assaut frontal sur une forteresse plutôt qu'un combat de galeries et de grottes.

cinéma, qui lui, fait voir la guerre plus réalistement.⁴³ Le théâtre a donc été dans l'obligation de la porter différemment en scène : « Les dramaturges qui représentent la guerre pratiquent le plus souvent les scènes courtes et les multiples changements de lieux, et ils ont recours au récit : ces procédés sont éprouvés.⁴⁴ »

Des trois possibilités précédentes, nous avons opté pour la troisième afin de mettre en images la bataille de Yalding. La tâche revenait donc au narrateur de donner, tant à voir qu'à entendre, l'affrontement décisif qui scellerait le sort des combattants. Par le récit qu'il en fait, le narrateur comble les lacunes du cadre scénique. Lui seul se transporte d'un camp à l'autre, précise des informations, compacte l'action, bref, illustre verbalement pour le spectateur le combat qui, normalement, devrait se dérouler devant ses yeux. Le narrateur devient le lecteur lisant le récit à voix haute et il le communique au spectateur en lui laissant désormais le soin de se forger ses propres images.

Rien ne se produisit. *Temps*. Puis, des lointaines voies célestes, on entendit : *le bruit d'une immense porte qui s'ouvre*. L'âme des guerriers morts au combat, recueillie afin de vaincre les ténèbres lors de l'ultime affrontement ! Voilà la force divine promise par le premier Roi d'Affalonaï. Ces farouches guerriers sortirent des salles du Tisserand avec à leur tête Thorolf lui-même. Rouges sont leurs fils. Rouges comme le sang qui baigna le sol de Yalding. L'armée des Peuples Unis se battit aux côtés de cette assistance divine avec une sauvage détermination, libérant ainsi une rage contenue depuis trop longtemps. Même les redoutables guerriers d'Hérador ne purent rivaliser de force contre cet assaut. Après six heures de sauvages combats, seul Hérador était encore debout, abandonné par son armée ! Pour la première fois de sa longue existence, il se trouvait face à la mort, à la merci d'un mortel.

Nous avons évoqué au début de ce chapitre que la présence du narrateur comporte le risque de *factualiser* certains faits importants et d'en enlever la portée tant dramatique qu'émotive. Lors de cette scène, deux choix s'offraient à nous. D'un côté, laisser au narrateur et au texte le soin de rendre la charge émotionnelle, risquant ainsi d'en amoindrir la portée. De l'autre côté, proposer des images qui appuieraient et souligneraient l'instant culminant de

⁴³ Lors de cette scène, le personnage de Legolas (un elfe) mimait l'acte de tirer des flèches. Ce qui en minait quelque peu la crédibilité, car en tentant de faire semblant, la guerre au théâtre se heurtait une fois de plus à la réalité du cadre de scène.

⁴⁴ Anne Larue, op. cit., p. 90.

l'action dramatique. Le second choix s'est révélé comme le plus apte à rendre la narration encore plus évocatrice pour le spectateur. Nous avons utilisé une projection suggérant les images proposées par le texte sans qu'elles soient figuratives. En ce sens, nous voulions évoquer le mouvement chaotique d'une bataille. Les personnages se trouvent dans la projection tout en prenant différentes poses guerrières sans pour autant « se battre ». (voir photographie 1.8 sur cd-rom d'accompagnement) Ils proposent l'image poétisée de l'affrontement, appuyées par une trame sonore venant renforcer le visuel pour y accentuer le sentiment d'exaltation guerrière et l'immensité de la bataille. Nous avons créé une surenchère pour l'œil et les oreilles, sans masquer la portée imaginative du texte, pour donner à voir l'idée de la guerre et démontrer son importance dans le récit pour les personnages, car, indubitablement, la guerre mène vers deux finalités : la vie ou la mort.

Nous avons fait état d'un type de combat où la violence physique se trouvait mise en avant-plan soit par une représentation ou une verbalisation. Même si, dans *Le Tisserand*, la violence a surtout été intégrée dans la notion de combat, elle se trouve également dans un aspect plus psychologique et intérieur, comme dans la scène du sacrifice d'Éloïse où le dieu Cynan se porte à l'assaut de l'esprit de la jeune femme pour trouver une information qui légitimera le sacrifice. Encore une fois, les éléments du langage scénique ont été mis à profit pour obtenir des images fortes, teintées de douleur et de forces de l'au-delà. (voir photographie 1.9 sur cd-rom d'accompagnement). De simples projections de textures en mouvement sur le corps drapé de blanc, accompagnées d'une musique percussive et violente illustrent les attaques du dieu et la souffrance d'Éloïse. La violence suggérée par la musique et la vidéo contraste avec l'idée classique d'un combat. Mais c'est bel et bien d'un combat dont nous parlons. Tout comme le combat psychologique que se livrent Prospéro et Caliban, ou encore, la rencontre entre Gandalf et le Balrog dans la Moria.⁴⁵

Le combat tient une grande part de responsabilité dans l'ascension du merveilleux au théâtre. Cette violence appartient à l'univers merveilleux et rejoint la plupart des canons

⁴⁵ Des textures sombres, ajoutées à une lumière chaude projetée sur Gandalf, debout en avant scène, figuraient le Balrog.

littéraires et les éléments du théâtre du merveilleux. Ainsi, ce dernier peut difficilement passer outre le combat sous toutes ses formes. Ce qui semble certain, c'est que le combat se retrouve au cœur du merveilleux. Il en reflète le clair-obscur. Aussi inévitable soit-il, les héros remettent sans cesse sa légitimité en question et surtout, sa finalité (vers laquelle il tend) et tentent jusqu'au dernier instant, dans la mesure du possible, de l'éviter.

Hérador : Non. Je règnerai ou je mourrai.

Tisserand : Alors, tu périras. Mikael, que Durandal accomplisse ce pourquoi je l'ai forgée.

Mikael : Est-ce vraiment nécessaire ? Vous perdrez un fils.

Tisserand : Ainsi va le fil du temps. Je le remplacerai peut-être. Va et fais ce que dois. Adieu, mon fils.

Mikael : Sachez, Hérador, que je ne désirais pas en arriver là.

Hérador : Tu sauras pourquoi les dieux sont au-dessus des mortels. Prépare-toi à mourir...

Mikael : Si vous me combattez, vous vous soumettez à la volonté de votre père et vous ne gagnerez pas. Je suis investi de son pouvoir et même vous, un dieu, ne pourrez me vaincre. Abaissez votre arme, vous serez libre et vous pourrez ainsi reprendre votre place auprès de Cynan et Moriane...

Hérador : Je ne me soumettrai pas à un mortel.

Mikael : Alors votre aveuglement vous sera fatal.⁴⁶

3.3 Les codes du théâtre du merveilleux

Les trois thèmes que nous venons d'explorer – les lieux, les personnages surnaturels et le combat scénique – contribuent à l'élaboration des codes du théâtre du merveilleux. Ces codes le différencient des autres genres voisins comme le théâtre fantastique avec des

⁴⁶ Tiré du texte *Le Tisserand*. Voir l'appendice A, p. 113.

spectacles tels le *Faust* de Goethe et *Hamlet* de Shakespeare, par exemple. En effet, ce sont les éléments du langage scénique comme le texte, les éclairages, le son, les costumes et les projections, servant à mettre en évidence les thèmes du merveilleux théâtral, qui contribuent à lui donner ses textures, ses formes, son esthétique.

Prenons l'exemple du *Tisserand*. Lors des deux premières scènes, rien ne présage que le récit basculera de la *réalité* de Mikael et d'Éloïse pour un monde *enchanté*. La traversée magique, provoquée par la jeune femme, confronte le spectateur à ce premier pas dans le merveilleux. La surexposition de lumière dans un nuage de fumée éblouit le spectateur et, tout comme les personnages atterrissant sur un monde inconnu, inquiétant, il doit réhabituer son iris à la luminosité environnante. Il effectue le voyage avec les personnages. Si ce moment crucial échoue dans la représentation visuelle et sonore du surnaturel, le doute s'insinuera dans son esprit. Ce doute, il faut à tout prix l'éviter, car les images merveilleuses qui suivent subiront un jugement défavorable de la part du spectateur. Le Balrog ne pourra être représenté par une lumière chaude. Des personnages virtuels ne pourront jouer aux côtés de comédiens humains. L'autel d'un sanctuaire ne saura être symbolisé par un jeu de lumière. Le duel opposant deux divinités ne pourra se conclure par un coup d'épée porté à plus de quatre mètres de sa cible.

Voilà pourquoi les codes du merveilleux doivent être précis et contraster avec le quotidien. Ces codes demeurent la porte d'entrée du spectateur au théâtre du merveilleux. Pas à pas, de découverte en découverte, de déstabilisation en déstabilisation et de surprise en surprise, ils le font cheminer pour l'amener à accepter, à s'abandonner au jeu de la croyance qui fonde le merveilleux.

CONCLUSION

Le merveilleux est un genre protéiforme en continuelle évolution. Issu des mythes, du conte oral, des légendes et de la culture populaire, il s'est par la suite intégré au vaste domaine de la littérature. De Homère à Chrétien de Troyes, en passant par Perreault, La Fontaine, C.S. Lewis, Tolkien et Kay, le merveilleux a su perdurer malgré les critiques et les préjugés à son égard. Dans la même veine, le cinéma a également contribué à la popularité du merveilleux en partant des films de Méliès jusqu'aux méga-productions de Jackson.

Le théâtre, quant à lui, n'a jamais vraiment écarté certains aspects du merveilleux comme la soudaine obscurité, annonciatrice d'une suspension du temps, les effets de surprise, la puissance des mots énoncés à haute voix et la poésie des images. Le théâtre grec, les mystères médiévaux et certains spectacles de Shakespeare possèdent les éléments nécessaires tant dramaturgiques que scéniques pour porter en eux une charge merveilleuse. Ils ouvrent donc la voie à de nouvelles formes théâtrales plus actuelles en lien avec les possibilités technologiques d'aujourd'hui. Pourtant, plusieurs remettent toujours en question un éventuel passage du merveilleux à la scène prétextant, comme Poirion, que le lieu théâtral fige le merveilleux, qu'il annule la possibilité d'imager le texte et que le merveilleux possède des caractéristiques plus propices au cinéma, qui lui, ne se restreint pas au cadre de scène. Monique Borie affirme que « Le théâtre vit de cette tension entre, d'un côté l'illimité de l'imaginaire et des pouvoirs de la vision intérieure et, de l'autre côté, les limites de la scène.¹ » Cet énoncé convient à la perfection au théâtre du merveilleux, car il se situe entre ces deux pôles : un imaginaire illimité qui ne se fige pas à l'intérieur du cadre dans lequel il évolue et qui se sert plutôt des contraintes reliées au lieu physique théâtral pour surgir et émerveiller le spectateur. C'est ce que notre réflexion tentait de démontrer.

¹ Monique Borie, *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud/Académie expérimentale des théâtres, 1997, p. 236.

Les deux premières sections de notre mémoire, jetaient les bases tant conceptuelles qu'esthétiques aux merveilleux littéraire et théâtral. Le merveilleux littéraire se distingue du fantastique par la croyance aux personnages et événements surnaturels. Il propose des récits souvent basés sur le schéma de la quête où la mort constitue un thème récurrent. Il se caractérise également par cinq canons : l'irrationnel non-horrifique, l'omniprésence de la magie, les grands mythes fondateurs, l'enchantement du réel et un univers matériel secondaire. Le théâtre du merveilleux quant à lui, tout en proposant un récit basé sur les canons précédents, demande de remplir quatre critères : dégager une cohérence dans ses codes, être dynamique, mettre en évidence les contrastes tant dans ses thèmes, son texte et sa mise en scène et finalement, ouvrir la voie au rêve. Dans le troisième et dernier chapitre, nous avons exploré la possibilité pour le merveilleux de réussir un éventuel passage à la scène (et infirmer l'affirmation de Poirion).

À la lumière de notre recherche et de notre création, *Le Tisserand*, nous avons observé deux obstacles majeurs à la création du merveilleux sur scène : l'un concerne les limites du lieu physique théâtral dont fait mention Borie et l'autre, la méfiance que le merveilleux lui-même suscite chez certains.

Il faut comprendre que le merveilleux se base d'abord et avant tout sur la magie. La frontière entre ce qui est vrai et ce qu'il ne l'est pas joue sur des niveaux différents pour d'autres genres théâtraux. Le théâtre du merveilleux va plus loin que de présenter l'illusion du réel. Il exige l'illusion du surnaturel. Le jeu de croyance n'y est plus le même. Il se confronte à une difficulté autre, car il représente ce qui n'existe pas. Alors, est-il possible de présenter le merveilleux sur scène sans briser ce fragile contrat de la croyance entre le spectateur et le spectacle ? Le surnaturel est-il compatible avec la scène ?

Si nous nous référons au *Tisserand* ainsi qu'aux spectacles étudiés, la scène a suffisamment démontré que, oui, il est possible d'y parvenir et que les « effets de merveilleux », auxquels Pavis fait allusion, sont à même de créer de fortes sensations chez le spectateur. Soutenus par un texte dramatique porteur, à la base, de merveilleux et par la présence d'un narrateur hybride structurant le récit, les éléments du langage scénique tels le

texte, le décor, les costumes, la sonorisation, l'éclairage et les nouvelles technologies, portent en eux la viabilité du merveilleux. Ce sont eux qui créent les codes du merveilleux inhérents aux quatre critères que nous avons établis, particulièrement l'utilisation des nouvelles technologies. Les quatre spectacles à l'étude les ont mises à profit pour créer des effets scéniques à la hauteur des besoins exigés par leur texte. Les scènes filmées pour *La Tempête*, en plus d'être novatrices dans le traitement de l'image, apportaient une solution au problème de la multiplicité des lieux. Tout comme dans *L'Odyssée* où le mur en fond de scène servait de support pour les projections vidéo. *The Lord of the Rings*, grâce à son imposante machinerie, a réussi à créer des images fortes, imposantes et à la fois poétiques. Malgré tout ce dispositif, deux personnages pouvaient se trouver seuls en scène sans que celle-ci paraisse vide, car la lumière, provenant de l'éclairage comme de la vidéo, meublait l'espace et ciblait de manière précise le regard du spectateur.

Toutefois, comme dans n'importe quel genre théâtral, si les éléments du langage scénique ne forment pas un tout et qu'ils ne forment pas un ensemble parfait, le spectacle risque sérieusement d'en souffrir. Le merveilleux, lui, par les exigences de ses caractéristiques, souffre encore plus de cette situation. Si un seul détail fait défaut à l'ensemble du spectacle, les codes du merveilleux s'effondreront. Le contrat fragile existant entre le merveilleux et le spectateur se brisera et le doute s'insinuera dans l'esprit de ce dernier. Ce doute, ne doit pas être présent dans le merveilleux.

Nous croyons que c'est à ce niveau que *Le Tisserand* a, en quelque sorte, échoué. Il manquait une certaine cohésion entre les différents éléments du langage scénique, brimant ainsi la venue complète du merveilleux. Toutefois, certains moments ont offert de purs instants de merveilleux théâtral : le combat entre Mikael et Hérador, la traversée des univers, le sacrifice d'Éloïse et la narration de la bataille de Yalding par exemple, ont permis, l'espace de quelques minutes, d'honorer le contrat de la croyance entre le spectateur et le spectacle. Voilà le défi du théâtre du merveilleux : porter sur scène des éléments surnaturels, de l'ordre de l'imaginaire et du rêve, assurer au jeu de la croyance une longévité qui perdurera le temps de la représentation et vaincre la méfiance associée à *l'irreprésentable* et au merveilleux.

Encore aujourd'hui, le merveilleux fait face à une forte méfiance de la part de ses détracteurs. Voici ce que Jacques Goimard écrit à ce propos :

Partons donc de la méfiance et essayons d'en dessiner les limites. Partout elle est perçue comme légitime parce qu'elle dresse un rempart contre la naïveté. La méfiance est raisonnable : elle aide la recherche scientifique à s'entourer de garde-fous qui authentifient les certitudes auxquelles conduit la science. Mais surtout la méfiance imprègne la vie courante, qui est à base de désillusions : elle rejette le nouveau au nom de la confiance qu'inspire le coutumier. Ainsi le quotidien de l'homme est une île de soupçon dans un océan de crédulité. [...] Le merveilleux est rejeté parce qu'il dérange la belle apparence de l'artificiel.²

Le merveilleux est tout sauf coutumier. Il transpose des enjeux, des questionnements dans des univers autres que le quotidien rassurant. Il force son public à remettre en question sa vision du monde par le biais d'histoires où l'irréel côtoie une part de réel, ce qui implique une perte de repères qui, jusque-là, semblaient solides et réconfortants. Et lorsque les idées sont confrontées, le doute et la méfiance s'installent.

Ce qui rend cette méfiance si profonde envers le merveilleux, tient peut-être au fait qu'il soit devenu si populaire depuis quelques années avec la venue de succès comme *Harry Potter* et *Le Seigneur des anneaux*. Et que cette soudaine popularité, pour un genre qui a été longuement perçu comme appartenant au répertoire des œuvres pour l'enfance et la jeunesse, dérange les partisans d'une culture théâtrale, littéraire et cinématographique dite « sérieuse ». « Leur succès a rendu visible un "phénomène" d'engouement pour la *fantasy*, dont il a bien fallu reconnaître qu'il dépassait largement le public des enfants et des adolescents où la doxa tendait à cantonner le genre, en dépit de sa richesse.³ »

Si une certaine reconnaissance tend à se répandre pour la littérature et le cinéma, il en est tout autrement pour le théâtre. Pourtant, le merveilleux et le théâtre ont tout pour qu'une union soit fructueuse. Borie parle de l'illimité de l'imaginaire, ce qu'est le merveilleux par définition. L'essai du Tisserand et les spectacles *La tempête*, *L'Odyssée* et *The Lord of the*

² Jacques Goimard, *Critique du merveilleux et de la fantasy*, Paris, Pocket, Coll. Agora, 2003, p. 38.

³ Anne Besson et Vincent Ferré, « Le Seigneur des anneaux, La familiarité du merveilleux » in *Le nouvel Observateur, Pourquoi nous croyons aux contes de fées*, hors-série, no. 64, décembre 2006-janvier 2007, p. 42.

Rings, ont démontré que scéniquement, le merveilleux a sa place. Il est à même de prendre les limites physiques du cadre de scène et de les contourner pour donner à voir et à entendre un théâtre fort en images et en questionnements, sans oublier ses traditions orales et littéraires.

Il faut maintenant s'assurer que le théâtre du merveilleux présente des textes forts, des personnages possédant une charge dramatique et émotionnelle, évitant le piège des clichés, et des images poétiques, proches du rêve éveillé. Il faut également que le spectacle soit présenté avec le plus de rigueur possible au niveau des éléments du langage scénique. « Hume avait encore bien vu un autre aspect de la croyance, à savoir qu'elle dépend essentiellement de la force des représentations : plus une représentation est vive et moins nous pouvons lui refuser notre adhésion.⁴ » Voilà la clé de réussite du théâtre du merveilleux, une représentation qui soit forte et à l'écoute du lieu où elle est mise en scène. De sorte que le spectateur écarte tout doute possible et qu'il croit, l'espace de quelques heures à ce qu'il voit.

« "Il est indispensable d'appeler à vous votre foi", rappelle Paulina à la fin du *Conte d'hiver*. Que ceux qui récusent la magie sortent, que seuls restent ceux qui sont capables de "soutenir" la "merveille" de la statue qui s'anime !⁵ » Cette citation de Monique Borie résume avec exactitude l'attitude que tout spectateur du merveilleux (ou de quelque autre genre) doit avoir : une ouverture pour le passé, le présent, le futur, le nouveau, l'ancien, l'inquiétant, la surprise, le blanc, le gris et le noir et finalement, la magie.

⁴ Jean-Marrie Schaeffer, « Pourquoi nous croyons aux contes de fées » in *Le nouvel Observateur*, *Pourquoi nous croyons aux au contes de fées*, hors-série, no. 64, décembre 2006-janvier 2007, p. 6.

⁵ Monique Borie, op. cit., p. 168.

APPENDICE A

LE TISSERAND

**SPECTACLE THÉÂTRAL DU
GENRE MERVEILLEUX**

**Librement inspiré de *La tapisserie de Fionavar* de
Guy Gavriel Kay**

PERSONNAGES :

Par ordre d'apparition en scène

Narrateur

Mikael

Éloïse

Urban

Hérador

Nazar

Kalvail

Freyjana

Volsang

Ladon

Un Aubergiste

Trois monstres-soldats

Un soldat

Personnages non personnifiés sur scène

Le Tisserand

Cynan

Moriane

***Note sur les niveaux de langage**

Le Narrateur utilise un langage familier

Les personnages d'Affalonaï utilise un langage soutenu.

Les personnages de Mikael et d'Éloïse utilisent en début de spectacle un langage familier. Au fur et à mesure qu'ils évoluent dans l'autre univers, ils passeront progressivement à un niveau plus soutenu.

ACTE 1^{er}

Scène 1

Une salle sobre, meublée d'une bibliothèque, d'une table, d'un fauteuil et d'une lampe. Le narrateur entre.

Narrateur : Un fil. *Temps*. La vie ne tient-elle qu'à un seul fil ? Que sommes-nous les hommes sur la frise du temps ? Pendant longtemps, je me suis posé cette question et c'est dans les livres que j'ai en vain cherché une réponse. Tourner les pages une par une, lire les lignes une par une jusqu'à ce que mes yeux se voilent de noir. *Temps*. Selon une vieille légende, nous sommes un parmi tant d'autres sur un métier à tisser et le fil de notre vie est lié à des milliers d'autres, sans que nous le sachions vraiment...

Scène 2

Une ruelle. Entrent Éloïse et Mikael.

Mikael : Veux-tu m'arrêter ça !

Éloïse : Quoi ?

Mikael : Cet air de déprime. Il me semble qu'aujourd'hui, on s'était dit qu'il n'y aurait pas d'air bête, ni de dépression post-traumatique...

Éloïse : Arrête avec ta pseudo-psychologie ! Je ne suis pas d'humeur. Je suis là, c'est tout ce qui compte.

Mikael : Bon, bon. Je prendrais quand même un petit sourire.

Éloïse : Je souris là, tu es content ?

Entre Urban.

Urban : Voilà des mois que je les cherche sans y parvenir ! Il est temps de retourner chez moi et annoncer mon échec à mon Seigneur...

Mikael : Tu es certaine que ça va ?

Éloïse : Je te dis que, oui ! Qu'est-ce qu'il te faut de plus ?

Urban : Par le Tisserand ! Est-ce possible qu'après toutes mes recherches, le destin les fasse apparaître sur mon chemin. Ici, en même temps ?

Mikael : Je voulais juste être certain. C'est que depuis l'accident, tu n'es plus comme avant.

Éloïse : Là, c'est toi qui recommence.

Mikael : Je veux juste comprendre pourquoi tu ne veux jamais en parler.

Éloïse : Parce que j'en n'ai pas envie ! Est-ce que tu peux comprendre ça ? Tout ce que je sais, c'est que j'ai le goût de rien, mais je ne peux pas l'expliquer. Alors ne me demande plus de t'en parler.

Mikael : Oui. J'ai compris ! On rentre ?

Éloïse : Non.

Urban : Sa chevelure luit telle une flamme comme le dit la prophétie... Et lui ? Est-ce son frère ? Je ne peux voir la marque sur son bras. Il faut que je sache. Vite, mes épées ! Voyons si ma chance va enfin tourner ! *Il place ses épées sur le sol et joue un vendeur itinérant.*

Éloïse : Je veux marcher encore un peu.

Urban : Ah ! Des clients ! Un petit souvenir pour votre Dame, mon Seigneur ?

Mikael : Cette Dame, comme vous dites, est ma sœur.

Urban : Ah ! Très bien. Voulez-vous tout de même y jeter un œil. Je crois bien pouvoir réussir à vous extorquer quelques piécettes en échange d'un de mes biens.

Mikael : Faites attention, vieillard. Cette Dame est particulièrement difficile aujourd'hui.

Éloïse : Tais-toi !

Urban : Ne vous inquiétez pas pour moi, mon Seigneur. Urban sait fort bien faire le négoce, surtout avec les dames.

Mikael : Je vous aurai prévenu...

Éloïse : Vas-tu la fermer... Sinon je te coupe en deux avec cette épée.

Urban : Faites attention, ma Dame. Durandal ne fait pas de cadeau.

Éloïse : Durandal ?

Urban : Cette épée.

Éloïse : Elle a un nom ?

Urban : Chaque épée en possède un. C'est ce qui lui donne sa puissance.

Éloïse : Pour vrai ?

Mikael : Donne-moi ça. Durandal ! Wow ! Elle pèse presque rien. *Dès qu'il touche l'épée, une ambiance sonore se fait entendre.* C'était quoi ce bruit ?

Urban : Ce n'est rien. Cette marque sur votre bras, elle représente un dragon ?

Mikael : Si on veut ! C'est une tache de naissance. Pourquoi ?

Urban : Simple curiosité. *Pour lui-même.* Par le Tisserand, c'est bien lui !

Éloïse : Et ce couteau, il a aussi un nom ? *Même ambiance sonore.*

Urban : *Pour lui-même.* Oh Seigneur, c'est elle !

Éloïse : Eh bien, j'attends !

Urban : Un petit éclaircissement d'abord, ce couteau est une dague...

Éloïse : Oui oui, une dague.

Urban : Elle se nomme Gotlame. Ce qui signifie « traverse le temps ».

Mikael : Drôle de nom.

Urban : Paraît-il qu'elle possède des pouvoirs magiques.

Mikael : Des noms pour des couteaux et maintenant des pouvoirs magiques. Bon assez joué. Éloïse, on s'en va.

Éloïse : Non, ça m'intéresse. Dites-moi, Monsieur... comment déjà ?

Urban : Urban.

Éloïse : Urban... c'est beau. J'aimerais en savoir un peu plus sur ces pouvoirs magiques.

Urban : Je ne raconte pas mes secrets à des étrangers.

Éloïse : Vous pouvez nous faire confiance, on ne dira rien.

Urban : Vous m'en voyez navré, mais c'est comme ça !

Éloïse : Et si nous achetions quelque chose, ça vous aiderait peut-être à nous faire confiance ?

Urban : Cela pourrait en effet...

Éloïse : Mikael, achète-lui cette épée.

Mikael : Pourquoi moi ?

Éloïse : Pour me faire plaisir, j'ai vraiment envie de savoir.

Mikael : Achète-la, toi, si tu as vraiment envie de savoir.

Éloïse : Je n'ai pas d'argent. Allez, pour moi...

Urban : Une petite attention pour la dame.

Mikael : Non !

Éloïse : Mikael, achète cette épée sinon tu rentres à pied !

Mikael : D'accord !

Urban : Vingt écus.

Mikael : Écus ? Très drôle.

Éloïse : Vous voulez dire des dollars.

Urban : Oui, bien entendu. Vingt dollars.

Mikael : Vingt, c'est trop cher. Dix

Urban : D'accord, vingt.

Mikael : Quinze.

Urban : Bon... Vingt.

Mikael : Dix-sept et cinquante ?

Éloïse : Paye, c'est tout.

Mikael : Tenez.

Urban : Merci, mon Seigneur ! Cette épée sera la vôtre jusqu'à la fin des temps.

Mikael : Laissez faire vos beaux discours !

Éloïse : Revenons à ce secret.

Urban : Approchez. Il faut toutefois me promettre de ne révéler à quiconque ce que vous apprendrez. Il en va de votre vie comme de la mienne.

Éloïse : Je le jure. Mikael ?

Mikael : C'est ridicule.

Éloïse : Allez !

Mikael : Je le jure.

Urban : Bien. Tout d'abord, je n'appartiens pas à votre monde...

Mikael : Ça, on l'avait remarqué...

Éloïse : Ne l'écoutez pas, Urban. Continuez.

Urban : Ma terre natale se nomme Affalonaï et elle est située aux confins de l'univers. Je suis un mage et j'ai été chargé par mon Roi de trouver deux jeunes personnes qui, selon une vieille prophétie, aideront à vaincre le fléau qui s'abat sur notre peuple.

Éloïse : Et cette dague ?

Urban : Gotlame possède le pouvoir de faire voyager quiconque insère cette pierre dans la garde. C'est grâce à elle si je suis ici aujourd'hui.

Éloïse : Pourquoi nous dire tout ça, à nous ?

Urban : La prophétie dit que seul un frère et une sœur, l'un portant la marque du dragon et l'autre parée d'une chevelure pareille à la flamme qui éclaire la nuit, peuvent nous aider...

Mikael : Cet homme est fou. Moi, je m'en vais.

Éloïse : Attends ! Admettons que tout ça c'est vrai, tout ce que j'ai à faire, c'est de mettre cette pierre dans la garde de la dague et nous nous retrouverons en Affa...

Urban : En Affalonaï. Vous avez compris.

Éloïse : Je partirais seule ?

Urban : Tous ceux qui se trouvent à moins de dix pas, au moment précis où la pierre s'intègre à la garde, voyageront avec vous.

Éloïse : J'essaie ?

Urban : Vous nous transporterez dans un monde rempli de dangers et vous y risquerez peut-être votre vie...

Éloïse : Je n'ai pas peur ! Vous êtes prêts ?

Urban : Je le suis.

Éloïse : Mikael ?

Mikael : Voyons, Éloïse. Tu ne vas pas croire son histoire ? C'est ridicule...

Éloïse : Il n'y a qu'une seule façon de le savoir...

Mikael : Non !!!

Ils traversent les univers et se retrouvent dans une forêt.

Scène 3

Urban : Tout va bien ?

Mikael : Si on veut.

Éloïse : Où est-ce que nous sommes ?

Urban : En Affalonaï.

Mikael : Comment ça en Affalonaï ? Éloïse, qu'est-ce que tu as fait ?

Éloïse : J'ai mis la pierre dans la garde. On dirait que ça a marché.

Urban : Évidemment. Je ne raconte jamais de mensonges.

Mikael : Je rêve. Je fais un mauvais rêve, c'est tout.

Éloïse : Il fait vraiment froid ici.

Urban : Pourtant, nous sommes en saison chaude. Ce froid n'est pas naturel. Il ne faut pas rester ici. La forêt est peuplée de dangereuses créatures.

Mikael : Comment, dangereuses ?

Éloïse : Ne sois pas si peureux, tu as une épée pour te défendre.

Mikael : Je ne sais même pas m'en servir. *Un bruit.* C'était quoi ça ?

Urban : Vite, partons!

Entrent trois soldats non-humains.

Soldat 1 : C'est d'ici que venait la lumière.

Soldat 2 : Tu es fou, c'est tout.

Soldat 3 : Les gars ?

Soldat 1-2 : Ouais ?

Soldat 3 : Regardez.

Soldat 1 : Je vous l'avais bien dit ! Un peu d'amusement ?

Soldat 2 : Moi, je prends la fille.

Soldat 3 : Et moi, le vieux.

Urban : Un pas de plus et vous êtes morts !

Soldat 2 : J'ai peur. Allez les gars.

Une bataille s'engage. Urban envoie valser son adversaire puis se fait assommer en allant prêter main forte à Éloïse. Mikael se bat, bien malgré lui, avec vigueur et réussit à faire fuir son adversaire puis celui de sa sœur.

Éloïse : Urban, ça va ?

Urban : Oui ! Vite, sortons de cette forêt.

Mikael : Comment j'ai pu faire ça, moi ? Urban, qu'est-ce qui se passe ?

Urban : Je vous expliquerai en chemin. Allez dans cette direction, je vous rejoins.

Éloïse : Viens, Mikael, on y va.

Mikael : Comment j'ai fait ? *Ils sortent.*

Urban : Je ne me suis pas trompé. La fille nous a fait traverser, puis le garçon porte la marque du dragon et il se bat comme un guerrier. La prophétie du Tisserand s'avère finalement vraie. L'espoir est encore permis !

SCÈNE 4

La forteresse d'Hérador.

Nazar : Le temps est-il enfin venu, Maître ?

Hérador : Patience, Nazar. Cette fois, je ne ferai aucun geste précipité. La dernière fois, j'ai été trop prompt à lancer mes armées au combat et tu en connais le résultat.

Nazar : C'est la faute de votre sœur et de votre frère. Ils se sont interposés entre vous et ces humains. Sans cette intervention, ils n'auraient jamais été en mesure de vous vaincre.

Hérador : Tu comprends maintenant la raison pour laquelle je n'agirai que lorsque tous les présages joueront en ma faveur. Plus j'attends, plus Cynan et Moriane croiront que je ne représente plus une menace.

Nazar : Il y a plus de sept cents ans que vous attendez.

Hérador : Le temps ne tourne pas de la même manière pour moi. Ne fais pas l'erreur de croire pas que je suis demeuré inactif depuis toutes ces années.

Nazar : Loin de moi de croire une telle chose.

Hérador : *Temps.* N'as-tu pas remarqué que les éléments de la nature se déchaînent anormalement ?

Nazar : Oui. Depuis quelques jours il fait un froid glacial et il y a eu tornades et tremblements de terre. J'imagine que tous ces phénomènes ne sont pas d'ordre naturel ?

Hérador : Ce n'est que le commencement des supplices que je réserve aux humains. Après les ravages que je sèmerai grâce à ma magie, j'écraserai tous ceux qui oseront me défier : les humains et la Tribu.

Nazar : Comment puis-je vous servir dans vos desseins ?

Hérador : J'admire ton empressement à me servir, Nazar.

Nazar : Je suis né que pour vous servir, mais je veux agir le plus vite possible. J'en ai assez de cette inaction. Il y a trop longtemps que nous ne faisons rien. Par le Tisserand à son métier...

Hérador : Ne prononce jamais ces paroles en ma présence, jamais !

Nazar : Maître, pardonnez-moi.

Hérador : Hors de ma vue.

Nazar : Oui, Maître. *Il se dirige vers la sortie.*

Hérador : Nazar, il est temps de commencer à semer le désordre chez le peuple de la Tribu et les Barbares qui jouxtent nos frontières.

Nazar : À vos ordres.

Hérador : Je ne veux pas de batailles à grand déploiement. Que des escarmouches afin de les faire agir de manière précipitée.

Nazar : Comme vous le voudrez.

Hérador : Patience, Nazar, tu l'auras bientôt ta bataille, je te le promets.

Nazar : J'attends ce moment avec impatience. *Il sort.*

Hérador : Rien ne pourra m'empêcher de conquérir Affalonai. Pas même mon père. J'écraserai les humains et la Tribu, puis, je m'occuperai de mon frère et de ma sœur. Rien ne pourra m'empêcher de vous exterminer. Rien !

Scène 5

Une taverne vide. Le prince Kalvail sort de l'ombre et avance lentement, un verre à la main.

Kalvail : Encore à boire, au nom du Tisserand ! Encore à boire pour le Prince ! Il n'y a personne dans cette taverne ? À boire sacrebleu ! Sinon je ferme la place... pour... manque d'alcool...

Aubergiste : J'arrive, Kalvail. Ne sais-tu pas quelle heure il est ?

Kalvail : Il est l'heure de remplir mon verre, Aubergiste. Et ce n'est pas Kalvail, mais son Altesse Royale. Remplis-moi ce verre, tout de suite !

Aubergiste : D'accord, d'accord, son Altesse Royale, mais c'est ton dernier. Après, je dois fermer.

Kalvail : C'est mieux. Encore, encore. Ah ! Laisse-moi ce pichet et vas te coucher. Je fermerai boutique.

Aubergiste : Boire à mort... Cela ne te fera pas oublier, Kalvail... *Il sort.*

Kalvail : Son Altesse Royale ! Et mêle-toi de ce qui te regarde ! *Temps.* Boire à mort, comme tu dis, semble la seule chose qu'il me reste à faire en ce moment. Comme ça, je ne pense pas à ma mère, ni aux forces surnaturelles qui s'abattent sur nos têtes...

Entrent Urban, Mikael et Éloïse.

Urban : Vous n'avez rien de mieux à faire que de vous soûler, Kalvail...

Kalvail : Son Altesse Royale ! Urban ? Je ne vous avais pas reconnu.

Urban : Cela ne me surprend guère. Vous êtes complètement ivre.

Kalvail : C'est la seule chose intelligente qu'il me restait à faire ce soir.

Urban : À ce que je vois, les choses n'ont pas changé depuis mon départ.

Mikael : Urban, voulez-vous bien nous dire où nous sommes et qui est cet homme ?

Kalvail : Des étrangers ? Cet homme n'est pas d'ici, c'est évident. Et cette magnifique beauté surpasse tout ce qui m'a été donné de voir jusqu'à maintenant.

Urban : Nous n'avons pas le temps pour ce genre d'inepties. La situation s'est aggravée depuis mon départ...

Kalvail : Urban, pas ce soir ! Demain. Demain. Prenez place et buvons à la beauté des femmes...

Éloïse : C'est lui le prince dont vous nous avez parlé ? Eh bien, il n'y a vraiment pas de quoi rire.

Mikael : Éloïse !

Urban : Cela suffit, Kalvail. Ouvrez bien vos oreilles, je vais vous expliquer une seule fois qui sont ces gens...

Kalvail : Abrégez, Urban, abrégez. Je vous écoute.

Urban : Prince Kalvail, fils du Roi Ladon, le Seigneur du royaume d'Affalonaï et Roi Dragon de Cynan, voici Mikael et Éloïse, les deux étrangers portant la marque de la prophétie.

Kalvail : Les quoi ?

Mikael : De la quoi ?

Urban : Vous m'avez bien compris.

Kalvail : Non *Rire*. Impossible. *Temps*. Eux ? Est-ce que mon Père a été prévenu de leur arrivée ?

Urban : Non, je suis directement venu vous trouver.

Kalvail : Vous avez bien fait...

Mikael : Un instant. Ce n'est pas la première fois que vous dite qu'Éloïse et moi sommes les instruments de... de...

Éloïse : De la prophétie.

Mikael : C'est ça. C'est quoi au juste cette prophétie ?

Urban : C'est très simple, non en fait c'est très complexe et je ne crois pas que nous ayons le temps cette nuit de vous...

Entrent Volsang et Freyjana.

Volsang : C'est bien l'auberge du Dragon argenté ?

Kalvail : Oui, mais elle est fermée.

Freyjana : Nous cherchons le Prince Kalvail.

Kalvail : Et qu'est-ce que vous lui voulez ?

Freyjana : Nous avons des nouvelles importantes à lui transmettre.

Kalvail : Tout le monde est de mèche ce soir. Et il ne me reste plus de vin.

Urban : Quelles nouvelles ?

Freyjana : Est-ce bien là le Prince héritier ?

Éloïse : Malheureusement, oui.

Kalvail : Qu'avez-vous à me dire de si urgent ?

Volsang : Il y a quelques jours, plusieurs villages des Peuples du Nord ont été mis à sac par les soldats d'Hérador. Il est de votre devoir de protéger les frontières de votre royaume, Prince. C'est pourquoi, moi Volsang, j'ai été désigné par le conseil des anciens pour vous demander d'honorer le serment fait par votre arrière-arrière-arrière grand-père...

Kalvail : Encore ce maudit devoir.

Freyjana : Mon Prince, la Tribu a, elle aussi, été victime de ces raids. Elle a été contrainte de reprendre les armes pour défendre son peuple. Il y a autre chose que vous devez savoir... Nazar lui-même organise les attaques.

Kalvail : Nazar ?

Urban : Vous en êtes certaine ?

Freyjana : Absolument.

Mikael : Qui est ce Nazar ?

Kalvail : Celui dont la mort prochaine représente mon unique raison de vivre. Un jour, le tranchant de mon épée lui fera rendre son dernier souffle. La situation est grave. Mon Père doit absolument être mis au courant. Mikael, Éloïse, Volsang et...

Freyjana : Freyjana, de la Tribu.

Kalvail : Vous passerez la nuit au château. Aubergiste. Aubergiste !

Aubergiste : Je suis là.

Kalvail : Je quitte ! Je te laisse fermer ton auberge. Voilà pour ton souci. *Il sort, suivi par Volsang et Freyjana.*

Aubergiste : C'est bien la première fois qu'il paie.

Urban : Suivons-le.

Mikael : Vous avez encore beaucoup de choses à nous dire, Urban.

Urban : Pas ici. Sortons et je vous dirai tout ce que je sais. *Ils sortent.*

Aubergiste : C'est ça, partez. Et laissez-moi tout ce bazar. Comme d'habitude !

Scène 6

Narrateur : Les fils sont noués. Le destin de Mikael et d'Éloïse se voit lié à celui d'Affalonaï. Tout en se dirigeant vers le château, Urban raconta l'histoire de sa contrée. Du néant le plus profond, dit-il, naquit, il y a de cela d'innombrables années, le Tisserand. De son métier à tisser, il créa de nombreux univers. Certains n'existent plus aujourd'hui, d'autres n'ont même jamais vu le jour. C'est toutefois ici, en Affalonaï, que le Tisserand a tiré le fil le plus fragile. Ses deux fils, les dieux Hérador et Cynan, et sa fille, la déesse Moriane, dirigeaient la destinée des peuples d'Affalonaï dans un triangle parfait jusqu'au moment où Hérador, dieu de la politique et de la guerre, lassé du partage et des compromis, décida de devenir le chef unique. Son cœur devint noir et sa soif de pouvoir insatiable. Les hommes n'eurent d'autre choix que de prendre les armes pour assurer leur liberté. Pas une seule fois le Tisserand n'est intervenu dans ces multiples conflits. Pourra-t-il rester neutre dans ce qui s'annonce être le dernier combat ? Cette fois, deux fils sont apparus dans ses doigts. Deux étrangers qui, selon la prophétie, portent la marque du Tisserand et apporteront la paix en

Affalonaï. Sur ces mots, Urban se tut et les trois compagnons continuèrent leur chemin en silence jusqu'au château.

Scène 7

Une antichambre du palais.

Mikael : Ce n'est pas sérieux, Éloïse. Toi et moi ? Les instruments d'une prophétie ?

Éloïse : Il va falloir que tu t'y fasses ! Nous sommes ici pour un bon bout de temps.

Mikael : Ne me dis pas que tu crois à cette histoire de Tisserand et de fil ?

Éloïse : Oui. Tu as vu Kalvail et les autres. Ils sont réels, comme toi et moi. Et s'ils ont besoin de nous, nous les aiderons !

Mikael : Pourquoi ? On ne doit rien à ces gens. Qu'est-ce qui t'a pris de faire ça ? Ne me dis pas que tu ne t'en souviens plus. Ça marche peut-être avec ton psychologue mais pas avec moi !

Éloïse : Tu dis n'importe quoi. Je ne cherchais rien en particulier... J'en ai eu envie sur le moment, c'est tout.

Mikael : Je ne te crois pas ! Tu cherchais encore un moyen de fuir les conséquences de tes actes. Jamais tu ne le pourras. Jamais. Ce que tu as fait, non ce que tu n'as pas fait, ça va te suivre jusqu'à la fin de tes jours. Tu es complètement folle Éloïse,

Éloïse : Ne me traite pas de folle ! Tu ne sais pas comment ça me fait mal ! Tu ne peux pas comprendre.

Mikael : *Temps.* Je m'excuse, je ne voulais pas...

Entre Urban.

Urban : Venez, il ne faut pas faire attendre le Roi. Que se passe-t-il ?

Mikael : Rien. Urban, faites-nous rentrer.

Éloïse : Je veux rester.

Mikael : Réfléchissez, nous ne pouvons pas être les deux étrangers de votre prophétie, regardez-nous bon sens !

Urban : Mikael, je sais que c'est difficile à croire. Moi, j'ai eu toute une vie pour me préparer à ces événements. Tandis qu'il y a quelques jours encore, vous étiez dans votre monde, à rêver de tranquillité...

Mikael : J'y rêve toujours.

Urban : Je vous demande de me faire confiance.

Mikael : Désolé, mais je ne peux pas. Éloïse, donne-moi cette maudite dague, je veux rentrer chez moi !

Éloïse : Nous resterons ici. Au lieu de toujours voir le mauvais côté des choses, tu ne pourrais pas essayer de t'amuser ?

Mikael : M'amuser ? Je ne trouve pas amusant de me faire attaquer par les premières personnes... Non, qu'est-ce que je dis là ? Par les premiers monstres que je rencontre.

Éloïse : Mais tu leur as quand même montré de quoi tu es capable.

Mikael : J'ai été chanceux, c'est tout.

Éloïse : Non ! Urban te l'a dit. Tu portes la marque de la prophétie et tu possèdes Durandal. Que tu le veuilles ou non, tu es mêlé à cette histoire.

Mikael : On verra...

Éloïse : Ce que tu peux être bouché des fois. Urban, allons voir le Roi.

Urban : Éloïse, je dois vous prévenir. Le roi est souffrant et il ne convient pas de parler fort en sa présence. Je vous conjure de ne rien dire de trop, disons, agressif. Vous me comprenez ?

Éloïse : J'essaierai, mais des fois c'est plus fort que moi. *Elle sort avec Urban. Mikael prend quelques secondes pour lui et sort.*

Transition vers l'acte 2. On entend en voix hors champ Kalvail, Volsang et Freyjana. Ils ne disent que des mots, des parties de phrases sans ordre déterminé. Les mots forment un tourbillon qui laisse sous-entendre la lourdeur et la gravité de ce que les trois personnages exposent au Roi.

ACTE 2

Scène 1

Au palais, Ladon, Kalvail, Volsang et Freyjana.

Freyjana : Voilà qui résume la situation, Roi Ladon.

Ladon : Pourquoi ? Pourquoi maintenant ? Pendant des années nous avons été en paix.

Freyjana : Tous les présages annonçaient la venue imminente de ces combats.

Volsang : Les animaux ont fui la forêt, les oiseaux ne chantent plus. Voilà les signes que le mal est à nos portes.

Kalvail : Et n'oubliez pas les éléments qui se déchaînent...

Ladon : Taisez-vous. Je n'aurai pas la force de combattre.

Volsang : Vous n'êtes pas seul dans ce combat. Par le Tisserand à son métier, les Peuplades du Nord attendent vos ordres. Nos armes sont les vôtres.

Freyjana : Tout comme la Tribu. Elle respecte et vénère les alliances de ses ancêtres. Elle est prête à guerroyer une nouvelle fois sous la bannière du Dragon d'Affalonaï et de vaincre Hérador.

Ladon : C'est bien gentil à vous, mais que peuvent bien faire de pauvres mortels face à un dieu ?

Kalvail : Nous ne sommes pas sans défense, Père. Moriane et Cynan seront avec nous.

Ladon : Les dieux ! Et qu'ont-ils fait tes dieux pour arrêter les tornades, le froid, les typhons ? Les récoltes sont fichues, la maladie s'installe, le peuple souffre. Non, nous sommes bel et bien seuls cette fois. Les dieux nous ont abandonnés...

Entrent Urban, Éloïse et Mikael.

Urban : Pardonnez mon audace, mais vous faites erreur.

Ladon : Urban. Vous nous honorez enfin de votre présence.

Urban : Pardonnez mon retard, mon Roi. J'avais d'importantes tâches à régler avant de me rapporter à vous.

Ladon : Plus urgentes que le fléau qui s'abat sur ma tête. Où étiez-vous ces derniers temps ?

Urban : Je cherchais de l'aide.

Kalvail : Écoutez-le, Père. Urban apporte de bonnes nouvelles.

Urban : Voici Mikael et Éloïse, deux jeunes étrangers qui vont nous prêter main forte dans notre combat.

Ladon : De l'aide ! Vous appelez ces deux étrangers de l'aide ! Vous surestimez vos dons de mage, Urban ou vous vieillissez plus rapidement que moi...

Kalvail : Père.

Ladon : Nous allons tous mourir...

Éloïse : Il commence à m'énervé.

Mikael : Tiens-toi tranquille.

Éloïse : C'est un vrai pleurnichard !

Mikael : Silence.

Kalvail : Père, reprenez vos esprits. Rappelez-vous la prophétie : les deux étrangers venus d'ailleurs apporteront la paix en Affalonaï.

Ladon : Sottises, pure invention ! Regardez-les...

Urban : Ladon, vous êtes Roi ! Votre couronnement a été béni par Cynan et Moriane eux-mêmes. Il est de votre devoir de croire et d'agir selon la prophétie. Votre fil sur le métier du Tisserand est étroitement lié aux événements qui se produisent aujourd'hui, que vous le vouliez ou non...

Kalvail : Père, laissez-moi défier Hérador pour vous et mère...

Ladon : Je t'interdis de parler d'elle. C'est par ta faute si elle est n'est plus à mes côtés !

Kalvail : Permettez-moi de me battre, je vengerai ainsi sa mort et je réparerai ma faute !

Ladon : Silence, Fils ! Jamais Lorianne ne reviendra, même si tu gagnes.

Urban : Il faut tout de même essayer de protéger le peuple. Envoyez vos troupes dans les campagnes...

Ladon : Je suis le Roi ! Personne ne dictera ma conduite...

Éloïse : Et bien agissez donc en roi !

Mikael et Urban : Éloïse !

Éloïse : Vous ne croyez donc plus en rien ? Regardez ces deux guerriers, ils sont venus vous proposer leur aide et votre seul fils vous supplie d'agir pour le bien de votre peuple. Regardez tout ça comme un signe que la prophétie se réalise. Mikael, avance.

Kalvail : Urban, faites-la taire.

Urban : Regardez plutôt votre père.

Éloïse : Tout de suite. Et tire ton épée. Ouvrez vos yeux, Roi Ladon, et dites-moi quelle épée tient mon frère ?

Ladon : Par le Tisserand...

Éloïse : Durandal. Et cette dague, vous la reconnaissez ? Gotlame. Nous sommes venus de très loin grâce à elle pour nous lier à votre cause, Seigneur. Durandal est de retour, dans les mains d'un guerrier...

Mikael : Mais je ne suis pas un guerrier...

Éloïse : Un guerrier qui porte la marque du dragon argenté ! Tous les éléments sont en place. Agissez pour votre peuple, votre fils et votre défunte femme. Nous sommes prêts à mourir pour vous !

Volsang : Les Peuplades du Nord aussi !

Freyjana : La Tribu sera honorée de rejoindre ses ancêtres dans les salles du Tisserand en mourant au combat.

Kalvail : Moi aussi, Père. J'ai juré de tuer Nazar il y a longtemps. J'honorerai mon serment. Et vous, Mikael ?

Mikael : *Temps*. Moi aussi, Roi Ladon. Si cela peut me permettre de retourner chez moi. Mon bras vous appartient, pour ce qu'il vaut.

Urban : Ne doutez plus, Ladon. Les dieux et le Tisserand lui-même sont avec vous. Agissez, maintenant.

Ladon : Quel est ton nom ?

Éloïse : Éloïse.

Ladon : Éloïse... Tu mériterais la mort pour avoir osé parler ainsi devant moi... Kalvail.

Kalvail : Oui, Père ?

Ladon : Peut-être vas-tu me prouver que tu es le digne fils d'une lignée de Rois Dragons. Pars sur-le-champ. Tu commanderas l'armée. Volsang, Freyjana, j'accepte votre allégeance. Vous joindrez les rangs de notre armée. Mikael, vous les accompagnerez. Durandal doit à nouveau être libre de tuer en Affalonaï. Éloïse, vous resterez auprès de moi.

Éloïse : Je ne veux pas me séparer de mon frère.

Ladon : Silence ! Le Roi a parlé. Kalvail, n'échoue pas. *Il sort.*

Kalvail : *Tous s'inclinent. Temps.* Urban, vous joindrez-vous à nous ?

Urban : Comment pourrais-je te laisser aller seul au combat, Kalvail ?

Kalvail : Merci. Mikael, allons à l'armurerie vous trouver une tenue décente.

Mikael : Donnez-moi une minute, je dois parler à ma sœur.

Kalvail sort, suivi de Volsang et Freyjana.

Éloïse : S'il pense que je vais rester ici.

Mikael : Pour une fois, fais ce que l'on te dit.

Éloïse : Je veux aller avec toi...

Mikael : Tu vas rester ici ! C'était quoi ce discours ? Nous sommes prêts à mourir pour vous ! Parle pour toi. Moi, tout ce que je veux, c'est rentrer à la maison.

Éloïse : Nous devons les aider, c'est notre destin.

Mikael : Les aider ! Notre destin ! À cause de toi, je suis pris dans une guerre ! Tu comprends, une guerre avec des gens qui se font tuer.

Éloïse : Tu vas t'en sortir. Tu portes la marque des guerriers sur ton bras : le dragon argenté.

Mikael : C'est une tache de naissance. Pas la marque d'un guerrier !

Éloïse : Tu as juré au Roi.

Mikael : *Temps.* Et je vais respecter ma parole, mais pas pour toi, pour moi. *Il sort.*

Éloïse : Mikael ! Urban, veillez sur lui.

Urban : Il s'en sortira. Moi, c'est pour vous que je m'inquiète.

Éloïse : Je vais très bien.

Urban : Promettez-moi une chose.

Éloïse : Laquelle ?

Urban : Ne faites rien d'étourdi durant notre absence.

Éloïse : Que voulez-vous dire? Vous aussi vous croyez que je suis folle ?

Urban : Bien sûr que non. Je veux simplement dire que je m'inquiète de vous laisser seule ici.

Éloïse : C'est pas moi qui l'a voulu...

Urban : Vous risquez de faire des ravages avec votre tempérament et mon Roi a suffisamment de soucis.

Éloïse : Je vais faire attention, je vous le promets.

Urban : *Il se dirige vers la sortie.* Une dernière chose, prenez soin de Ladon. Il aura besoin de soutien en ces sombres temps. *Il sort.*

Scène 2

À la forteresse d'Hérador.

Hérador : Alors Nazar, que penses-tu de cette pluie ?

Nazar : Très efficace...

Hérador : Après le froid, les tornades, les typhons...

Nazar : Elle empêche également les soldats de progresser.

Hérador : Que dis-tu ?

Nazar : Les routes sont boueuses...

Hérador : Utilise ton imagination et fais-les avancer plus rapidement, même si tu dois pour ça perdre des hommes. L'heure est maintenant venue de passer à la phase suivante de mon plan. Cynan et Moriane restent sur leur position et leurs peuples restent sans défense face à ma magie.

Nazar : *Pour lui-même.* Quelque chose m'échappe. Pourquoi Cynan et Moriane n'essaient-ils pas de l'arrêter ?

Hérador : Ils ne peuvent s'opposer directement à moi.

Nazar : Pour quelle raison ?

Hérador : Parce qu'ils sont stupides et qu'ils se plient à la volonté de notre Père.

Nazar : Et quelle est cette volonté ?

Hérador : Il nous a interdit d'intervenir dans les histoires des mortels.

Nazar : Pourquoi vous, vous le pouvez ?

Hérador : Nazar, il y a des informations que tu ne dois pas connaître. Elles ne te concernent nullement, alors cesse.

Nazar : Je voulais simplement comprendre pour mieux vous aider. Puis-je vous faire part d'un fait qui pourrait vous intéresser ?

Hérador : Parle.

Nazar : Mes espions au palais du Roi Ladon m'ont prévenu que deux étrangers sont arrivés il y a quelques jours.

Hérador : Alors ?

Nazar : Ce sont, selon Urban, les deux étrangers de la prophétie du Tiss... Ceux qui, pardonnez-moi, devraient causer votre chute.

Hérador : Je sais très bien qui ils sont et pourquoi Urban les a ramenés ici...

Nazar : Pourquoi ne pas les avoir fait tuer ?

Hérador : Parce que je ne crois pas à cette prophétie, Nazar. Je suis le seul à contrôler ma destinée. Elle n'est pas sous l'emprise de mon Père et de textes anciens qui sont le fruit d'élucubrations d'un vieux fou. C'est l'erreur qu'ont fait Cynan et Moriane et cette faute les perdra. Jamais deux étrangers d'Affalonaï ne viendront contrecarrer mes plans.

Nazar : Je comprends. Je crois tout de même qu'il faudrait les éliminer...

Hérador : Douterais-tu de mon jugement ?

Nazar : Non ! Jamais je ne ferais une telle chose...

Hérador : Qui sers-tu ?

Nazar : Vous, Maître! Le seul et unique dieu en Affalonai.

Hérador : Ne l'oublie jamais. *Temps. Nazar se dirige vers la sortie.* Il est temps d'être plus agressif. Avance et frappe. Tue tous ceux qui se dresseront sur ton passage. Va et ne reviens que lorsque tu auras exterminé tous nos opposants.

Nazar : Il en sera fait selon votre désir. *Il sort.*

Narrateur : Les doigts du Tisserand ne cessent de filer sur son métier. Les événements se bousculent à une vitesse folle. Que pourra faire l'armée, que l'on surnommara l'Armée des Peuples Unis, devant un ennemi aussi puissant ? Kalvail à la tête d'une armée en nombre inférieur, ne pouvait se permettre une bataille rangée et dut sonner le repli à plusieurs reprises. Malgré ces défaites rapides, dès le premier affrontement, Mikael prouva sa légitimité à tenir Durandal entre ses mains. Pris par la frénésie du combat, sa marque à l'avant bras illumina le champ de bataille d'une lumière argentée, aveuglant ainsi ses ennemis et redonnant courage aux soldats. Lors d'une embuscade particulièrement sauvage, Kalvail se trouva en danger. Mikael poussa un cri de rage. Traversant la mêlée à grands coups d'épées et ne laissant que des morts sur son passage, il secourut le Prince. Dès lors, les deux hommes devinrent comme des frères de sang. Mikael, accepta enfin son rôle d'instrument de la prophétie et prit place auprès de Kalvail à la tête de l'Armée des Peuples Unis.

Scène 3

Une forêt.

Freyjana : Nos forces battent une fois de plus en retraite.

Kalvail : Volsang, que ton unité retarde d'éventuels poursuivants.

Volsang : J'y vais.

Freyjana : Mikael, tu es blessé.

Mikael : Ce n'est rien.

Freyjana : Laisse-moi faire.

Kalvail : Tu te bats comme un ours. Aucune technique, mais une force sauvage.

Mikael : Je fais ce que je peux.

Freyjana : Tu t'en tires très bien, je t'assure. Moi je trouve que tu possèdes une grâce dans la manière dont tu manies ton arme, que nul homme ne pourra jamais avoir.

Mikael : Ah, euh... Merci !

Freyjana : Tu pourrais devenir un membre de la Tribu. Nous danserions toute la nuit et sous les étoiles...

Urban : Kalvail, nous devons parler.

Kalvail : Ce n'est peut-être pas le moment.

Urban : Nous n'arriverons jamais à vaincre. Il te faut plus d'hommes.

Kalvail : Tout ce qu'Affalonaï compte d'hommes valides se trouve dans l'armée. Je ne peux tout de même pas envoyer des adolescents guerroyer contre ces monstres.

Urban : Freyjana, tu te souviens du livre du Roi Thorolf ?

Freyjana : Oui.

Urban : Que dit le passage sur le bosquet sacré d'Affalonaï ?

Freyjana : Laissez-moi réfléchir. « Nul ne foulera le sol du bosquet sacré d'Affalonaï sans une volonté inébranlable de faire régner la lumière. Vous y trouverez l'aide nécessaire afin de remporter l'ultime bataille contre l'armée des ténèbres. »

Kalvail : Vous n'y pensez pas ? Le bosquet sacré ! Nul homme sain d'esprit n'a osé s'y rendre.

Urban : Nous serons donc les premiers.

Kalvail : Je refuse ! Je ne peux pas partir et laisser l'armée sans commandement. Si je quitte maintenant, nous courrons à notre perte.

Freyjana : Kalvail, sans aide, nous courrons aussi à notre perte.

Kalvail : Il n'est pas question de partir. La discussion est close.

Mikael : Si ce bosquet représente notre seule chance, nous devons prendre le risque.

Kalvail : Que dis-tu ?

Mikael : Kalvail, rends-toi à l'évidence. Avec cette pluie surnaturelle qui s'abat sur nous chaque fois que nous tentons une sortie et l'armée de Nazar si nombreuse, il est impossible de vaincre. Tu le sais, je le sais aussi. Je suis ici depuis seulement quelques semaines, mais pour

la première fois de ma vie, je me sens vraiment libre de mes actes. Le Tisserand possède peut-être le fil de ma destinée comme Urban veut me le faire croire, mais j'ai maintenant choisi de vous suivre. Je ne sais pas si je survivrai à cette guerre, mais j'aurai pris moi-même la décision d'y participer. Permetts-moi de t'accompagner à ce bosquet, et allons trouver ce qui nous permettra de sauver Affalonai!

Kalvail : Ta sœur et toi possédez un don.

Mikael : Lequel ?

Kalvail : Celui d'éclairer la route des Rois Dragons d'Affalonai.

Entre Volsang.

Volsang : Plus personne ne nous suit.

Kalvail : Volsang, nous partons.

Volsang : Je fais sonner le rassemblement.

Kalvail : Nous serons quatre. Toi, Freyjana, Mikael et moi.

Volsang : Notre destination ?

Kalvail : Le bosquet sacré d'Affalonai.

Volsang : C'est long et suicidaire. Je suis des vôtres.

Kalvail : Urban, prenez le commandement de l'armée. Repliez-vous à la forteresse de Yal ding.

Mikael : Yal ding ?

Urban : La plaine des défunts. Là où Hérador fut défait lors de la dernière guerre. C'était, il y a plus de sept cents ans.

Volsang : Stratégiquement, c'est ce qu'il y a de mieux. Impossible d'attaquer par le sud à cause de la montagne et la forêt au nord pourra vous servir de couverture afin de tuer beaucoup d'ennemis.

Freyjana : Vous pourrez facilement résister à un siège.

Urban : Ne vous inquiétez pas, je saurai me débrouiller et il me reste la magie. Il est temps pour moi de combattre à ma façon.

Kalvail : Bonne chance ! *Ils sortent.*

Urban : Vous aussi. Que Cynan et Moriane illuminent votre chemin ! *Il sort.*

Scène 4

Au palais. Ladon et Éloïse.

Éloïse : Comment faites-vous pour lire dans un moment pareil ?

Ladon : Du calme, Éloïse. Faire les cent pas ne fera qu'user le sol.

Éloïse : Nous sommes sans nouvelle depuis trop longtemps et vous lisez.

Ladon : Il ne sert à rien de crier.

Éloïse : C'est quand même moi qui ai mis Mikael dans cette situation.

Ladon : Tu te fais trop de soucis. *Temps.* Éloïse, Urban m'a raconté comment tu as fait usage de Gotlame. Rapidement, froidement, sans crainte...

Éloïse : C'était impulsif. Je suis comme ça. J'agis et je pense après.

Ladon : Vraiment...

Éloïse : Je ne pensais à rien... et surtout pas à me retrouver ici...

Ladon : En es-tu certaine ? Le Tisserand contrôle peut-être notre destinée, mais ce n'est pas lui qui a inséré la pierre dans la garde de Gotlame...

Éloïse : Je ne voulais pas, oui... enfin. Je ne sais plus...

Ladon : Cherchais-tu à fuir quelque chose ?

Éloïse : ...

Ladon : Ce regard, moi aussi, je l'ai eu quand ma femme est morte. On ne vit que pour fuir, que pour mourir...

Éloïse : Vous parlez à travers votre chapeau.

Ladon : Mais je n'ai pas de chapeau.

Éloïse : Laissez-tomber. *Temps.* Et maintenant cette pluie. J'enrage à ne rien faire !

Ladon : Nous n'y pouvons rien.

Éloïse : Il doit bien y avoir quelque chose que l'on puisse faire pour les aider ?

Ladon : Peut-être...

Éloïse : Qu'est-ce que c'est ?

Ladon : Ce livre contient une vieille légende.

Éloïse : Je ne suis pas d'humeur à me faire raconter une histoire.

Ladon : Je crois que celle-ci t'intéressera.

Éloïse : Pourquoi cette légende plutôt qu'une autre ?

Ladon : Parce qu'elle raconte qu'il y a bien longtemps, dans une civilisation inconnue d'Affalonaï, le ciel se couvrit sans avertissement d'un manteau noir comme la suie. Lorsque la plus infime parcelle de lumière fut engloutie, le tonnerre gronda durant deux jours entiers. La population ne sachant que faire, se barricada à l'intérieur de leur maison avec l'espoir que ce vacarme se taise. Après quarante-huit heures de grondements incessants, le ciel explosa et martela la terre d'une pluie torrentielle, sans relâche, durant des mois. L'empereur somma ses prêtres de communiquer avec leurs dieux-animaux et de découvrir la source de cette catastrophe naturelle qui risquait de réduire à néant sa terre et son peuple. Sans succès. Les nuages continuèrent de déverser leur courroux, semant la maladie et la mort sur leur passage.

Éloïse : Et ensuite ? Allez, ne me faites pas attendre.

Ladon : Un jeune habitant des plaines nordiques, seul survivant de son village, décida de se diriger vers le sommet de la montagne sacrée pour s'entretenir avec le chef suprême du panthéon, le dieu-loup. Affrontant les pires vents et tempêtes jamais vus, il parvint tout de même à atteindre la cime enneigée de la montagne où il implora le dieu de faire cesser ce fléau.

Éloïse : Qu'a fait le dieu ?

Ladon : Il demeura silencieux. Le jeune garçon ne renonça pas pour autant. S'affaiblissant de jour en jour, il répéta sans relâche sa requête au dieu. Il offrit même sa vie en échange. Le dieu, réalisant que ce jeune homme le laisserait en paix seulement si sa requête lui était accordée, décida de le mettre au défi.

Éloïse : Un défi ? N'avait-il pas assez souffert comme ça ?

Ladon : Le dieu-loup était juste, mais difficile à convaincre. Voici les paroles du dieu telles que relatées dans cette légende : Afin que je t'exauce, tu devras me prouver que ton cœur est pur. Tu subiras toutes les épreuves auxquelles je voudrai te soumettre.

Éloïse : Il a accepté ?

Ladon : Avait-il le choix après tout ce chemin parcouru ? Son supplice dura encore une journée. Assauts sur son corps, sur son esprit et bien d'autres tourments encore furent les épreuves que le dieu lui imposa. Sans faillir, il résista hardiment à toutes ces épreuves. Se voyant confronté à un jeune garçon aussi déterminé, le dieu-loup décida donc d'accéder à sa demande. Dans sa magnanimité, il permit au jeune paysan d'assister à la résurrection de la nature à travers ses yeux meurtris par le mauvais temps et il lui accorda le droit de rejoindre sa famille dans la mort.

Éloïse : Ce n'est qu'une légende.

Ladon : Oui, mais chaque légende détient une parcelle de vérité. Cynan et Moriane, comme le dieu-loup de ce récit, sont demeurés silencieux trop longtemps. Il est temps pour eux-aussi de prendre les armes, sans quoi, ils perdront plus que nous dans ce conflit. *Temps*. Assez parlé pour ce soir. Bonne nuit, Éloïse.

Éloïse : Bonne nuit.

Narrateur : Que feront Cynan et Moriane ? Respecteront-ils le serment fait des siècles plus tôt à leur Père ? Pendant ce temps, toujours sous une pluie diluvienne, Urban et l'armée des Peuples Unis défendent la forteresse de Yalding, tandis que Kalvail et ses compagnons poursuivent leur périple à travers la montagne, se dirigeant inexorablement vers le bosquet sacré d'Affalonaï. Par l'entremise de ses espions, Nazar apprit la tentative désespérée de Kalvail. Connaissant lui aussi la légende du bosquet, il décida de se lancer à leur trousses avec une poignée de guerriers.

Scène 5

Le bosquet sacré.

Kalvail : Nous y sommes. Voyez-vous nos poursuivants ?

Mikael : Volsang les retient pour nous donner du temps.

Kalvail : Freyjana, est-ce bien là le bosquet ?

Freyjana : Oui. C'est bien ici.

Kalvail : Qu'est-ce que je dois chercher ?

Freyjana : Rien.

Kalvail : Comme conseil, j'ai déjà vu mieux.

Freyjana : Laisse venir à toi l'aide promise.

Kalvail : Et si elle ne vient pas ?

Freyjana : Sors le plus vite possible !

Kalvail : Rappelle-moi une chose si nous sortons vivants d'ici.

Freyjana : Quoi donc ?

Kalvail : Ne plus jamais te demander conseil.

Entre Volsang.

Volsang : Nous les avons semés. Où va-t-il ?

Mikael : Faire ce pourquoi nous sommes venus.

Volsang : C'est-à-dire ?

Mikael : Sauver le monde !

Volsang : Ahh !

Kalvail : Vous avez fini ?

Narrateur : Nul être vivant n'avait jamais osé fouler le sol du bosquet sacré... Une voix sortant des profondeurs de l'univers se fit entendre... « Qui ose violer ainsi le sol sacré de ce bosquet ? »

Kalvail : Moi, Kalvail, fils du Roi Ladon et chef de l'Armée des Peuples Unis, ultimes défenseurs d'Affalonaï.

Narrateur : Que désires-tu ?

Kalvail : Je viens chercher l'assistance promise par le roi Thorolf afin de combattre l'armée du Seigneur des ténèbres.

Narrateur : L'aide de Thorolf ! Tu oses prétendre être l' élu de la prophétie ?

Kalvail : Seigneur du Bosquet, c'est notre seul espoir de vaincre Hérador. Son armée est trop nombreuse et nous ne savons jamais quel sort la nature nous réserve.

Narrateur : Souviens-toi que seul celui qui possède une volonté inébranlable de faire régner la lumière pourra obtenir de Thorolf son soutien.

Kalvail : Je le sais.

Narrateur : Crois-tu que ton fil est assez lumineux sur mon métier pour l'obtenir ?

Freyjana : Ai-je bien entendu ?

Volsang : Il a bel et bien dit « sur mon métier ».

Freyjana : C'est le Tisserand !

Mikael : Le Tisserand ?

Freyjana : Jamais il n'est intervenu dans les conflits des hommes. Il violerait ainsi sa propre règle.

Mikael : C'est possible ?

Volsang : Nous allons devoir l'accepter.

Kalvail : Oui, je le crois, Seigneur. Pour Affalonaï et pour ma Mère, je le crois.

Narrateur : Freyjana. Pour qui et pour quoi as-tu pris les armes ?

Freyjana : Pour Affalonaï, la Tribu, Kalvail et... Mikael.

Narrateur : Volsang du Nord ?

Volsang : La même réponse, Seigneur. Pour mon peuple, Kalvail et maintenant, Mikael. Je les suivrais jusqu'aux abysses !

Narrateur : Mikael ?

Mikael : *Temps*. Pour ma sœur et pour moi, Tisserand.

Narrateur : Celui qui ose dire qu'il combat pour lui-même fait preuve d'une grande lucidité. Ainsi la prophétie se concrétise. Jamais la fin n'a été aussi proche, mais tu auras encore beaucoup à vivre, Mikael, avant le dénouement. Entends-moi bien, si jamais votre quête s'avère une réussite et que la paix illumine de nouveau Affalonaï, tes souffrances ne seront point achevées.

Mikael : Comment ?

Narrateur : Kalvail, je t'accorde l'aide de Thorolf. Prends cette outre. Elle contient le sang de Thorolf lui-même. Avant le combat final, répands-le sur le champ de bataille et admire ce qui suivra.

Kalvail : Et qu'arrivera-t-il ?

Narrateur : Tu verras. Mikael, fais ce que dois. *Le Tisserand quitte et le narrateur reprend son rôle.*

Volsang : Ça, c'était quelque chose.

Kalvail : Oui, mais si je ne sais pas de quelle nature sera cette aide, comment voulez-vous que j'organise notre défense ?

Freyjana : Ne pas savoir à quoi s'attendre est beaucoup plus amusant, tu ne trouves pas ?

Kalvail : Pas vraiment, non.

Mikael : Qu'a-t-il voulu dire par « tes souffrances ne seront point achevées » ?

Freyjana : Je ne saurais dire...

Kalvail : Il est temps de partir.

Entre Nazar.

Nazar : Pas un pas de plus.

Kalvail : Nazar !

Freyjana et Volsang se ruent sur Nazar, mais ce dernier les bat facilement.

Nazar : Que c'était touchant ! Pour Affalonaï et pour ma mère. Je croyais pourtant que la seule chose que tu chérissais, Kalvail, c'était le vin. Tiens, c'est drôle, je ne vois pas ta mère. Ah non, j'oubliais. Elle est morte.

Mikael : De quoi parle-t-il ?

Freyjana : De la mère de Kalvail. C'est Nazar qui l'a tuée.

Nazar : C'était une femme magnifique.

Kalvail : Je ne te permettrai pas d'offenser sa mémoire.

Nazar : Toutes mes excuses. Maintenant, donne-moi cette outre. Tu as perdu. Rien n'arrêtera mon Maître et tu le sais.

Kalvail : Jamais je n'abandonnerai !

Nazar : Alors tu mourras.

Mikael : Vous devrez d'abord vous battre contre moi ! Kalvail, va-t'en !

Nazar : Ce n'est pas pour te tuer que je suis ici, même si je crois que mon Maître a eu tort de vous laisser en vie ta sœur et toi !

Mikael : Vous me connaissez ?

Nazar : Écarte-toi.

Mikael : En garde !

Kalvail : Non. Non, Mikael ! Il est à moi. J'ai juré à ma mère, le jour de sa mort, que je la vengerais. Le temps est venu. Prends ceci et cours jusqu'à Yalding. Si je ne reviens pas, prend le commandement. Va !

Mikael : Si c'est ce que tu veux.

Nazar : Je ne voulais pas me battre avec toi, mais si tu pars avec l'outre, c'est autre chose. Le devoir, tu comprends.

Kalvail : Allez, Nazar. Depuis tout ce temps où l'on se cherche querelle. Est-ce que tu gâcherais ta chance de me tuer plutôt que de servir un maître qui te considère comme un bon à rien ? N'es-tu pas libre de tes choix ? Sais-tu seulement comment on te surnomme... Le serviteur !

Nazar : Je ne suis le serviteur de personne.

Kalvail : Alors prouve-le !

Nazar : Je prendrai donc plaisir à te voir mourir.

Volsang : Allons-y. Mikael, viens. *Ils sortent.*

Nazar : Une dernière confidence, Kalvail. Ce n'est pas ta mère qui devait mourir. La flèche était pour toi. C'est vraiment dommage que tu te sois déplacé, complètement ivre sur ta selle. Imagine le plaisir que j'aurais pu obtenir avec elle après t'avoir regardé mourir.

Kalvail : Sois, maudit !

Un combat violent, acharné. Le combat commence par les armes pour se terminer à mains nues. Kalvail gagne.

ACTE 3

Scène 1

À la forteresse d'Hérador.

Soldat : Maître, Nazar est mort et Kalvail se dirige vers Yalding.

Hérador : Je sais. L'orgueil et l'indépendance de Nazar l'auront perdu.

Soldat : Quels sont vos ordres ?

Hérador : Je dois maintenant sortir de l'ombre de Brobdingag et prouver à la face du monde que je suis le Dieu !

Soldat : Maître ?

Hérador : Je vais rejoindre mes troupes à Yalding.

Soldat : Si vous quittez la forteresse, vous vous exposez à une attaque de votre frère et de votre sœur.

Hérador : Je ne les crains pas. J'écraserai cette résistance et je tuerai Cynan et Moriane. Libère ma garde personnelle. Il y a trop longtemps qu'elle est enfermée. Qu'elle savoure à nouveau le goût du sang, de la peur et de la mort.

Soldat : À vos ordres.

Hérador : Père, tenez bien mon fil entre vos mains, car ce sera la dernière fois.

Scène 2

Narrateur : Il y a plus de sept cents ans, lorsque qu'Hérador quitta Brobdingag, il s'abattit sur Affalonaï avec une fureur titanesque. Les soldats de son armée étaient invincibles : vifs, rapides et dotés d'une intelligence au-delà de l'imaginable, ils puisaient leur force dans la peur qu'ils inspiraient à leurs adversaires. Aucune armée n'aurait pu leur tenir tête. Lors de la première bataille de Yalding, Cynan et Moriane ont dû unir leurs forces et violer la règle unique du Tisserand pour tenter d'en venir à bout. Malgré leur intervention, des milliers de soldats y laissèrent leur vie. Que pourront faire cette fois les soldats de l'armée des Peuples Unis sans le soutien des Dieux face à de tels adversaires, qui n'ont pas savouré l'odeur de la peur et du sang depuis sept siècles ? En ce moment même, Mikael et ses compagnons forcent

l'allure afin d'arriver à temps pour sauver Affalonaï. À la forteresse de Yalding, Urban doit maintenant affronter la pire tempête de vent qu'Affalonaï ait connue. Son pouvoir s'épuise rapidement et le courage des soldats est à son plus bas. Peut-on encore espérer...

Scène 3

Au palais, un jardin qui donne sur l'autel de Cynan. Un orage gronde au loin. Il s'intensifie tout au long de la scène.

Éloïse : « Il est temps pour eux aussi de prendre les armes. » Le vent se lève. Une autre tempête se prépare. Loin à l'ouest, les combats font rage. J'entends presque l'écho des cris et des armes. Qu'est-ce que je peux faire pour les aider ? Je suis prise ici, couvée par un vieux roi. Pourquoi est-ce qu'il n'est pas allé se battre pour défendre son royaume ? Ce n'est qu'un lâche.

Entre Ladon.

Ladon : Tu le penses vraiment ?

Éloïse : Roi Ladon ? Ah, euh non... je pensais simplement que...

Ladon : Tu dois savoir que mon temps pour la guerre est derrière moi. Ces vieilles mains ne peuvent plus tenir une épée.

Éloïse : Vous avez de l'expérience, vous auriez pu...

Ladon : Kalvail s'occupe maintenant de la voie de la guerre. Moi, j'ai fait le choix de combattre Hérador autrement.

Éloïse : Comment ?

Ladon : Tu te souviens de la légende que je t'ai racontée ?

Éloïse : Oui. Pourquoi ?

Ladon : J'ai longuement réfléchi. Si je ne suis plus en mesure de guerroyer aux côtés de mon fils, je ne peux rester inactif.

Éloïse : Que voulez-vous faire ? Puis-je vous aider ?

Ladon : Ce que j'ai décidé, je dois le faire seul... *Temps.* Tout comme le petit paysan de la légende, je vais m'offrir en sacrifice afin que Cynan et Moriane décident enfin d'intervenir dans ce conflit.

Éloïse : Quoi ?

Ladon : Une nouvelle tempête se prépare au-dessus de la plaine de Yalding. Kalvail a certainement envoyé ses troupes à la forteresse. Malgré cet avantage, si rien n'est fait pour leur venir en aide, jamais ils ne vaincront.

Éloïse : Vous croyez que les dieux vont plier pour vous ?

Ladon : Je suis un des Rois Dragons d'Affalonaï ! Ils ne pourront me refuser ce sacrifice !

Éloïse : Si les dieux vous soumettent aux mêmes tourments que ceux décrits dans la légende, vous ne pourrez jamais tenir aussi longtemps !

Ladon : Rien ne laisse présager qu'ils l'exigeront. Mais si tel est le cas, je possède suffisamment de volonté et d'énergie pour y arriver et ainsi donner une chance à mon fils de remporter la victoire.

Éloïse : Vous ne pouvez pas abandonner votre peuple de cette façon.

Ladon : Mon fil doit cesser de bouger dans les mains du Tisserand. Il est temps pour moi de me retirer.

Éloïse : Il n'en est pas question ! Si Cynan et Moriane vous considèrent comme leur représentant en Affalonaï, pourquoi ne sont-ils pas intervenus ? Vous n'aviez qu'à leur demander d'arrêter les agissements d'Hérador.

Ladon : Mes nuits entières je les ai passées à prier Cynan et Moriane de faire cesser ce désastre ! Ils sont demeurés sourds à mes prières ! Ils ne bougeront pas de leur position à moins de les y forcer.

Éloïse : Et vous croyez qu'en vous sacrifiant vous réussirez à les convaincre ? Pendant ce temps, votre peuple souffre, votre fils se bat à un contre cent et mon frère est à ses côtés.

Ladon : Mikael est un guerrier. Il s'en sortira.

Éloïse : Il n'est pas un guerrier, il ne l'a jamais été.

Ladon : Il possède Durandal, l'épée forgée par Le Tisserand ! Et il porte la marque du Dragon Argenté.

Éloïse : Et alors ? Il n'est pas un guerrier pour autant ! Au lieu de l'aider, je suis ici à ne rien faire. Moi aussi je veux combattre Hérador. Moi aussi je veux me battre et mourir pour vous !

Ladon : Qu'as-tu dit ?

Éloïse : Je veux mourir pour vous ! Ladon, laissez-moi prendre votre place et accomplir le serment que je vous ai fait lors de notre première rencontre....

Ladon : Il n'en est pas question!

Éloïse : Laissez-moi me donner en sacrifice à votre place. Moi, je pourrais tenir un, deux, même trois jours...

Ladon : Jamais ! Éloïse, comment pourrais-je regarder ton frère dans les yeux et lui dire ce que j'ai fait ? C'est hors de question. Lorsque tout sera terminé, toi et Mikael retournerez dans votre monde et Affalonaï ne sera plus qu'un souvenir.

Éloïse : Il n'y a plus rien pour moi là-bas.

Ladon : Et ton frère ?

Éloïse : Mon frère m'a dit adieu lorsqu'il m'a quitté pour la guerre. Il savait que l'on ne se reverrait pas.

Ladon : *Pour lui-même.* Son désir de mourir est si profond ?

Éloïse : La seule chose dont je sois certaine c'est qu'il n'y a plus rien ni personne pour qui je suis importante. *Temps.* Cette fois, j'irai jusqu'au bout en sachant que ma mort permettra à votre fils de sauver mon frère et Affalonaï. Souvenez-vous les paroles d'Urban. Je suis l'une des deux étrangers de la prophétie. Mon frère possède Durandal pour tuer et moi je me dois me sacrifier pour que vos soldats puissent se battre à armes égales !

Ladon : Je ne sais pas... Votre frère...

Éloïse : Oubliez mon frère. Il est temps pour moi de faire ce pourquoi je suis venue. Permettez à la prophétie de se réaliser.

Ladon : Cela semble si évident pour toi. Urban peut fort bien se tromper !

Éloïse : Ladon, c'est mon désir le plus cher...

Ladon : Que le Tisserand me pardonne si c'est sa volonté, mais je ne peux accepter. Tu n'es pas d'Affalonaï, c'est impossible !

Éloïse : Alors faites-moi femme d'Affalonaï. *Temps.* Adoptez-moi et je serai vraiment d'Affalonaï.

Ladon : C'est ce que tu veux ?

Éloïse : Ladon, que je devienne votre fille et que j'accomplisse mon destin.

Ladon : *Temps. L'orage se calme à ce moment.* Très bien, Éloïse, j'accepte. Par le pouvoir des Rois Dragons, je te choisis pour fille. Tu es maintenant femme d'Affalonaï. Entendez-moi ! Elle mérite ainsi le droit de se sacrifier sur l'autel de Cynan pour son peuple, pour elle !

Éloïse : Merci. Le temps file. *Il l'emmène à l'autel.* Une dernière chose, remettez Gotlame à mon frère...

Ladon : Je le ferai. *L'orage éclate.* Éloïse d'Affalonaï, je t'offre à Cynan et Moriane afin qu'ils nous libèrent du joug d'Hérador. Que ton fil soit étincelant ! Pour l'éternité !

Ladon quitte la scène. Éloïse reste seule.

Scène 4

Narrateur : Le froid, la douleur, la solitude, voilà ce qu'endura Éloïse durant les premières heures de son sacrifice. L'orage qui couvait depuis plusieurs heures explosa dans un vacarme terrifiant et martela sans relâche son corps. À travers ce déluge, elle entendait les cloches de la ville annonçant la nouvelle heure et, à chaque fois, elle supplia les dieux d'accéder à sa demande.

Éloïse : Cynan, Moriane, prenez ma vie et arrêtez votre frère.

Narrateur : À chaque fois, le silence. Le deuxième jour, Hérador sortit de Brobdingag et lança ses troupes vers Yalding. Afin d'avancer plus vite sur le sol boueux, il créa une chaleur si intense qu'il était presque impossible pour un humain de la supporter. Le corps brûlant et les lèvres sèches, Éloïse répéta une nouvelle fois sa prière.

Éloïse : Je vous supplie de venir me chercher. Pour Affalonaï, pour mon frère !

Narrateur : Après vingt-quatre heures de demandes inlassablement répétées, Cynan décida de concerter sa sœur.

Dialogue en voix hors champ.

Cynan : Moriane ?

Moriane : Nous ne pouvons intervenir. La dernière fois, nous en avons payé le prix.

Cynan : Hérador, sorti de sa forteresse, il brise de nouveau la règle. Nous ne sommes donc plus liés par notre serment. Cette fois, ce sera la dernière bataille...

Éloïse : Je vous en prie.

Moriane : Que dira notre Père ?

Cynan : Il y participe déjà lui-même. Ces étrangers venus d'ailleurs sont en Affalonaï par sa volonté, j'en suis certain ! Ne trouves-tu pas étrange que cette jeune femme soit à cet endroit au moment même où notre frère quitte Brobdingag ?

Moriane : Notre Père n'aurait jamais fait une telle chose !

Cynan : En es-tu vraiment certaine ?

Moriane : Non, tu as raison. Il a toujours adoré se jouer de nous. Cynan, sommes-nous dans l'obligation d'accepter son sacrifice ? Pouvons-nous la laisser en vie ?

Cynan : Nous n'avons pas le choix. Un humain doit volontairement donner sa vie en échange de notre intervention. C'est ce qui nous donnera la puissance nécessaire pour contrer la magie d'Hérador et canaliser la notre en Affalonaï. Il faut toutefois nous assurer qu'elle le fait pour elle et non par vanité ou pour la gloire.

Éloïse : Cynan, Moriane, Prenez ma vie.

Moriane : Alors interroge-la.

Cynan : Bien, ma sœur.

Narrateur : D'une voix majestueuse, Cynan l'interpella :

Cynan : Qui es-tu pour me faire une telle demande ?

Éloïse : Je m'appelle Éloïse.

Cynan : Tu n'es pas d'Affalonaï. Pourquoi prendrions-nous ta vie ? Elle n'a aucune valeur à nos yeux.

Éloïse : J'ai été adoptée par votre roi Dragon d'Affalonaï. Arrêtez votre frère et sa magie destructrice. Permettez aux hommes de se battre à armes égales.

Cynan : Ma sœur et moi avons juré de ne plus nous interposer. Une fois fut assez !

Éloïse : Que voulez-vous de plus que ma vie ?

Cynan : Quel désir t'anime de vouloir quitter ta condition de mortelle ?

Éloïse : Je... C'est... Non, je suis incapable de vous répondre...

Cynan : Je trouverai alors moi-même la réponse.

Forte musique et ambiance sonore. Il faut sentir la douleur, la souffrance. Des projections sur le corps d'Éloïse suggèrent cette douleur.

Narrateur : Juste avant l'aube, sous un ciel menaçant, complètement épuisée par des heures de souffrance, Éloïse s'écria :

Éloïse : Assez, assez ! C'est mon jeune frère, mort par ma faute. Il s'est noyé devant moi alors que je n'ai rien fait pour le sauver. J'ai eu peur pour ma propre vie. Je n'ai plus qu'un seul désir, le rejoindre. Je ne retrouverai la paix que si ma vie se termine ici, maintenant. Et cette fois, j'en aurai fait quelque chose. Ne m'enlevez pas cet ultime honneur. Là, je pourrai regarder mon petit frère dans les yeux lorsque je le verrai dans cet autre monde.

Moriane : Cela te convient ?

Cynan : Oui. Que notre frère tremble à nouveau pour ses gestes.

Moriane : Il est temps.

Cynan et Moriane : HÉRADOR !

Narrateur : Enfin libérés de leur neutralité par le sacrifice d'Éloïse et unissant leurs pouvoirs, Cynan et Moriane réduisirent à néant la magie de leur frère renégat. La pluie, les nuages, la chaleur et le froid disparurent. À des centaines de lieux, Hérador s'appêtant à sonner la charge retint son geste et hurla :

Hérador : CYNAN ! MORIANE !

Narrateur : Tous les soldats s'écroulèrent sous la puissance du choc. À cet instant précis, témoin de ce miracle, Éloïse franchit le dernier pas qui la séparait de la mort et de son jeune frère. *Ladon revient et prend le corps inerte d'Éloïse dans ses bras. On entend les cloches de la ville qui sonnent le deuil.*

Scène 5

Narrateur : Sur le champ de bataille, quelques instants avant qu'Éloïse ne se voie accorder l'ultime repos.

Le champ de bataille. Urban seul en scène.

Urban : Tout est terminé. Nous ne pourrions tenir avec la présence d'Hérador. Je vais proposer un accord de paix...

Entrent Kalvail, Mikael, Volsang et Freyjana.

Kalvail : N'en faites rien !

Urban : Kalvail, Mikael, vous êtes tous sains et saufs...

Kalvail : Oui, mais pourquoi au nom du Tisserand, alliez-vous rendre les armes ?

Urban : Hérador se tient en personne devant Yalding. Cette chaleur est sa dernière œuvre et... sa garde personnelle est avec lui !

Kalvail : Vous êtes sérieux ?

Urban : Malheureusement. Regardez, les hommes tremblent de peur. Il ne nous reste aucun espoir...

Mikael : Alors il est temps de leur montrer ce que nous rapportons. Urban, nous avons réussi...

Urban : Vous... Vous avez l'outre de Thorolf ?

Mikael : Oui.

Freyjana : Attendez ! Que se passe-t-il ? Le vent se lève.

Volsang : La chaleur devient moins intense.

Kalvail : Je sens la fraîcheur.

Mikael : Comment est-ce possible ?

Urban : Cynan !

Kalvail : Quoi, Cynan ?

Urban : Moriane !

Freyjana : Quoi, Moriane ? Expliquez-vous, Urban !

Urban : Quelqu'un s'est sacrifié pour que Cynan et Moriane affrontent à nouveau leur frère.

Mikael : Vous pouvez voir de qui il s'agit ?

Urban : Non ! C'est impossible à cette distance...

Kalvail : Profitons de cet avantage, vite !

Volsang : Hérador sera furieux de perdre ses moyens de cette façon !

Hérador : *Voix hors champ.* CYNAN ! MORIANE !

Volsang : Qu'est-ce que je vous avais dit !

Freyjana : Il voudra se venger rapidement.

Volsang : Qu'est-ce qu'on attend alors ?

Kalvail : Cette fois, ce sera l'ultime combat. Allez Mikael, il est temps.

Mikael : Éloïse... Durandal !!!

Scène 6

Soldat : Maître, que se passe-t-il ?

Hérador : Moriane, Cynan, vous le regretterez.

Soldat : Que fait-on, Maître ?

Hérador : Sonne la charge complète.

Soldat : Complète. C'est dangereux, les soldats ne pourront manœuvrer...

Hérador : Obéis ! Que mon armée massacre ceux qui osent se dresser devant moi.

Soldat : Maître !

Hérador : Vous n'auriez pas dû intervenir.

Scène 7

Narrateur : Au son du cor, l'armée d'Hérador se mit en marche : mercenaires, monstres, brigands, avec à leur tête la garde personnelle du dieu. À cette seule vue, les soldats des Peuples Unis fondirent en larmes, éreintés par des semaines de combats et de luttes contre les intempéries. Mais à travers leur voile humide, ils aperçurent cinq silhouettes avancer vers la horde ennemie.

Mikael : Kalvail, cette outre t'appartient.

Urban : Non, Mikael. Tu possèdes Durandal et le sang de Thorolf. La prophétie se concrétise. À toi de défier Hérador avec la bénédiction du Tisserand.

Mikael : Comment ?

Kalvail : Il a raison. Toi seul peut l'affronter...

Freyjana : Car tu n'es pas d'Affalonaï.

Volsang : Il ne t'arrivera rien, j'y veillerai.

Kalvail : Vas-y, Mikael. Fais ce pourquoi tu es venu ici. Pour ta sœur. Pour toi.

Narrateur : D'un pas incertain, Mikael foula les derniers mètres qui le séparaient de l'armée d'Hérador. Jetant un dernier regard derrière lui, il aperçut ses compagnons, maintenant entourés de l'armée d'Affalonaï, prête au combat. Lorsqu'il se retourna vers Hérador, Mikael devint à ce moment l'instrument de la prophétie du Tisserand. Investi de ce nouveau pouvoir, il proféra d'une voix forte :

Mikael : Hérador ! Je vous offre une chance de vous en sortir. Reculez maintenant ou vous mourrez !

Hérador : Qui es-tu pour me défier, moi, un dieu ?

Mikael : Mikael. Par le pouvoir de votre Père, je suis celui qui causera votre perte.

Hérador : Nul être vivant d'Affalonaï ne peut me tuer.

Mikael : Je ne suis pas d'Affalonaï et je porte la marque du Dragon Argenté.

Hérador : Peu m'importe. Je ne suis pas aussi crédule et aveugle que vous tous. La prophétie de mon Père n'est qu'un leurre.

Mikael : Je vous le demande pour la dernière fois, rendez les armes !

Hérador : Insensé !

Mikael : Vous l'aurez voulu. *Il asperge le champ de bataille avec le sang que contient l'oultre.* Roi Thorolf ! Je demande l'aide que vous avez promise lorsque vous avez foulé le sol d'Affalonaï pour la première fois. Que la lumière règne !

Narrateur : Rien ne se produisit. *Temps.* Puis, des lointaines voies célestes on entendit : *le bruit d'une immense porte qui s'ouvre.* L'âme des guerriers morts au combat, recueillie afin de vaincre les ténèbres lors de l'ultime affrontement ! Voilà la force divine promise par le premier Roi d'Affalonaï. Ces farouches guerriers sortirent des salles du Tisserand avec à leur tête Thorolf lui-même. Rouges et noirs sont leurs fils. Rouge et noir comme le sang qui baigna le sol de Yalding. L'armée des Peuples Unis se battit aux côtés de cette assistance divine avec une sauvage détermination, libérant une rage contenue depuis trop longtemps. Même les redoutables guerriers d'Hérador ne purent rivaliser de force contre cet assaut. Après six heures de sauvages combats, seul Hérador était encore debout, abandonné par son armée ! Pour la première fois de son éternelle existence, il se trouvait face à la mort, à la merci d'un mortel.

Scène 8

Mikael : Hérador, Vous avez perdu. Vos soldats sont morts ou ils ont pris la fuite. Retournez dans votre forteresse et n'en sortez jamais.

Hérador : Jamais un mortel ne me dira que je suis perdu.

Tisserand (le narrateur) : Cela suffit Hérador !

Hérador : Père !

Tisserand : Tu es vaincu. J'ai longtemps supporté tes agissements, mais je ne pouvais intervenir directement sans anéantir cet univers. Ce n'est que par la prophétie que j'ai pu parvenir à mes fins.

Hérador : Vous étiez tous ligüés contre moi. Cynan, Moriane, vous-même et ce, depuis le début...

Tisserand : Non, c'est toi-même qui as voulu que ce soit ainsi. Par ta défaite, ton fil est sous mon contrôle.

Hérador : Non. Je règnerai ou je mourrai.

Tisserand : Alors, tu périras. Mikael, que Durandal accomplisse ce pourquoi je l'ai forgée.

Mikael : Est-ce nécessaire ? Vous perdrez un fils.

Tisserand : Ainsi va le fil du temps. Je le remplacerai peut-être. Va et fais ce que dois. Adieu, mon fils.

Mikael : Sachez, Hérador, que je ne désirais pas en arriver là.

Hérador : Tu sauras pourquoi les dieux sont au-dessus des mortels. Prépare-toi à mourir...

Mikael : Si vous me combattez, vous vous soumettez à la volonté de votre père et vous ne gagnerez pas. Je suis investi de son pouvoir et même vous, un dieu, ne pourrez me vaincre. Abaissez votre arme, vous serez libre et vous pourrez ainsi reprendre votre place auprès de Cynan et Moriane...

Hérador : Je ne me soumettrai pas à un mortel.

Mikael : Alors votre aveuglement vous sera fatal.

Un duel, féroce, sauvage où l'avantage s'échange dans un rythme effréné. Graduellement, les combattants se séparent et continuent leur chorégraphie. Ce sont deux forces divines qui se battent. Finalement, d'un coup d'épée portée à la tête, Hérador meurt.

Kalvail : Bellement tramé, Mikael!

Mikael : Il est mort. Pourquoi et comment j'y suis arrivé, je l'ignore. Le Mikael de mon monde n'aurait jamais pu accomplir cet acte.

Urban : Nos actions et notre destin sont dans les mains du Tisserand. Tu as vu le jour pour accomplir cette tâche parce qu'il en avait décidé ainsi. Nous sommes à sa merci.

Mikael : Je ne crois pas. Hérador aurait pu devenir maître de son fil en abaissant son arme.

Freyjana : Il n'aurait jamais accepté d'être l'égal de Cynan et Moriane. Il aurait repris des forces et serait certainement revenu à la tête d'une autre armée. D'autres générations auraient souffert à cause de lui.

Mikael : Peut-être... Kalvail, ramène-moi au château pour que je puisse voir ma sœur et retourner chez moi.

Kalvail : Tu ne veux pas demeurer parmi nous ?

Mikael : Non. Je ne suis pas d'Affalonaï. J'appartiens à un autre univers.

Kalvail : Je comprends, même si je regrette ton départ, mon frère. Urban, pouvez-vous vous en occuper ? Je dois donner la chasse aux survivants de l'armée ennemie.

Volsang : Laisse-moi ce plaisir. Avec mon peuple, je les traquerai tous jusqu'au dernier.

Kalvail : Merci.

Volsang : Mikael, mon peuple n'oubliera jamais ce que tu as fait pour lui. Nous chanterons ton nom jusqu'à la fin des temps. *Il sort.*

Freyjana : Dommage que tu ne restes pas. J'aurais bien aimé danser autour d'un feu à tes côtés. Adieu Mikael. Que ton fil soit étincelant sur le métier ! *Elle sort.*

Mikael : Adieu.

Mikael et Kalvail sortent, suivis quelques instants après par Urban.

Scène 9

Narrateur : De retour au palais, Mikael apprit par la voix de Ladon le sacrifice de sa sœur. Il se rappela alors les paroles du Tisserand :

Mikael (en voix hors champ) et Narrateur (progressivement): Si jamais votre quête s'avère une réussite et que la paix illumine de nouveau Affalonaï, tes souffrances ne seront point achevées.

Narrateur : *Il va s'asseoir et sort Gotlame.* Je ne pouvais imaginer que je perdrais ma sœur. Tant de gens ont souffert et sont morts dans ce carnage. Pourquoi ? Pour continuer à croire aveuglément au Tisserand ? Plus de quarante ans ont passé depuis mon combat avec Hérador et il n'y a pas un jour sans que je ne pense à lui. Il n'avait qu'à baisser son arme et je l'aurais épargné. Il aurait été libre. Urban m'a dit que c'était là la volonté du Tisserand et que nous devions l'accepter. Je ne crois pas. Nos agissements seuls guident notre voie. Ma sœur s'est sacrifiée pour me venir en aide et combler le vide laissé par la mort de notre frère. Jamais je ne croirai qu'elle s'est enlevée la vie parce le Tisserand l'a voulu ainsi. Elle l'a fait pour elle, pour se retrouver. Sans son sacrifice, qui sait ce qui aurait pu arriver ? Serions-nous tous devenus les esclaves d'Hérador ? Ne sommes-nous pas en quelque sorte les esclaves du Tisserand ? Aurais-je pu me trouver ici pour raconter cette histoire ? Qui sait ? Une chose est certaine, son sacrifice m'aura permis de vivre une vie, la mienne. Et non pas celle que le Tisserand aurait choisie pour moi. *Il referme son livre, le remet à sa place dans la bibliothèque et juste avant de sortir :* Avais-je raison ? *Il sort.*

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux sur la littérature

- Baudou, Jacques. *La fantasy*. Coll. « Que sais-je? ». Paris : PUF, 2005, 128 p.
- Brasey, Edouard. *L'Encyclopédie du Merveilleux, Des peuples de la lumière*. Le Pré aux Clercs, 2005, 135 p.
- Caillois, Roger. *Images, images*. Paris : José Corti, 1966, 155 p.
- Comte, Fernand. *Les héros mythiques et l'homme de toujours*. Paris : Seuil, 1993, 282 p.
- Davernas, Olivier, et André-François Ruaud. *Panorama illustré de la fantasy et du merveilleux*. Lyon : Les moutons électriques, 2004, 431 p.
- Ferré, Vincent. *Tolkien : sur les rivages de la terre du milieu*. Paris : Christian Bourgois Éditeur, 2001, 353 p.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, Coll. « Poétique ». 1966, 286 p.
- Goimard, Jacques. *Critique du merveilleux et de la fantasy*. Coll. « Agora ». Paris : Pocket, 2003, 766 p.
- Gourdeau, Gabrielle. *Analyse du discours narratif*. Boucherville : Gaétan Morin, 1993, 129 p.
- Hentsch, Thierry. *Raconter ou mourir, Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*. Montréal : PUM, 2005, 493 p.
- Laplantine, François. « Le merveilleux, l'imaginaire en liberté », in *Lieux et non-lieux de l'imaginaire*. Coll. « Babel ». Paris : Maison des cultures du monde, 1994, 131 p.
- Mabille, Pierre. *Le merveilleux*. Montpellier : Fata Morgana, 1992, 64 p.
- Mellier, Denis. *La littérature fantastique*. Coll. « MÉMO » no. 125. Paris : Seuil, 2000, 64 p.
- Millet, Gilbert, Denis Labbé. *Les mots du merveilleux et du fantastique*. Coll. « Le français retrouvé » no 40. Paris : Belin, 2003, 494 p.
- Nikolajeva, Maria. *The Magic Code, The use of magical patterns in fantasy for children*. Stockholm: Almqvist and Wiksell International, 1988, 163 p.

Poirion, Daniel. *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*. Coll. « Que sais-je ? ». Paris : PUF, 1982, 128 p.

Ruad, André-François. *Le dictionnaire féérique, Petite encyclopédie des peuples et créatures surnaturels et magiques du folklore et de la mythologie mondiale*. Préface de Léa Silhol, Montpellier : Oxymore, 2002, 279 p.

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Coll. « Points Essais » no 73. Paris : Seuil, 1970, 189 p.

Tolkien, J.R.R. *Lettres*, Trad. de l'anglais par Delphine Martin et Vincent Ferré. Paris : Christian Bourgois, 2005, 711 p.

-----, *Faërie et autres textes*, 3^e ed. Trad. de l'anglais par Francis Ledoux, Elen Riot, Dashiell Hedayat et Céline Leroy. Paris : Christian Bourgois, 2003, 437 p.

Périodiques sur la littérature

Sernine, Daniel. « Le fantastique épique » in *Info abm*, les Amis de la Bibliothèque de Montréal. Vol. 13, no. 1 (février 2006) p. 4.

Trudel, Jean-Louis. Entretien avec Guy Gavriel Kay in *Solaris*, (hiver 1996), no 116, p. 22-28.

Œuvres littéraires

Cazotte, Jacques. *Le diable amoureux* (roman). Paris : Librio, 1995, 95 p.

Colfer, Eoin. *Artémis Fowl* (roman). Trad. de l'anglais par Jean-François Ménard. Paris : Gallimard Jeunesse, 2001, 328 p.

Côté, Héroïse. *Les chroniques de l'Hudres* (romans). 3 t. 2004-2006. Québec : Alire.

Demers, Dominique. *Vieux Thomas et la petite fée*. Illustrations Stéphane Poulin. Saint-Lambert : Dominique et compagnie, 2000, 29 p.

Eddings, David. *Les chants de la Belgariade* (romans). Trad. de l'anglais par Dominique Haas. 5 t. 1990-1992. Coll. « Science-Fiction », Paris : Pocket.

Feist, Raymond E. *Le boucanier du roi* (roman). Trad. de l'américain par Isabelle Pernot. Coll. « Fantasy ». J'ai lu, 2003, 861 p.

Kay, Gui Gavriel. *La Tapisserie de Fionavar* (romans). Trad. de l'anglais par Élisabeth Vonarburg. 3 t. 2002-2002. Québec : Alire.

- , *Tigane* (romans). Trad. de l'anglais par Corinne Faure-Geors. 2 t. 1998. Québec : Alire.
- , *Le dernier rayon de soleil* (roman). Trad. de l'anglais par Élisabeth Vonarburg. Québec : Alire, 2005, 559 p.
- , *Les Lions d'Al-Rassam* (roman). Trad. de l'anglais par Élisabeth Vonarburg. Québec : Alire, 1999, 653 p.
- Lewis, C.S. *Les chroniques de Narnia* (romans). 7 t. Coll. « Folio junior ». Paris : Gallimard.
- Meynard, Yves. *Le livre des chevaliers* (roman). Québec : Alire, 1999, 308 p.
- Perro, Bryan. *Amos Daragon* (romans). 12 t. 2001- Montréal : Les intouchables.
- Rowling, J. K. *Harry Potter* (romans). Trad. de l'anglais par Jean-François Ménard. 6 t. 2000- Paris : Gallimard Jeunesse.
- Sernine, Daniel. *Le cercle violet* (roman). Coll. « Conquêtes Fantastique ». Saint-Laurent : Éditions Pierre Tisseyre, 1993, 330 p.
- Tolkien, J.R.R. *Le Seigneur des Anneaux* (romans) 3 t. 1972 pour la traduction française. Paris : Christian Bourgois.
- , *Bilbo le hobbit* (roman). Trad. de l'anglais par Francis Ledoux. Hachette, Livre de Poche, 1980.

Ouvrages sur le théâtre

- Borie, Monique. *Le fantôme ou le théâtre qui doute*. Arles : Actes Sud/Académie expérimentale des théâtres, 1997, 297 p.
- Bouvier Cavoret, Anne (dir. publ.). *Théâtre, merveilleux, fantastique*. Coll. « Théâtre, langages et sociétés ». Paris : Ophrys, Université d'Avignon et des pays de Vaucluse, 2004, 195 p.
- Christout, Marie-Françoise. *Le merveilleux et le théâtre du silence à partir du xvii^e siècle*. Paris : Éditions Mouton, 1965, 447 p.
- Corvin, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Bordas, 1991, 940 p.
- Gouhier, Henri. *Le théâtre et l'existence*. Paris : Vrin, 1991, 224, p.
- Larue, Anne. *À la guerre comme au théâtre : Les Perses, Henri IV, les Paravents*. Paris : Édition du Temps, 2000, 187 p.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin, 2002, 447 p.

Plourde, Élisabeth. « Récit polyphonique, récit protéiforme : la figure du narrateur dans *L'Odyssée* de Dominic Champagne ». In *La narrativité contemporaine au Québec, Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, sous la dir. de Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, p. 117-140. Québec : Les Presses de l'Université Laval.

Suddeth, J. Allen. *Fight Directing For The Theater*. Portsmouth: Heinemann, 1996, 344 p.

Winter, Marian Hannah. *Le théâtre du merveilleux*. Préface de Michel Marceau. Paris : Olivier Perrin, 1962, 194 p.

Périodiques sur le théâtre

Lampert-Gréaux, Ellen. « Tolkien Points », in *Livedesign*, vol. 40, no. 5, mai 2006, p. 74-81.

Ledur, Dominique. *Réflexion sur l'adaptation théâtrale*, in *Études Théâtrales*, 1992, Louvain-la-Neuve, no. 2, p. 28-56.

Ouvrages généraux

Cotterel, Arthur. *Encyclopédie de la mythologie*. Bath : Parragon, 2004, 320 p.

Fabre, Nicole. *Au miroir des rêves*. Paris : Desclée de Brouwer, 2001, 183 p.

Fromm, Erich. *Le langage oublié*. Coll. « Petite bibliothèque Payot ». Paris : Payot, 1989
210 p.

Gaudreault, André. *Du littéraire au filmique, système du récit*. Sainte-Foy : PUL, Paris : Meridiens Klincksieck, 1988, 200 p.

Maurus, Véronique. *Voyage au pays des mythes*. Paris : Calmann-Lévy, 2000, 158 p.

Périodiques généraux

Besson, Annie, et Vincent Ferré. « Le Seigneur des anneaux, La familiarité du merveilleux ». In *Le nouvel Observateur, Pourquoi nous croyons aux contes de fées*. No. 64, hors-série, décembre 2006- janvier 2007, p. 40-45.

Schaeffer, Jean-Marie. « Pourquoi nous croyons aux contes de fées ». In *Le nouvel Observateur, Pourquoi nous croyons aux contes de fées*. No. 64, hors-série, décembre 2006-janvier 2007, p. 4-7.

Pièces de théâtre (texte)

Barrico, Alessandro. *Novecento : Pianiste*. Paris : Gallimard, 1997, 89 p.

Barrie, James Matthew. *Peter Pan ou l'enfant qui ne voulait pas grandir*. Trad. de l'anglais et préface par Frank Thibault. Rennes : Terre de Brume, 2004, 181 p.

Champagne, Dominic, Alexis Martin. *L'Odyssée*, d'après Homère, 2^e éd. Montréal : Dramaturges Éditeurs, 2003, 166 p.

Maeterlinck, Maurice. *L'Oiseau Bleu*. Coll. « Prix Nobel de littérature ». Paris : Les presses du campagnonnage, 1961, 267 p.

Shakespeare, William. *Le songe d'une nuit d'été*. Trad. de l'anglais par Françoise Morvan et André Markowicz. Besançon : Les solitaires intempestifs, 2004, 187 p.

------. *Le songe d'une nuit d'été*. Trad. de l'anglais par Jean-Michel Déprats. Préface de Jérôme Hankins. Arles : Actes Sud Papiers, 1990.

Spectacles

L'Odyssée. Adaptation et mise en scène par Dominic Champagne et Alexis Martin. Théâtre du nouveau monde, Montréal, 2003.

La tempête. De William Shakespeare. Trad. Normand Chaurette. Mise en scène de Michel Lemieux, Victor Pilon et Denise Guilbault. Théâtre du nouveau monde, Montréal, février 2005.

The Lord of the Rings. Adapté du roman du même nom. Mise en scène par Matthew Warchus. Princess of Wales Theater, Toronto, Mars à septembre 2006.