

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CONTES URBAINS ET THÉÂTRE CONTEMPORAIN :
POUR UNE HYBRIDITÉ DES GENRES CHEZ ANNE-MARIE OLIVIER

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

KRISTINA BERGERON

FÉVRIER 2016

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.07-2011). 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

À tous ceux qui ont contribué de près ou de loin à la réalisation de ce travail, ces quelques lignes sont pour vous.

À mon parrain, Jean-François, et ma tante Nathalie, qui ont été plus que présents pour moi durant mon parcours universitaire, je dis merci.

Au reste de ma famille, particulièrement ma mère, ma sœur, ma cousine Judith et mes grands-parents, pour leur soutien moral, je dis merci.

À mes amis et collègues de travail, pour leur intérêt et leurs encouragements, je dis merci.

À tous mes professeurs, qui ont passé leur savoir et enrichi ma culture, je dis merci

À ma directrice, Lucie Robert, qui a su orienter ma réflexion et m'emmener plus loin, mais qui a d'abord et avant tout partagé ses connaissances et sa passion du théâtre et de la littérature avec moi, je dis merci.

Et finalement, à Anne-Marie Olivier, pour son œuvre à la fois inspirante et divertissante, je dis mille fois merci.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	
LE CONTE URBAIN	9
1.1. <i>Gros et Détail</i> et la logique du conte	11
1.2. Un passage vers le conte traditionnel	23
1.3. L'urbanité et la modernité	27
1.4. Question de style : entre oralité et esthétique littéraire	35
CHAPITRE 2	
LA NARRATIVITÉ DANS LE THÉÂTRE D'OLIVIER	44
2.1. Conteurs et narrateurs au théâtre	45
2.2. Théâtralisation du conte	48
2.3. Le personnage-narrateur	50
2.4. Le monologue	54
2.5. Tout est une question de point de vue	57
2.6. Multiplicité des temps	59
2.7. Annette et son récit de vie	62
2.8. Entre Histoire et histoire : l'espace-temps d'Annette	65
CHAPITRE 3	
VERS UNE POSTURE D'AUTEURE	74
3.1. Narration et auteur-rhapsode	74
3.2. La logique des tableaux et ses titres	84

3.3. Présentation des dramatis personae	92
3.4. La voix d'Olivier dans les didascalies.....	96
CONCLUSION	103
BIBLIOGRAPHIE	108

RÉSUMÉ

Ce mémoire a pour objectifs, d'une part, d'analyser la manière dont le conte urbain et le théâtre se rencontrent et coexistent dans les textes publiés d'Anne-Marie Olivier et, d'autre part, de saisir les enjeux que cette forme hybride soulève quant au récit, à la forme que prend ce dernier, à sa structure et son énonciation. Il offre par le fait même une première étude de la production artistique de cette auteure encore trop peu connue.

Dès sa première œuvre, Anne-Marie Olivier s'approprie le genre du conte urbain. Par conséquent, le premier chapitre du mémoire se consacre prioritairement à *Gros et Détail* dans le but d'analyser les spécificités du genre dans le texte écrit de cette auteure dramatique. De la chaîne conteur-conté à l'urbanité, en passant par l'oralité, le style caractéristique d'Olivier s'élabore à travers les différents contes de l'œuvre. Puis, le conteur fait place au personnage-narrateur et c'est la narrativité qui prend davantage le dessus dans les œuvres dramatiques postérieures d'Anne-Marie Olivier. L'étude de la narrativité dans ses textes se construit, dans le second chapitre, par l'analyse du monologue, de la perspective, de la temporalité et du récit de vie, nous permettant ainsi d'affirmer que plusieurs personnages de son répertoire présentent une figure de conteur.

Finalement, l'auteur-rhapsode, concept de Jean-Pierre Sarrazac, permet de repérer le travail effectué dans la structure des textes, notamment par la logique du tableau, et d'entendre la voix d'Olivier à travers celles de ses personnages, mais aussi au sein des paratextes, tels les titres et les présentations de personnages. La fonction narrative des didascalies est également essentielle pour comprendre à la fois la théâtralisation des contes et la « romanisation » des pièces de théâtre d'Anne-Marie Olivier. La dramaturge combine donc théâtre contemporain et conte urbain et expérimente dans ses œuvres afin de fusionner les deux genres en une parfaite symbiose. Par ailleurs, en s'inscrivant dans une filiation au théâtre des femmes et en donnant la parole à des personnages majoritairement féminins, Olivier impose sa voix féminine et son style dans des milieux principalement dominés par des hommes. C'est en développant tous ces éléments que le mémoire réussit à donner une vue d'ensemble de l'œuvre d'Anne-Marie Olivier, tout en permettant une compréhension plus claire et approfondie de son style et de sa démarche créative.

Mots clés : contes urbains, théâtre contemporain, texte dramatique, Anne-Marie Olivier, narrativité, Québec

INTRODUCTION

Réinventé pour la scène, le conte connaît depuis quelques années une grande popularité, ce dont témoignent les nombreux spectacles qui lui sont consacrés, notamment les Dimanches du Conte, le Festival interculturel du conte du Québec, les spectacles de Fred Pellerin, les Laissés pour Contes ou encore les nouvelles moutures du spectacle *Contes Urbains* présentés chaque année depuis déjà vingt ans au théâtre La Licorne à Montréal. C'est à Yvan Bienvenue que l'on doit la création du conte urbain qui s'inscrit dans le grand mouvement du renouveau du conte au Québec. En effet, le genre voit le jour en 1991 dans une série de spectacles produits par le Théâtre Urbi et Orbi dont Bienvenue est l'un des cofondateurs. Jane Moss écrit :

Bienvenue's notion of the *conte urbain* seems to be a renewal of the nineteenth-century *conte oral* — a tale told on dark winter nights to scare Quebec peasants into behaving well. Instead of rural dialect, Bienvenue's storyteller speaks the language of contemporary urban Quebec — filled with anglicisms, swears, and explicit sexual terms. Most often, he replaces the fantastic elements of the traditional *conte* with a kind of hyperrealistic grotesque¹.

Le spectacle, composé de monologues dramatiques et de contes, interprétés par des acteurs, ne fait cependant pas l'unanimité chez les critiques qui ne s'entendent pas sur la définition générique du conte urbain. On a en effet reproché à la première mouture des *Contes Urbains* d'être plutôt des monologues urbains et de ne pas respecter l'esprit du conte :

Dans cette série des Contes urbains, l'utilisation fréquente du « je » par le comédien (dont la justesse du jeu l'emportait souvent sur la spontanéité du conteur) a fait dire à certains qu'il ne s'agissait pas de contes à proprement parler, mais plutôt de monologues (ou de *monologues urbains*); de même, on a conclu que l'aspect théâtral prenait le pas sur l'art du conte et que, de ce fait, l'esprit du genre n'était pas respecté... On a aussi argué que le conteur n'était pas un acteur, que sa parole ne pouvait être prisonnière de la mémorisation et de la répétition d'un texte, et que le véritable conteur ne jouait pas un personnage

¹ Jane Moss, « Yvan Bienvenue and the conte urbain », dans *Sites : The Journal of Twentieth-Century/Contemporary French Studies revue d'études françaises*, vol. 3, n° 1, 25 avril 2008, p. 176.

mais qu'il devait plutôt *raconter l'histoire d'un personnage* (son seul « rôle » étant celui de narrateur), se passant des artifices de la scène².

Pourtant, pour Jane Moss, il s'agit là de l'aspect original de l'œuvre de Bienvenue et du genre du conte urbain. Elle écrit :

The innovative aspect of Bienvenue's work is the decision to stage the *conte urbain* — to marry a poeticized narrative to a dramatic form in a manner that creates a drama of language. The author describes his writing as exploring ways of combining narrative and poetry in order to invent a contemporary poetic language for theater³.

Malgré ce débat irrésolu quant à Bienvenue et son œuvre, chaque année, un nouveau spectacle rassemblant des contes de différents auteurs est présenté. Depuis sa création, la popularité du genre s'est étendue à la grandeur du Canada et celui-ci est maintenant pratiqué par plus d'un, notamment par Jean Marc Dalpé, Fabien Cloutier et Anne-Marie Olivier, qui y consacre l'essentiel de son œuvre dramatique.

Née à Arthabaska en 1973, Anne-Marie Olivier est diplômée en jeu, en 1997, du Conservatoire d'art dramatique de Québec. En plus de connaître un succès autant critique que populaire en tant que dramaturge avec *Gros et Détail*, *Mon corps deviendra froid*, *Le Psychomaton*, *Annette : une fin du monde en une nanoseconde*, « Un jeudi soir à l'espo », qui se retrouve dans le collectif *Regards-9*, « Boa constrictor » du spectacle *Les Zurbains en série*, *Gros Paul* et *Faire l'amour*, qui ont d'ailleurs tous été publiés, elle poursuit parallèlement sa carrière de comédienne. Elle a notamment joué dans les pièces *Les Enrobantes* (2000) et *Faust, pantin du diable* (2001) du Théâtre Pupulus Mordicus, *La robe de Gulnara* (2010), *Les Trois sœurs* (2002 et 2010) d'Anton Tchekhov, *Forêts* (2005) de Wajdi Mouawad et *La nuit des rois ou Ce que vous voudrez* (2011) de William Shakespeare. Elle a travaillé sous la direction de plusieurs metteurs en scène de renom, dont Marie-Josée Bastien, Frédéric Dubois, Claude Poissant, Philippe Soldevila et Wajdi Mouawad. Le 5 décembre 2012, le président du conseil d'administration du Théâtre du Trident à Québec, Monsieur Christian Goulet, a annoncé par voie de communiqué la nomination d'Olivier en

² Jean-Marc Massie, *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain, Le renouveau du conte au Québec*, Montréal, Planète rebelle, 2001, p. 67.

³ Jane Moss, « *Yvan Bienvenue and the conte urbain* », *op. cit.*, p. 176.

tant que directrice artistique et codirectrice générale du théâtre. Elle est de plus à la tête du Théâtre Bienvenue aux Dames, une compagnie qui « propose un théâtre de création accessible, intelligent, porteur de sens et d'humanité et travaille en collaboration avec des scientifiques, des historiens, des philosophes, des anthropologues et des artistes de toutes les disciplines⁴. » Olivier a d'ailleurs écrit *Scalpée*⁵, une pièce présentée du 5 au 30 mars 2013 au Théâtre de la Bordée dans une coproduction avec le Théâtre Bienvenue aux Dames. La mise en scène était de Véronique Côté et mettait en vedette Steve Gagnon, Anne-Marie Olivier et Édith Patenaude. En 2013, Anne-Marie Olivier a signé le discours patriotique de la Fête nationale du Québec intitulé « Je suis tous les Québécois en même temps ». Comme conteuse, elle a représenté le Québec aux Jeux de la francophonie à Niamey au Niger en 2005.

Malgré l'effervescence en création, le genre du conte urbain comme l'œuvre d'Olivier ne suscitent que peu de commentaires ou études critiques. Les spectacles d'Olivier ont néanmoins été reconnus et ont fait l'objet d'une réception critique immédiate à la suite des représentations. En effet, plusieurs critiques, généralement favorables, ont été écrites lors des présentations de ses pièces. Dans leurs articles, la plupart des auteurs ont, bien sûr, commenté les spectacles auxquels ils avaient assisté, mais aussi tenté de définir le genre et le style de la dramaturge pour leurs lecteurs. Jean Saint-Hilaire, par exemple, a écrit qu'« Anne-Marie Olivier déforme parfois les mots, multiplie les images farfelues et [qu']elle témoigne, dans le jeu comme dans la plume, d'une habileté rare à faire basculer en un éclair la fantaisie la plus débridée dans l'absurde tragique⁶. » David Cantin a précisé que « [l]'écriture demeure simple sans jamais devenir simpliste⁷. » Dans la revue *Jeu*, Élisabeth Plourde a, pour sa part, écrit : « si le conte urbain semble être l'une des tribunes de prédilection d'Anne-Marie Olivier, de toute évidence ce médium encore par trop laissé pour compte s'est adjoint, en la jeune

⁴ Le Conseil Québécois du Théâtre, « Répertoire théâtral », *Conseil Québécois du Théâtre*, 2015, en ligne, <<http://www.cqt.ca/bottin/repertoire/dossier/617>>, consulté le 6 mai 2015.

⁵ La pièce n'a toutefois pas été publiée au moment où nous écrivons ces lignes. Il n'en sera donc pas question dans ce travail.

⁶ Jean Saint-Hilaire, « *Gros et détail*, L'orpailleuse prodigieuse », *Le Soleil*, section Arts et Vie, 23 octobre 2003, p. B4.

⁷ David Cantin, « À la rescousse du réel », *Le Devoir*, 24 octobre 2003, p. B2.

comédienne, une voix retentissante doublée d'une plume privilégiée⁸ ». Patrick Caux, quant à lui, a noté qu'« il y a quelque chose du Sol de Marc Favreau dans la plume lumineuse d'Olivier : ses personnages modestes triturent et déforment la langue avec une élégance et une naïveté toutes poétiques⁹ ». Isabelle Porter a écrit : « Fidèle à son habitude, [Olivier] traite dans *Annette* de sujets lourds avec humour et légèreté. Au fil d'entretiens avec des gens du coin, elle a créé une sorte d'épopée locale¹⁰ ». « Une heure trente durant, Anne-Marie Olivier nous tient en haleine, récite son conte, son théâtre, sa poésie avec conviction », a écrit Alexandra Perron. Puis, Sylvie Nicolas a remarqué, dans sa critique d'*Annette : une fin du monde en une nanoseconde*, que « [l]e texte que signe la comédienne a la qualité des plus belles fibres de la tradition orale. Il est tricoté dans la langue du quotidien, une langue coulante, fluide, fine, poétique, rugueuse et imagée¹¹. » Ce ne sont que quelques extraits représentatifs des commentaires généraux de la critique. Déjà, la réception des spectacles d'Olivier nous oriente vers l'écriture particulière de l'auteure, l'impression poétique ressentie par plus d'un, la langue du quotidien qui la pose en filiation avec la tradition orale, ainsi que les sujets lourds qui contrastent avec le style d'écriture. Malgré cette exaltation dans le milieu théâtral et cette réception critique excellente, aucune étude ou analyse complète de son œuvre, à notre connaissance, n'a été produite.

Parmi les quelques chercheurs qui ont étudié le sujet du conte urbain, nous retrouvons Jane Moss, professeure à l'Université Duke et directrice du programme d'Études canadiennes, qui a notamment donné une définition du conte urbain dans l'article sur Yvan Bienvenue pour l'*Encyclopédie canadienne*, d'abord publié en 2007, puis revu et corrigé en 2014. Encore plus récemment, Stéphanie Nutting, professeure au département d'études françaises de l'université de Guelph en Ontario, a écrit un chapitre¹² sur le sujet dans *Le Jeu des positions* publié en 2014. Nutting y cerne l'émergence du genre dont elle donne une

⁸ Élisabeth Plourde, « Question de compost, *Gros et Détail* », *Jeu : revue de théâtre*, n° 110, 1^{er} trimestre 2004, p. 26.

⁹ Patrick Caux, « À notre grand bonheur », *Le Devoir*, 27 avril 2007, p. B4.

¹⁰ Isabelle Porter, « Écrire avec des aiguilles à tricoter », *Le Devoir*, 3 octobre 2009, p. E3.

¹¹ Sylvie Nicolas, « Ingénieuse tricoteuse », *Le Devoir*, 15 octobre 2009, p. B7.

¹² Stéphanie, Nutting, « Le conte urbain. Yvan Bienvenue, Jean Marc Dalpé et Fabien Cloutier », dans L.-P. Leroux et H. Guay (dir.) *Le jeu des positions : Discours du théâtre québécois*, Montréal, Éditions Nota bene, collection Séminaires, 2014, p. 247-274.

définition : « dans l'ensemble, les contes urbains sont des histoires orales qui conjuguent un verbe jouissif, résolument parlé souvent salé, et un suspense qui "pogne aux tripes". Ajoutez la possibilité ambiguë du surnaturel, la violence, la déchéance urbaine et le choix moral, et voilà tracé à gros traits les éléments distinctifs du conte urbain¹³ », avant d'analyser plus précisément trois auteurs importants du courant, soit Yvan Bienvenue lui-même, Jean Marc Dalpé et Fabien Cloutier. Une tendance semble se dessiner puisque l'on remarque que les deux chercheurs s'intéressant au conte urbain proviennent d'universités anglophones de l'extérieur du Québec.

Ce mémoire est donc l'occasion de plonger dans l'univers d'Olivier et de réfléchir à la forme que prend le conte urbain dans son œuvre essentiellement dramatique. L'objectif de ce travail est ainsi d'analyser la manière dont le conte urbain et le théâtre se rencontrent et fonctionnent ensemble à partir des œuvres publiées d'Anne-Marie Olivier et de saisir les enjeux que cette forme hybride soulève quant au récit, à la forme que prend ce dernier, sa structure et son énonciation. De plus, le mémoire fournira une première étude d'ensemble de l'œuvre de cette auteure encore trop peu connue, qui se distingue pourtant par ses histoires qui se situent dans des quartiers populaires de Québec, à une époque contemporaine, et qui s'appuient sur des éléments et un univers réaliste, c'est-à-dire que l'auteure situe ses contes dans des endroits déterminés qui existent réellement, parfois à des moments précis de l'Histoire, avec des personnages humains qui vivent de petits drames de rues et familiaux. Olivier y insère toutefois par la suite des éléments invraisemblables qui tiennent du fantastique, de l'onirisme ou de l'imaginaire et qui compromettent cet univers réaliste déjà établi. « Baroque, l'imaginaire d'Anne-Marie Olivier emprunte souvent les voies du réalisme magique et de l'étrange¹⁴ », écrivait d'ailleurs Jean Saint-Hilaire après la représentation de *Gros et Détail*. Il ajoutait également dans une autre chronique : « L'écriture trempe à toutes les encres : le grotesque, le poético-érotique, le fantastique, le délire réaliste, l'onirique et quoi encore¹⁵. » Le contexte très terre-à-terre est donc débordé par les histoires vécues et

¹³ *Ibid.*, p. 251.

¹⁴ Jean Saint-Hilaire, « *Gros et détail*, à *Premier Acte : Anne-Marie Olivier, recycleuse de drames de rues* », *Le Soleil*, section Arts et Vie, 20 octobre 2003, p. B3.

¹⁵ Jean Saint-Hilaire, « *Gros et détail*, L'orpailleuse prodigieuse », *op. cit.*, p. B4.

racontées qui finissent par sortir de l'ordinaire par l'introduction d'éléments étonnants, hors du commun.

Ce travail s'appuie sur des théories et approches d'analyse dramaturgique, mais aussi de poétique des genres. En effet, nous devons cerner la forme que prend le genre du conte urbain dans l'œuvre d'Anne-Marie Olivier, tout en l'inscrivant dans le courant du théâtre contemporain et ses particularités. La distinction entre le genre du conte ou du récit et le genre dramatique n'est plus aussi claire chez Olivier, qui opte plutôt pour un genre hybride qui les combine. C'est pourquoi l'analyse nécessite une démarche de poétique des genres, qui permet, par l'étude du sujet et de l'objet de l'énonciation, de la narration, de la forme et du style d'écriture, de reconnaître ce qui relève du conte, plus particulièrement du conte urbain, et ce qui est du ressort du théâtre, le tout joint à une démarche d'étude dramaturgique qui se penche plutôt sur les didascalies, le découpage des scènes, ainsi que les dialogues ou monologues.

Il s'agira donc, dans un premier temps, d'analyser les éléments du conte qui se retrouvent dans les œuvres d'Anne-Marie Olivier, principalement dans *Gros et Détail*, son premier spectacle de conte urbain. L'ensemble du chapitre permettra de mieux définir ce qu'est un conte urbain, de cerner les caractéristiques qui le composent, la forme qu'il prend à l'écrit et l'emploi qu'en fait Olivier au début de sa carrière d'auteure dramatique. Y seront étudiés les caractéristiques de la conteuse, la formule introductive et celle de conclusion propre au genre du conte, ainsi que l'effet conte et la chaîne conteur-conté qui permettent de reproduire le contexte du conte oral dans le texte écrit. La question de l'urbanité devra également être développée afin de distinguer cette forme spécifique de conte de celle des contes folkloriques ou merveilleux, l'urbanité impliquant nécessairement quelque chose qui ne peut se réduire au folklore, associé davantage à la campagne et aux traditions d'antan, alors que la ville renvoie à la modernité, ce pour quoi opte davantage Olivier. Puis, seront analysés dans ce chapitre le style d'écriture de cette auteure dramatique, caractérisé par la versification et la minimalisation de la ponctuation, ainsi que la langue du quotidien qui fait pencher l'œuvre vers l'oralité, caractéristique que partagent le théâtre et le conte. Au final, ce premier chapitre fondera le reste de l'analyse en permettant de concevoir de manière beaucoup plus claire ce genre de conte contemporain théâtralisé qu'est le conte urbain, mais

surtout de mieux saisir la forme qu'il prend dans l'œuvre d'Anne-Marie Olivier qui y puise toujours ses racines, et ce, même dans ses textes plus dramatiques.

Cela nous amènera, dans un deuxième temps, à une réflexion sur le conte comme genre au théâtre, notamment avec les notions de narrativité et de récit qui émergent dans le texte dramatique contemporain. Nous étudierons donc la logique de la narration qui fait le conte théâtral, en opposition à un théâtre traditionnel qui priorisait plutôt la mise en action. Chez Olivier, le théâtre raconte. C'est principalement par le monologue, que ce soit sous la forme de spectacle solo, de confidences de personnages ou bien à l'aide d'un prologue, que cette logique s'établit, principalement dans les pièces *Le Psychomaton*, « Un jeudi soir à l'espo », *Mon corps deviendra froid* et *Annette : une fin du monde en une nanoseconde*. Conséquence ou particularité de l'urbanité qui implique une solitude dans la masse, les personnages sentent le besoin de se raconter, de raconter leurs drames, leurs malheurs, leur misère ou encore celle des autres qu'ils ont pu observer. En découlent alors les questions de l'énonciation, de la temporalité, qui n'est plus nécessairement chronologique, des points de vue et perspectives qui sont par ailleurs tous des éléments qui participent à créer un effet conte dans le théâtre d'Olivier. Les personnages endossent, par conséquent, une posture de conteur.

Dans un troisième temps, nous emprunterons à Jean-Pierre Sarrazac le concept d'auteur-rhapsode puisqu'il permet, dans une certaine mesure, de regrouper sous une même instance l'auteure, la comédienne et la conteuse, tous des rôles qu'occupe Anne-Marie Olivier, mais qu'elle partage aussi avec les personnages. L'analyse se fondera sur sa plus récente pièce, *Faire l'amour*, dans laquelle le travail du rhapsode est notable. L'auteur-rhapsode, c'est celui qui donne la parole aux personnages, mais aussi celui qui fragmente et restructure le récit. Sa voix se fait entendre notamment dans les titres et les didascalies, qui deviennent, justement à cause de leur énonciation, un enjeu réellement problématique dans l'œuvre d'Anne-Marie Olivier. Les didascalies ne sont plus qu'un matériau en vue de la mise en scène réelle ou fictive de l'œuvre, elles empruntent désormais une fonction narrative. Nous analyserons donc, dans ce chapitre, la voix rhapsodique qui se fait entendre dans la structure même des œuvres d'Olivier, dans les titres, la présentation des *dramatis personae* et les didascalies, dans le but de cibler les effets produits sur la polyphonie, l'énonciation et la

narrativité, mais surtout sur l'hybridation des genres du conte et du théâtre que permet l'auteur-rhapsode. C'est ainsi que nous aurons une vision d'ensemble du mécanisme du conte dans le théâtre contemporain et plus spécifiquement dans les textes d'Anne-Marie Olivier, qui, au fur et à mesure de ses créations, expérimentent différents moyens d'unir ces deux genres pour créer une forme, voire une œuvre hybride.

CHAPITRE I

LE CONTE URBAIN

Lorsque l'on pense au genre du conte, c'est souvent le conte de fées qui vient le premier à l'esprit. On l'associe généralement à l'enfance, le conte étant le genre par excellence des histoires que l'on raconte aux enfants pour les endormir. Or, le conte pour enfants est en fait une adaptation du conte folklorique de la tradition orale. Jeanne Demers donne d'ailleurs la définition suivante du conte traditionnel : « tout conte transmis oralement de génération en génération dans une société donnée dont il est en quelque sorte l'imaginaire collectif et parfois la mémoire¹⁶. » Les histoires étaient alors transmises par des conteurs qui se les appropriaient après les avoir eux-mêmes entendues, qui les modifiaient et les racontaient à leur tour. C'est d'abord et avant tout par l'oralité que les contes circulaient. Puis, dans une visée scientifique, les folkloristes ont commencé à récolter et retranscrire le plus fidèlement possible ces contes oraux. Enfin, des auteurs d'un peu partout, tels les Charles Perrault, Jacob et Wilhelm Grimm ou Hans Christian Andersen qui ont rendu célèbre le genre du conte au 19^e siècle, mais aussi Honoré Beaugrand et Louis Fréchette au Québec, se sont mis à écrire des contes, toujours en se réappropriant des histoires qui circulaient sous d'autres formes en leur conférant un caractère littéraire plus marqué. Aujourd'hui, le conte existe toujours, autant sous sa forme orale qu'écrite, et des conteurs de partout dans le monde poursuivent la tradition ou, au contraire, tentent de réinventer le genre. De nouvelles histoires sont créées, inspirées par l'ère contemporaine et moderne. Malgré ce passage de la tradition orale à l'écrit, le conte tente toujours de reproduire les effets du conte traditionnel en employant un personnage de conteur s'adressant à un auditoire dans un langage oral. Du conte oral au conte merveilleux, en passant par le conte traditionnel jusqu'au conte contemporain et au conte urbain, les caractéristiques fondamentales du genre, bien qu'étant somme toute les mêmes, se sont transformées et ont évolué.

¹⁶ Jeanne Demers, *Le conte, du mythe à la légende urbaine*, Montréal, Québec Amérique, 2005, p. 30.

Avec le renouveau du conte des dernières années, le conte contemporain s'est spectacularisé. En effet, les conteurs se sont mis à utiliser les éclairages, la musique, la danse et des décors pour soutenir leur pratique, ainsi qu'à présenter leur spectacle sur différentes scènes dont celles des salles de théâtre. Le conte contemporain s'est donc en quelque sorte théâtralisé, en se réappropriant, parfois même à l'écrit, les codes de la dramaturgie, et les relations entre le théâtre et le conte se sont approfondies et sont de plus en plus étudiées. Contrairement aux conteurs qui semblent plus réticents devant cette spectacularisation de leur pratique, le théâtre, qui est un art de l'hybridité combinant plusieurs formes d'art (décors, costumes, musique, texte littéraire, expression corporelle, etc.), a pour sa part ouvertement accueilli ce genre. La preuve est que plusieurs théâtres présentent maintenant des spectacles de conteurs. Jean-Pierre Ryngaert écrivait : « Le théâtre aujourd'hui accueille tous les textes, quelles que soient leurs provenances, en abandonnant à la scène la responsabilité d'en faire apparaître la théâtralité et, la plupart du temps, le soin au spectateur d'y trouver sa nourriture¹⁷. » Le conte urbain participe à ce renouveau du conte et, malgré les reproches que des critiques et des conteurs plus traditionnels lui ont faits, il s'inscrit bel et bien dans la lignée du conte puisqu'il « prend sa source dans les techniques associées au conte traditionnel : la langue populaire et la complicité avec le public y sont cruciales¹⁸ ». Il partage donc certaines de ces caractéristiques telles l'inscription dans la tradition orale, qui se traduit à l'écrit par l'oralité recréée dans le langage, la formule introductive et celle de conclusion typiques de la forme du conte et la chaîne conteur-conté dans laquelle cette complicité avec le public peut être reproduite même à l'écrit. Même s'il se caractérise par une forte théâtralité, puisqu'il est destiné à être représenté sur scène par des comédiens, et qu'il est figé par l'écriture, le conte urbain se construit à partir de ces mêmes composantes.

Dès le début de sa carrière d'auteur dramatique, Anne-Marie Olivier a elle-même associé son œuvre au genre du conte urbain que Jane Moss définit comme étant « des récits sur la vie urbaine marquée par la violence cauchemardesque et la sexualité crue racontés dans

¹⁷ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004 [1991], p. 17.

¹⁸ Stéphanie, Nutting, *op. cit.*, p. 253.

un langage populaire qui mêle vulgarité et poésie¹⁹. » Afin de comprendre la mécanique du conte dans son œuvre, nous verrons dans ce premier chapitre les différents éléments caractéristiques du conte écrit en analysant principalement la première œuvre d'Anne-Marie Olivier, *Gros et Détail*, dans laquelle apparaît son projet général. C'est d'abord la forme du conte écrit qui sera déconstruite afin que chacune des parties qui la constituent, c'est-à-dire la conteuse elle-même, la formule introductive et celle de conclusion, ainsi que la chaîne conteur-conté, soit analysée en profondeur. Comme l'urbanité et la modernité distinguent le conte urbain du conte traditionnel, ces deux éléments seront alors approfondis, notamment par l'étude des personnages et des quartiers populaires choisis par l'auteur comme matière première de ses contes, mais aussi par celle des thèmes et des histoires qui en découlent nécessairement. Puis, l'analyse de l'oralité permettra de lier le conte urbain au théâtre puisque les deux partagent cette même caractéristique. C'est ainsi, par l'étude du fond et de la forme, que le style d'écriture personnel d'Anne-Marie Olivier se révélera peu à peu et, par le fait même, la mécanique du conte urbain, ce qui le caractérise plus particulièrement, et la manière dont Olivier l'emploie dans son œuvre seront mieux mis en valeur.

1.1. *Gros et Détail* et la logique du conte

Le premier spectacle solo d'Anne-Marie Olivier s'intitule *Gros et Détail*. Il s'agit d'un « recueil de contes urbains et de dramaticules parlant de la mort, de la vie, de mondes apparemment laids qui se révèlent être d'une grande beauté²⁰ », peut-on lire sur la quatrième de couverture du texte publié chez Dramaturges Éditeurs. Présenté pour la première fois le 21 octobre 2003 au théâtre Premier Acte, à Québec, *Gros et Détail* met en scène une conteuse, interprétée par Anne-Marie Olivier à la création, qui raconte les mésaventures de différents personnages dans une série de treize récits courts, principalement liés entre eux par l'identité des lieux où se déroulent l'action, à savoir les quartiers Saint-Roch et Limoilou à Québec,

¹⁹ Jane Moss, « Yvan Bienvenue » dans *L'encyclopédie canadienne*, en ligne, <<http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/fr/yvan-bienvenue>>, consulté le 20 novembre 2013.

²⁰ Anne-Marie Olivier, *Gros et détail*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2005, quatrième de couverture. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *GD*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

mais aussi par la récurrence de la thématique de la mort et des tragédies du quotidien que l'auteure nous raconte. *Gros et Détail* se veut une œuvre proche des spectateurs par son caractère familial. Même si les habitants de ces quartiers ne vont généralement pas au théâtre, les lieux sont suffisamment connus pour que la référence soit comprise du public de la ville de Québec auquel s'adresse d'abord Olivier. Le titre, qui « réfère à un écriteau inusité à la devanture des commerces des quartiers repus²¹ », renvoie d'ailleurs à ces quartiers dont l'auteure brosse un portrait général en racontant les histoires qui s'y déroulent, mais aussi aux petits détails qui caractérisent les différents personnages, dont l'intériorité nous est montrée, qui habitent ces quartiers et à qui arrivent ces histoires aussi absurdes que tragiques. Les récits donnés par cette conteuse font en sorte que l'œuvre appartient au genre du conte puisque, selon Jeanne Demers,

[e]st conte tout texte narratif relativement bref, oral ou écrit, qui met en relation langagière de type jubilatoire un conteur (une conteuse) et son auditoire et dont le propos porte sur un ou plusieurs événements, fictifs le plus souvent (mais qu'il faut donner comme vrais) ou d'un passé plus ou moins récent, que ces événements aient déjà été relatés ou pas²².

Le premier élément nécessaire à l'existence du conte est donc, d'abord et avant tout, la présence du conteur.

La conteuse d'Anne-Marie Olivier raconte ses histoires comme s'il s'agissait de faits divers, en précisant qu'il y a une pointe de vérité dans tout ce qu'elle raconte, et cette figure du conteur est là pour les commenter, les narrer et en camper les personnages, d'où aussi une théâtralité dans l'œuvre, puisqu'à la manière d'un acteur, elle interprète des rôles et donne une représentation en jouant les histoires. La conteuse est également là pour présenter ces récits et les mettre en contexte :

Bonsoir,

Il était une fois... (*Inspiration*)

C'est vraiment un beau début de phrase ça,

²¹ Jean Saint-Hilaire, « *Gros et détail*, à *Premier Acte : Anne-Marie Olivier, recycleuse de drames de rues* », *op. cit.*

²² Jeanne Demers, *Le conte, du mythe à la légende urbaine*, *op. cit.*, p. 87.

Il était une fois... (*Inspiration*)

Moi ce que j'aime, c'est le petit souffle qu'il y a juste après.

Parce que la vie,
les histoires commencent par un premier souffle. (*GD*, p. 7)

Olivier reprend ici la formule introductive classique des contes pour élaborer une réflexion sur la tradition de raconter des histoires. La figure du conteur est d'ailleurs essentielle afin de produire ce que Jeanne Demers appelle « l'effet-conte » dans un texte littéraire ou un conte écrit en instaurant un contexte propice :

L'auteur d'un texte écrit qui se veut conte se voit dans l'obligation de recréer, par des moyens relevant essentiellement de l'écriture, les divers éléments du conte oral. C'est l'effet-conte. Pour obtenir cet effet, il dispose de plusieurs moyens. Les plus évidents : la mise en place d'un décor – salon en ville; salle de famille à la campagne, camp de chantier, etc.; de circonstances – le temps des fêtes qui, par exemple, au Québec, inspire une sorte de conte, soit le conte de Noël; la présentation d'un conteur ou d'une conteuse, ensuite; de l'auditoire enfin qui, souvent se consacre lui-même comme tel en demandant un conte²³.

Nous avons déjà vu la présence du conteur et reviendrons sur chacun de ses éléments, mais poursuivons d'abord avec la formule introductive. Elle s'ajoute à cette liste d'éléments du conte repris dans cette pièce puisque, comme l'écrit Jeanne Demers, « [i]l y aurait dans tout conte trois grands mouvements. Le premier consisterait à éveiller l'intérêt de l'auditoire, grâce (mais au-delà aussi) à la formule introductive, que celle-ci soit le classique "il était une fois", quelque autre du genre "cric, crac, croc" ou un succédané emprunté à l'écrit²⁴. » Non seulement Olivier capte l'attention des auditeurs ou lecteurs en reprenant cette formule traditionnelle, mais elle permet une ouverture des possibles quant aux histoires qui seront racontées par la suite :

J'irais même plus loin, quand vous, moi, n'importe qui,
quand on dit : « il était une fois »
c'est comme si on prononçait une formule magique qui fait en sorte que toutes
les histoires, toutes les histoires du monde se dressent pour être racontées
même les histoires qu'on a pas racontées depuis des millénaires

²³ *Ibid.*, p. 57.

²⁴ *Ibid.*, p. 85.

déplient leur colonne vertébrale poussiéreuse pour dire :
« S.V.P., mademoiselle, racontez-moi! » (GD, p. 7)

Une courte réflexion sur le genre et la pratique du conte en général est ici développée par l'auteure, ce qui lui permet de dépasser le traditionnel « il était une fois » et les traditionnelles histoires qui suivent habituellement cette phrase, en mettant en scène une conteuse qui porte un regard critique sur cette convention et propose quelque chose de plus original, liant, par le conte urbain, tradition et modernité dans les histoires racontées. D'ailleurs, les conteurs contemporains se sont réapproprié l'idée de la formule introductive en inventant de nouvelles, personnelles à chacun d'entre eux. La conteuse de *Gros et Détail*, quant à elle, met en situation ses contes en empruntant une formule²⁵ qu'utilise le conteur de Louis Fréchette dans les *Contes de Jos Violon* :

Sac à tibi
sac à tabac
à la porte
les ceuzes qui écouteront pas. (GD, p. 8)

Dès le début, Olivier inscrit son langage dans un registre populaire et oral qui s'affilie à la tradition québécoise avec une expression qui n'est pas courante à l'époque contemporaine, ainsi que par son lien avec les contes de Fréchette, ce qui fait contraste avec les thèmes et les personnages dont il est question dans les contes qui suivent et se situent davantage dans la modernité et l'urbanité. Ces contes auront aussi un langage familier, mais qui se différenciera davantage de cette tradition. Nous étudierons la langue d'Olivier un peu plus loin dans ce chapitre. Qui plus est, la conteuse invite à l'écoute plutôt qu'à la lecture, déplaçant donc la fonction du lecteur vers une fonction d'auditeur. Non seulement elle s'adresse à un auditeur fictif, mais elle menace de faire sortir ceux qui n'écouteront pas, construisant ainsi un espace imaginaire qui contribue à créer ce que Jeanne Demers appelle un « contexte de contage », un des éléments indispensables au conte. Par ailleurs, l'espace-temps, comme nous le verrons dans la partie sur l'urbanité, est primordial dans le conte urbain et Anne-Marie Olivier

²⁵ « Cric, crac, les enfants! Parli, parlo, parlons! Pour en savoir le court et le long, passez le crachoir à Jos Violon! Sacatabi, sac-à-tabac, à la porte les ceuses qu'écouteront pas!... » Louis Fréchette, *Contes de Jos Violon*, La Bibliothèque électronique du Québec, collection Littérature québécoise, volume 4 : version 2.5, p. 21.

l'inscrit petit à petit dès la formule introductive. L'intérêt du lecteur est donc éveillé, le contexte et le cadre mis en place, mais surtout, l'oralité est déjà inscrite par ces deux éléments en une seule et même phrase.

Olivier boucle également son texte avec une phrase de conclusion, en lien avec sa formule introductive :

Sac à Tibi, sac à tabac.
Merci ben gros d'avoir été là. (GD, p. 70)

La formule de conclusion, qui sert à donner une clôture aux contes qui pourraient autrement s'enchaîner *ad vitam aeternam*, est, dans cette œuvre d'Olivier, un remerciement adressé aux auditeurs, faisant ainsi une nouvelle fois référence au cadre, ce lieu qui permet aux contes d'exister, d'être racontés et écoutés, tout en inscrivant une dernière fois l'auditeur dans le texte.

La figure du conteur se transforme dans les œuvres suivantes d'Olivier, laissant davantage la place à des personnages-narrateurs. La différence entre les deux est subtile. Alors que le conteur est seul en scène, en relation uniquement avec son auditoire puisqu'il n'est pas intégré au sein d'une action dramatique, et cela même s'il interprète les personnages de l'histoire qu'il raconte, le personnage-narrateur, quant à lui, fait place à une action scénique produite à partir de ce qu'il raconte en donnant la parole à d'autres personnages indépendants de lui, qui évoluent à ses côtés sur scène. Élisabeth Plourde écrivait d'ailleurs que

le narrateur-personnage est présent à titre d'instance narrative et, pour reprendre le terme de Gaudreault, « d'instance monstrative », oscillant entre deux pôles : d'un côté le discours du « racontant » (celui à partir duquel naissent les images scéniques) et de l'autre l'univers du « raconté » (les images scéniques elles-mêmes²⁶).

²⁶ Élisabeth Plourde, « Récit polyphonique, récit protéiforme : La figure du narrateur dans *L'Odyssée* de Dominic Champagne », dans C. Hébert et I. Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec 2. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 125.

Conséquemment, les formules introductives et conclusives typiques au genre du conte vont également se transformer, apparaissant sous forme de prologue et d'épilogue, comme c'est le cas dans *Mon corps deviendra froid*, par exemple, ou encore de courtes scènes permettant de créer les mêmes effets, tel le monologue final de Starbuck dans « Un jeudi soir à l'espo » :

Starbuck : C'est comme ça que la petite a appris en même temps l'existence de son vrai père et de son grand-père. Marlène tremblait de tout son corps, elle venait de perdre les deux hommes qu'elle aimait, malgré tout.
Un soleil rouge sang s'est couché. Les manèges ont continué d'allumer leurs lumières. Les autres visiteurs ont passé un ben beau jeudi soir à l'espo²⁷.

Jeanne Demers écrivait d'ailleurs que l'intérêt du lecteur peut également être éveillé par « la mise en scène que constitue le passage de la parole du narrateur au personnage-conteur²⁸ ». Les didascalies au début et à la fin des pièces peuvent également avoir cette fonction d'introduction et de conclusion puisque

le prélude didascalique déclare ouverte et propice à la communication théâtrale la rencontre lecteur/auteur. Il fonctionne donc de la même manière par rapport à la pièce dans son ensemble qu'une salutation initiale par rapport à la conversation qu'elle initie. Pareillement, le postlude didascalique est l'équivalent dramatique d'une salutation terminale au niveau conversationnel. Cela veut dire que sa fonction est à la fois de clore le texte de la pièce et de rendre possibles d'autres lectures à venir de celui-ci²⁹.

Ainsi, même dans les œuvres qui sont plus théâtrales ou, du moins, qui ne consistent pas en un recueil de contes, des formules introductives et conclusives apparaissent afin d'éveiller l'intérêt des lecteurs, de mettre en contexte ou en situation l'histoire qui va suivre et de fermer le texte, alors que le récit ou l'anecdote peut conserver une certaine ouverture.

La figure du conteur apparaît sous différentes formes, mais ce qui la distingue dans *Gros et Détail*, c'est surtout qu'il s'agit d'une femme conteuse, ce qui constitue déjà une

²⁷ Anne-Marie Olivier, « Un jeudi soir à l'espo » dans *Regards-9*, Carrières-Morlanwelz (Belgique), Lansman Éditeur, 2008, p. 91. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle UJSE, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

²⁸ Jeanne Demers, *Le conte, du mythe à la légende urbaine, op. cit.*, p. 85.

²⁹ Sanda Galopentia et Monique Martinez Thomas, *Voir les didascalies*, Paris, Éditions OPHRYS, collection « Ibéricas », 1994, p. 52.

innovation puisque le féminin ne semble pas courant dans les œuvres de contes urbains³⁰. Les quelques études qui portent sur le conte urbain l'attestent bien puisqu'elles se penchent uniquement sur les œuvres d'auteurs masculins. On peut donc se poser la question : est-ce que le conte urbain d'Anne-Marie Olivier, parce qu'elle est une femme, est différent? Il semble que les caractéristiques principales et fondamentales du genre soient assez similaires et nous le montrerons ultérieurement. Évidemment, comme Anne-Marie Olivier est également comédienne de formation, elle ne se confine pas à une structure de conte, mais se la réapproprie en la mélangeant avec celle du texte dramatique. Là où sa féminité entre réellement en jeu, c'est dans le choix des personnages et leur représentation. En effet, la plupart de ses personnages principaux sont des femmes, que l'on pense à Roberta dans « Boa Constrictor », à Josée dans *Le Psychomaton*, mais aussi à toutes celles qui utilisent les services du psychomaton pour se raconter, soit Madame Rivard, Marilou, Nancy, Diane Rose, Agate, Patsy, Françoise, la fille qui meurt d'une surdose, ainsi que les deux femmes anonymes, à Sylvie dans *Mon corps deviendra froid*, à Annette dans la pièce éponyme ou même aux différents personnages féminins de *Faire l'amour*. Déjà dans *Gros et Détail*, les personnages féminins sont omniprésents. On retrouve en effet Linda et Denise, la mère d'Éric, dans « La mascotte », Solange Allaire dans « Drame érotique », la conteuse pense aussi à l'ancienne propriétaire de la montre qu'elle vient de se procurer dans le conte intitulé « La montre », Rita dans « La neige était belle ce soir-là », Viviane dans « Wal-Mart », Marie-Miel dans « Hubert et Marie-Miel », Josée et sa belle-mère dans « Tête de ragout » et Sonia, la petite fille au grand cœur, dans « Supersonique ». Le conteur au féminin met donc principalement en scène des personnages féminins et leur donne la parole. Leur marginalité et leur vulnérabilité sont donc teintées par cet aspect, bien évidemment, puisque c'est de leur sensibilité féminine, de leur sphère privée et de leur relation au monde, mais aussi de leur relation entre elles, dont il est question dans ces contes. Ce sont également leur perspective et leur point de vue qui sont utilisés dans les narrations, à l'exception de celle de la pièce « Un jeudi soir à l'espo », texte qui met malgré tout en vedette une mère et sa fille dans une

³⁰ Le site internet « Regroupement du conte au Québec » énumère plusieurs conteurs québécois. On y dénombre plus d'une cinquantaine de femmes conteuses. Toutefois, seulement cinq d'entre elles incluent le conte urbain dans leur répertoire, la grande majorité se concentrant principalement sur le conte traditionnel. À noter qu'Anne-Marie Olivier n'est pas du tout répertoriée sur le site. Dans la pratique, les femmes sont donc présentes et actives. La représentation des conteuses dans les textes ou contes écrits publiés reste cependant à être étudiée.

situation observée et racontée cependant par un homme. La conteuse porte aussi un regard sur ces personnages en fonction de ce qu'elle est. L'auteure et la conteuse permettent donc aux femmes de s'énoncer, de se raconter et d'aborder les sujets qui les préoccupent particulièrement tels leur sexualité, la maternité et la famille, l'apparence physique, la solitude et leurs espoirs. Sans se réclamer du féminisme, Anne-Marie Olivier fait de ses contes urbains un espace de la parole des femmes et traite de différents enjeux que la femme moderne rencontre dans son quotidien. Ses contes ne sont toutefois pas dénonciateurs ou militants.

Évidemment, un conteur et un narrateur exigent un récepteur réel ou fictif. Chez Olivier, le lecteur est transformé en auditeur et l'adresse au lecteur sert à l'inscrire à l'intérieur même du texte, créant la trame nécessaire à cette chaîne conteur-conté. Jeanne Demers le souligne d'ailleurs dans son article « L'art du conte écrit ou le lecteur complice » lorsqu'elle écrit que

raconter n'a de sens que dans la relation qui s'installe dès le début du récit entre le conteur et celui qui l'écoute ou le lit : s'il faut en effet que quelque chose se passe pour qu'il y ait récit, il faut également et peut-être surtout — autrement le récit n'aurait qu'une existence théorique — que quelqu'un s'adresse à quelqu'un³¹.

Et ce n'est pas seulement le cas dans le recueil de contes urbains qu'est *Gros et Détail*. En effet, le destinataire du conte auquel s'adressent le conteur ou les personnages-narrateurs des autres pièces d'Olivier est interpellé à différentes reprises. Cet auditeur est inscrit dans le texte par des phrases telles que « Laissez-moi vous expliquer » (*GD*, p. 16), « Je vous passe les détails » (*GD*, p. 29), « Avez-vous remarqué » (*GD*, p. 33), « Ché pas si vous savez où c'est... » (*GD*, p. 35), « Vous vous souvenez de Denise? » (*GD*, p. 69) Cette forme d'adresse au public/lecteur est non seulement employée par la conteuse de *Gros et Détail*, mais aussi par des personnages-conteurs d'autres pièces d'Olivier, dont Sylvie dans *Mon corps deviendra froid* : « Vous avez déjà désossé un poulet³²? » leur demande-t-elle. Ces phrases remplissent principalement une fonction phatique afin d'assurer le contact avec l'auditeur ou

³¹ Jeanne Demers, « L'art du conte écrit ou le lecteur complice », *Études françaises*, vol. 9, n° 1, 1973, p. 3-4.

³² Anne-Marie Olivier, *Mon corps deviendra froid*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2011, p. 9. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MCDF*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

le lecteur qui n'ont pas vraiment à répondre ou alors simplement que par oui ou par non. La conséquence de ces adresses au public/lecteur est de rompre l'illusion théâtrale en abolissant la convention du quatrième mur. « L'adresse au public suppose donc simplement que le public est là; on s'aperçoit tout à coup de sa présence³³ », écrivait Pierre Larthomas. On souligne, par le fait même, qu'on se trouve au théâtre, qu'il y a un interprète, la conteuse, et un auditoire qui, non seulement l'écoute, mais est essentiel à l'expérience. Cette relation entre le conteur et son auditoire est donc transposée à l'intérieur même du texte notamment par ces adresses au public et le lecteur est dès lors transformé en auditeur.

En plus des questions qu'on lui pose, l'auditeur est aussi inscrit dans le texte par des « des formules de connivence³⁴ » tels des adjectifs possessifs inclusifs employés par la conteuse qui dit : « notre héroïne » (*GD*, p. 29) ou même « nos histoires » (*GD*, p. 33). Lorsqu'il ne s'adresse pas directement à lui, le conteur crée néanmoins un lien avec son auditoire en faisant référence à une culture commune partagée : des chansons, des personnalités publiques connues, des proverbes, etc. Le public, normalement plus scolarisé que les personnages d'Olivier, maîtrise néanmoins les références populaires. La conteuse de *Gros et Détail* cite, par exemple, des paroles de la chanson *La vie, l'amour, la mort* de Félix Leclerc : « Félix disait : "La mort, y a plein de vie dedans." » (*GD*, p. 33) Tout au long des œuvres d'Olivier, nous retrouvons des références variées à la culture québécoise, notamment à Céline Dion, à « Méo Penché » et Jean Lapointe, au Docteur Mailloux, à Choi Radio X, à Louis Cyr, aux Expos et aux Nordiques, etc. Nous pouvons constater qu'il y a des références autant à la musique qu'à des éléments sociaux faisant partie de la culture commune. L'Histoire du Québec occupe également une place d'importance. Nous y reviendrons d'ailleurs, puisque l'utilisation des références culturelles et historiques culmine dans *Annette : une fin du monde en une nanoseconde* où l'évolution du personnage principal est intrinsèquement liée à l'Histoire du Québec et les symboles caractéristiques de sa culture tels son sport national le hockey, le tricot et le bonhomme Carnaval, tous trois liés de près ou de loin à l'hiver. Déjà dans « La mascotte », le premier conte de *Gros et Détail*, Anne-Marie Olivier crée un lien avec le récepteur en employant des termes populaires précis que seuls les

³³ Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001 [1972], p. 250.

³⁴ Jeanne Demers, « L'art du conte écrit ou le lecteur complice », *op. cit.*, p. 7.

initiés peuvent comprendre : « la rivière Saint-Charles s'est mise sur son trente six : ben glacée, fini lustré, pour la finale du tournoi de snou : hockey-bottine. » (*GD*, p. 9) Les personnages sont ainsi installés dans un cadre déterminé par une culture commune et un langage partagé par l'auteur et le récepteur. Ces références indiquent également que nous ne sommes pas dans une culture savante, connotant au passage la classe sociale des personnages. Le texte et le discours sont donc ancrés dans une réalité sociale et culturelle généralement contemporaine et populaire du Québec, indiquant par le fait même que les personnages appartiennent à cette culture commune.

On retrouve également une réflexion sur le star-system par le biais du personnage de Jean-Jacques qui « a connu les revers de la célébrité » (*GD*, p. 15) lorsqu'il retrouve dans le fond de la litière à chat d'une de ses locataires la page de journal avec la publicité dans laquelle il apparaissait tout souriant. Anne-Marie Olivier écrit :

Ça l'a fait réfléchir sur les revers de la célébrité...
aux moustaches que l'on barbouille à Michèle Richard
sur le téléhoraire
que Madonna et Dolly
sont aussi des noms de vaches vedettes. (*GD*, p. 16)

Elle réunit donc Michèle Richard, Madonna et Dolly Parton dans le même groupe de divas parfois considérées comme *has-been* en plus de les mettre dans un contexte peu glorieux. Il y a donc, d'une part, ces références qui servent surtout d'indicateurs culturels, mais aussi, d'autre part, une réflexion ou un commentaire plus critique sur certaines personnalités publiques.

Nous pourrions regrouper tous ces exemples dans le deuxième mouvement dont parle Jeanne Demers, que l'on retrouve dans tout conte :

Le deuxième mouvement ferait appel à la connivence conteur-conté sous toutes ses formes possibles : l'histoire elle-même, si elle est déjà connue de l'auditoire, certaines formulations partagées — proverbes, dictons, refrains de chansons — allusions à des faits ou à des lieux familiers, apostrophes de toutes sortes³⁵.

³⁵ Jeanne Demers, *Le conte, du mythe à la légende urbaine*, op. cit., p. 85.

Cette chaîne conteur-conté, qui, « par définition, appartient à l'écrit³⁶ », est la caractéristique fondamentale qui distingue le conte écrit de la nouvelle puisque contrairement au nouvelliste, explique Jeanne Demers,

[l]'auteur de contes littéraires, pour sa part, s'engage tout entier dans l'histoire racontée, non plus par un simple narrateur mais par le truchement d'un narrateur-conteur ou d'un personnage-conteur doublé d'un auditoire, l'un et l'autre fictifs et plus ou moins apparents³⁷.

L'adresse au lecteur ainsi que les références à la culture sont autant d'indices de cette présence du conteur et de son auditoire. Grâce au conteur, à la reproduction de la chaîne conteur-conté dans le texte et aux références à la culture, Anne-Marie Olivier recrée le contexte du conte de tradition orale, caractérisé par un conteur qui fait le récit d'une ou plusieurs histoires à un auditeur complice, afin de répondre à l'horizon d'attente du lecteur ou spectateur quant à ce que doit être un conte.

La chaîne conteur-conté a par ailleurs pour conséquence de produire une structure enchâssante, comme c'est le cas dans *Gros et Détail*, et ce procédé n'est pas unique au conte urbain, bien au contraire. Plusieurs contes littéraires traditionnels ont employé cette technique afin de reproduire les veillées mettant en vedette un conteur. On se rappellera, par exemple, dans la première partie de *La chasse-galerie* d'Honoré Beaugrand, conte québécois construit sous cette forme, que le narrateur s'adresse au lecteur en lui disant qu'il va lui raconter l'histoire de Joe le cook, personnage qui reprend ensuite la narration dans la deuxième partie et qui raconte lui-même ce qui lui est arrivé aux autres hommes du chantier réunis autour de lui, la veille du jour de l'An. On a donc ainsi un narrateur qui s'adresse à un lecteur, ainsi qu'un personnage-conteur qui s'adresse à un auditoire, le tout dans un contexte impliquant un lieu et un temps favorisant le conte. L'auditoire sert ainsi à représenter le lecteur à l'intérieur de l'histoire. Les auteurs de contes urbains tendront à réinventer l'enchâssement de manière à mettre en contexte, par des interventions du conteur, les histoires racontées ou en les introduisant dans l'action dramatique. Dans *Le lit de mort*, par exemple, Yvan Bienvenue fait du personnage de Georges un conteur en lui faisant voir dans cette pratique un service

³⁶ Jeanne Demers et Lise Gauvin, « Le conte écrit, une forme savante », *Études françaises*, vol. 12, n° 1-2, 1976, p. 15.

³⁷ Jeanne Demers, *Le conte, du mythe à la légende urbaine*, op. cit, p. 90.

méritant d'être rémunéré et une solution possible aux problèmes d'argent de sa bien-aimée. Georges se met donc à raconter des histoires au téléphone à différents clients.

De la même manière, Anne-Marie Olivier inclut des monologues ou des récits à l'intérieur de l'action dramatique, notamment dans *Le Psychomaton* et *Mon corps deviendra froid*, créant par le fait même un effet conte dans ses pièces. En effet, *Le Psychomaton* est constitué d'une action dramatique dans laquelle Josée et Polo inventent et construisent la machine, en plus de différents témoignages, sous forme de monologues, de personnages qui se confient dans le psychomaton. Dans *Mon corps deviendra froid*, pendant un souper commémoratif, les membres de la famille se remémorent et se racontent des souvenirs du père décédé des années auparavant. Les récits qu'ils racontent sont donc intégrés à l'action dramatique, mais en sont également des éléments déclencheurs puisque ces souvenirs prennent vie et se déroulent sous les yeux des spectateurs. Les retours en arrière introduisent d'ailleurs des temps multiples qui permettent également à l'auteure d'enchâsser des scènes d'autres époques à l'intérieur de la situation, ce qui, à l'aide de la narration, donne l'impression de récits enchâssés. Même s'il ne s'agit plus de recueil de contes ou de spectacle de contes, la chaîne conteur-conté est malgré tout à nouveau créée par l'introduction de personnage-conteur s'adressant à un public, à la famille ou au psychomaton, dans un contexte favorisant l'action de raconter. Nous reviendrons sur ces éléments dans le second chapitre qui est entièrement consacré à la narrativité dans l'œuvre d'Olivier.

Ne reste plus que la mise en place du décor. Dans *Gros et Détail*, la mise en place d'un décor, si ce n'est que les quartiers de la ville auxquels il est fait référence, tout comme les circonstances d'ailleurs, n'est pas aussi précise qu'elle l'est dans les autres pièces d'Olivier où la nécessité de justifier la narration apparaît. C'est pourquoi l'on retrouvera le psychomaton, cette cabine où les gens peuvent se confier, dans la pièce du même nom, qui sert de prétexte à la confidence et aux monologues des personnages qui se racontent. Dans *Mon corps deviendra froid*, c'est le souper commémoratif de la mort du père dans la maison familiale qui stimule les personnages à se rappeler des événements de leur passé et à les raconter. Le recueil de contes ou le spectacle de contes, comme c'est le cas avec *Gros et Détail*, permet, pour sa part, de situer les histoires dans une multitude de lieux, décors et moments différents. Dans *Gros et Détail*, ces lieux sont des quartiers de la ville de Québec,

des espaces publics, souvent extérieurs. Nous y reviendrons un peu plus loin lorsque nous aborderons l'urbanité. Afin de pouvoir suggérer ces lieux, différents les uns des autres, la conteuse est placée, et les éléments de mise en scène semblent soutenir cette idée, dans un espace neutre permettant de naviguer dans les lieux suggérés par la parole uniquement. Cet espace neutre qui sert de décor favorisant la situation de conte pourrait tout simplement être le théâtre lui-même. La majorité des décors proposés par Anne-Marie Olivier ou par ses conteurs ont cependant un point commun, ils sont urbains, c'est-à-dire qu'ils se situent tous en ville.

C'est donc par l'utilisation de formules introductives et conclusives, par la mise en scène d'une conteuse ou de personnages-conteurs, dans un lieu et un temps propices à la narration de contes, par l'interpellation du lecteur/auditeur et la construction d'une connivence entre le conteur et lui que la chaîne conteur-conté est créée et que la logique du conte apparaît dans les textes dramatiques ou œuvres de contes urbains d'Olivier. Cependant, il ne s'agit plus de contes traditionnels ou folkloriques, mais bien de contes urbains, ce qui laisse entendre une certaine modernité qui reste à montrer.

1.2. Un passage vers le conte traditionnel

Après son premier spectacle de contes urbains, Anne-Marie Olivier a fait un petit saut dans le conte plus traditionnel avec « Ti-Louis et l'avare » créé au Musée de la Civilisation de Québec, dans le cadre d'une exposition ayant pour thème les sept péchés capitaux qui s'est tenue du 14 octobre 2009 au 2 janvier 2011. Pour l'occasion, sept auteurs ont écrit un conte inspiré par l'un des sept péchés. Les conteurs ont également été filmés en train de raconter leur histoire³⁸. L'avarice était le péché confié à Anne-Marie Olivier et celle-ci a écrit l'histoire de Ti-Louis et de Wells, un propriétaire de magasin et de salon funéraire qui dépouille les défunts de leurs biens afin de les revendre et de s'enrichir. Comme la mère de Ti-Louis n'avait pas les moyens de payer les funérailles de son mari, Wells a accepté qu'elle lui laisse son fils en gage pour qu'il travaille et, éventuellement, le rembourse. C'est lors de

³⁸ Un livre avec DVD recueillant ces contes a d'ailleurs été publié par Planète rebelle en 2009.

sa première nuit au magasin que Ti-Louis est témoin de l'avarice de Wells qui compte ses pièces d'or. Ti-Louis se révolte cependant lorsque Wells essaie de vendre la montre d'un défunt à la veuve de celui-ci.

Nous retrouvons dans ce conte plusieurs éléments renvoyant au conte traditionnel. Il y a d'abord ceux qui connotent l'univers traditionnel de la société québécoise d'antan que décrit le conte folklorique, par exemple le magasin général, la courtepoinette qui sert de baluchon, le banc de quêtueux, le père de Louis parti à la drave, le brûle-bout de chandelle et le fanal. De plus, la grange situe l'action à la campagne. Ensuite, le thème de l'avarice et des sept péchés capitaux ne peut que faire référence à la religion catholique qui a occupé une place importante dans la société québécoise. Ces éléments instaurent donc déjà des coutumes et mœurs appartenant au passé et à la tradition. Toutefois, l'avarice a encore des résonances à l'époque où Anne-Marie Olivier écrit son conte puisqu'il est lié au thème de la consommation et du capitalisme. Le conte se termine d'ailleurs avec une référence aux paradis fiscaux : « C'est vrai. Aussi vrai que le bonhomme Wells a fini ses jours dans un paradis fiscal³⁹. » Il s'agit ici d'une métaphore puisque le paradis de Wells, entendu comme un lieu de parfait bonheur, ne peut être qu'en lien avec l'argent à cause de son avarice, d'où le paradis fiscal, un des symboles par excellence des problèmes économiques modernes et des questions morales et légales qui s'y rattachent. C'est donc à partir d'une histoire qui se déroule dans le passé, à un tournant de la société où celle-ci allait entrer dans sa modernité, que l'auteure peut quand même aborder des éléments qui font écho aux lecteurs contemporains. La société de consommation sera, par ailleurs, le thème de son conte pour enfants *Gros Paul*, publié en 2014. On retrouve aussi quelque chose du conte merveilleux dans « Ti-Louis et l'avare » puisque Louis devient l'ami de Jules, une mouffette qui parle. L'anthropomorphisme est fréquent dans les contes de ce genre. Finalement, une morale sert de conclusion au récit. Effectivement, alors qu'il est victime d'un infarctus, Wells demande à Ti-Louis d'aller chercher le docteur, mais le garçon négocie un prix, que Wells finit par accepter de déboursier. Ti-Louis insiste également pour que le docteur se fasse payer. Ce sont ces événements qui amènent Ti-Louis à tirer une morale :

³⁹ Anne-Marie Olivier, « Ti-Louis et l'avare », dans *7 péchés : Quand le Musée parle au Diable!*, Montréal, Planète rebelle, 2009, p. 25. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle TLA, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Il a appris qu'à l'article de la mort, l'argent ne vaut plus rien.
Le plus grand trésor que l'on possède, c'est la vie, et c'est tout. (TLA, p. 25)

La morale, essentielle à tout conte traditionnel, n'échappe pas à l'auteure, qui rappelle le peu d'importance réelle qu'a l'argent, dénonçant par le fait même le péché de son personnage. Dans ce projet né d'une commande d'un musée, Anne-Marie Olivier a donc créé son conte le plus traditionnel, montrant au passage sa compréhension et sa maîtrise du genre.

« Ti-Louis et l'avare » n'est toutefois pas le seul conte du corpus dans lequel Anne-Marie Olivier expérimente avec les thèmes classiques du genre. Publié dans le collectif des *Zurbains en série* en 2005, mais présenté auparavant dans le spectacle des *Zurbains 2003*, dont la première eut lieu le 6 mai 2003 à la Salle Fred-Barry à Montréal dans une mise en scène de Monique Gosselin, « Boa Constrictor » est un conte urbain à part entière, mais nous l'analyserons ici tout de même tout simplement parce qu'Olivier utilise une référence à Cendrillon, un conte de fées très connu, pour développer un conte beaucoup plus moderne. D'autres dramaturges québécois ont d'ailleurs utilisé le conte comme thématique en reprenant et réinterprétant certains récits à leur manière et c'est une pratique que l'on retrouve autant dans le théâtre destiné aux enfants que dans le théâtre pour adultes. Dans ce conte urbain, le personnage de Roberta, qui est concierge dans un théâtre, enfile la perruque et le costume d'une actrice afin de se sentir belle et sexy et s'exclame tout de suite après cette transformation :

Me sens comme Cendrillon, mais trois fois plus
rrr⁴⁰

Tout comme le personnage du conte, la servante ou dans ce cas-ci la concierge devient soudainement belle en enfilant une nouvelle tenue. La transformation de Cendrillon, après quelques coups de baguette magique de la bonne fée marraine, caractérisée par une robe de bal et les fameuses pantoufles de vair dans la version de Charles Perrault, est ici remplacée par une transformation plus sexy symbolisée par ce costume d'actrice constitué d'une perruque blonde, d'une longue robe noire et de talons hauts, symboles typiques de la féminité

⁴⁰ Anne-Marie Olivier, « Boa constrictor » dans *Les zurbains en série*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2005, p. 233. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle BC, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

et d'une certaine beauté dans la société moderne. Pour Roberta, Cendrillon devient le modèle de la transformation réussie, de la femme qui est parvenue à changer sa situation pour une vie meilleure, de là la comparaison. Toutefois, plutôt que d'être le déclencheur d'une délivrance comme c'est le cas pour Cendrillon qui rencontra son prince charmant, se maria et eut beaucoup d'enfants, la transformation de Roberta tourne au cauchemar lorsque la perruque reste collée sur sa tête. Ce n'est qu'en disant la formule magique,

Perruque de vedette,
boa constrictor
délivre-moi du sort
sinon j'explode (BC, p. 233)

qui est un autre archétype du conte de fées, qu'elle peut finalement la retirer. La tentation est cependant trop forte et Roberta enfle à nouveau la perruque le lendemain, puis va dans un bar de karaoké, bal contemporain en quelque sorte. Elle devient ainsi la vedette de la soirée, sans toutefois y rencontrer son prince. Lorsqu'elle veut enlever la perruque, « Y a plein de [s]es cheveux qui partent avec » (BC, p. 236). Malgré tout, elle continue de même tous les jours de la semaine, jusqu'à ce qu'elle revienne chez elle et se retrouve devant ses valises et son mari, qui la chasse. La recherche de la beauté par l'artificiel et le superficiel l'a plutôt rendue laide et lui a fait perdre l'amour, à l'opposé de Cendrillon qui l'avait trouvé. Anne-Marie Olivier a intégré une morale à son récit, c'est-à-dire qu'il y a une leçon à retenir des actions du personnage de Roberta. Cette morale est d'ailleurs un des éléments qui nous permet d'associer ce conte au genre du conte de fées dans lequel la morale est un élément fondamental. Il est également important de rappeler que *Les Zurbains en série* était un spectacle destiné aux adolescents. Dans « Boa Constrictor », c'est un garçon de dix ans, qui s'exerce à faire des *wheelies* avec son vélo, qui représente le personnage de la sagesse et porte la morale du conte : « J'pense que tu peux pas faire de wheelies à 180 degrés sans te péter la margoulette. Faut que t'arrêtes. » (BC, p. 239) Ici, les *wheelies* servent de métaphore à la transformation. On peut donc comprendre qu'on ne peut changer du tout au tout sans se faire mal, comme l'a expérimenté Roberta, contrairement à ce qui se produit dans les contes de fées. On ne peut certes pas dire que « Boa constrictor » n'est qu'une réactualisation du conte de Cendrillon, mais la référence au conte de fées permet d'orienter la lecture vers une réflexion sur l'acceptation de soi et la beauté qui résonne chez les jeunes d'aujourd'hui.

Qu'Anne-Marie Olivier se concentre sur les contes urbains ne signifie pas qu'elle tourne complètement le dos à la tradition du genre et à ce qui s'est fait auparavant dans les contes folkloriques ou les contes de fées. Au contraire, elle se réapproprie le genre et ses thèmes de prédilection pour les réactualiser et traiter des sujets contemporains qui l'interpellent. Dans une société capitaliste, l'avarice est toujours d'actualité et les standards de beauté qui font pression sur les jeunes adolescentes d'aujourd'hui font écho à *Cendrillon*. Par la réécriture et la réactualisation, Anne-Marie Olivier transforme ces histoires en quelque chose de tout à fait nouveau et d'original, de contemporain, tout en respectant le lien avec la tradition du genre.

1.3. L'urbanité et la modernité

Le reste de l'œuvre d'Anne-Marie Olivier est cependant plutôt caractérisé par un contexte urbain actuel bien ancré dans la modernité qui relève des progrès technologiques. La conteuse de *Gros et Détail* le précise d'ailleurs :

Nos histoires à nous, sont fringantes,
c'est des histoires d'aujourd'hui.
Elles viennent du quartier Saint-Roch,
du quartier Limoilou ou de...
r'garde donc ça, de juste à côté de chez-vous. (*GD*, p. 7)

Ses contes sont actuels et se situent dans des quartiers plus pauvres et durs de Québec, ce que Jean Saint-Hilaire avait déjà cerné lorsqu'il a écrit : « Sa démarche procède d'une analyse subjective des signes de la ville. [...] Notre recycleuse écume le borbier urbain à la croisée de la pauvreté, de l'exclusion et de la beauté. Elle exhume des trésors qui connaissent souvent une courte gloire⁴¹. » Par la proximité temporelle et géographique, le lecteur peut se situer facilement dans les récits que raconte Olivier et même s'y identifier ou reconnaître des personnages ou des situations qu'il a lui-même vécues ou observées. Olivier ajoute également à la vraisemblance de ses histoires en les situant dans des lieux réels. C'est là un des effets de cette urbanité ciblée. L'espace-temps devient d'ailleurs fondamental dans la différenciation du conte urbain et du conte traditionnel. En effet, les contes contemporains et urbains plus

⁴¹ Jean Saint-Hilaire, « *Gros et détail*, à *Premier Acte : Anne-Marie Olivier, recycleuse de drames de rues* », *op. cit.*, p. B3.

spécialement racontent des histoires d'aujourd'hui et les situent dans les espaces citadins plutôt que ruraux. On délaisse la campagne, les villages et les camps de bûcherons pour les villes caractérisées par une forte densité de population, par une criminalité plus importante, par la proximité, par l'industrialisation, la solitude et même l'indifférence des gens qui y habitent, vraisemblablement un résultat de l'individualisme. Mais Anne-Marie Olivier ne situe pas ses histoires dans une quelconque ville, elle est beaucoup plus précise. Les récits de *Gros et Détail* se déroulent près la rivière Saint-Charles, sur la rue Saint-Vallier, au mail Saint-Roch, « au chic motel Beauport Inn » (*GD*, p. 15), au marché aux puces Jean-Talon à Orsainville, à la maison de Lauberivière dans la basse-ville de Québec et « dans un petit coin sauvage du parc Victoria » (*GD*, p. 47). Ce sont tous des quartiers populaires de la ville de Québec. Ses autres œuvres se situent à Limoilou, dans le quartier Saint-Roch, dans un bungalow de Longueuil, à l'Expo Québec, qui est une fête foraine populaire, ou encore sur la rue Mont-Royal à Montréal. Elle cible des villes, des quartiers, des banlieues, des rues qui ont leur couleur propre, qui signifient une atmosphère particulière pour les lecteurs qui connaissent ces endroits. Puisque ce sont des lieux connus, la nécessité de les décrire est moindre. On constate également que plusieurs récits se passent à l'extérieur ou dans des endroits publics où les individus sont confrontés les uns aux autres. « La rue est un lieu possible de rencontre, mais elle est aussi métaphore de la solitude⁴² », écrivait d'ailleurs Françoise Heulot-Petit. En effet, l'univers urbain tend à encourager l'individualisme. Les gens se croisent, mais ne se connaissent pas et évitent même souvent d'entrer en contact. Lorsque, dans « Supersonique », par exemple, Marie-Miel tente d'expliquer aux gens dans la rue ce qui lui est arrivé et cherche de l'aide, « [l]e monde se sauve, ils pensent qu'elle est folle ». (*GD*, p. 49) Cette tension entre vie publique et vie privée, de solitude parmi la foule, de collectivité et d'individualisme est au cœur des thèmes et réflexions du conte urbain.

D'ailleurs, le terme d'urbanité, encore plus que de faire référence à la ville, renvoie au lien établi entre l'individualisme et la relation à l'Autre dans la société contemporaine. Et c'est sans doute là l'intelligence de la pièce *Le Psychomaton* d'Anne-Marie Olivier, puisque les personnages s'expriment et se racontent en échange de deux dollars à l'intérieur de cette

⁴² Françoise Heulot-Petit, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine : L'altérité absente?*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 332.

machine appelée le psychomaton, nouvelle technologie combinant le concept du photomaton et un service de psychologie, dans laquelle ils sont fondamentalement seuls, mais qui leur permet tout compte fait d'entrer en relation avec l'autre par les rencontres qu'ils font autour de la cabine et par le fait que Josée écoute leurs témoignages. Cette création permet également de représenter l'idée des télé-réalités et médias sociaux où la vie de tous, aussi banale soit-elle, et les confessions des individus, aussi personnelles soient-elles, envahissent le domaine public. Le conte permet d'ailleurs de créer un pont entre sphère publique et sphère privée.

[L]e philosophe et essayiste Charles Taylor, rappelant qu'une partie importante de ce qu'on vit est une réaction à la modernité (1998 : 602), pense que l'art actuel est structuré au regard de toute la complexité de la conception du moi dans les sociétés actuelles, vision marquée par la valorisation de l'indépendance, de l'autonomie individuelle et du respect d'autrui⁴³,

note Irène Roy. Raconter est un acte individuel même s'il y a des auditeurs pour l'écouter et la surabondance de monologues dans la pièce d'Olivier, mais aussi dans l'ensemble de son œuvre, le représente bien. Par la rencontre de ses personnages, grâce à la forme du théâtre et du dialogue, Anne-Marie Olivier va cependant au-delà de cette indépendance et de cette solitude. Cette bulle intimiste qu'est le psychomaton à l'intérieur d'un lieu public quelque part dans la basse-ville de Québec, permet donc de confronter les deux idées du moi et de l'Autre.

Cette urbanité est également ce qui permet à Olivier de développer des personnages forts et originaux puisque, comme l'écrit Stéphanie Nutting, « dans la plupart des cas, c'est le contact avec la sphère publique [...] qui déclenche l'humiliation et la mise à nu (au sens figuré, bien sûr) du personnage-narrateur dans le conte urbain⁴⁴ », liant ainsi la vulnérabilité du personnage avec l'espace-temps caractéristique du genre. Par ailleurs, la ville, par sa proximité et sa densité de population, permet la déambulation et même l'observation anonyme des personnages, très différents les uns des autres, qui s'y promènent. La ville impose une palette de personnages qui ne correspondent plus aux archétypes des contes

⁴³ Irène Roy, « Du texte en "soi" au texte "soi" », dans C. Hébert et I. Perelli-Contos (dir.), *op. cit.*, p. 36.

⁴⁴ Stéphanie Nutting, *op. cit.*, p. 268-269.

québécois, tels les bûcherons des chantiers, les hommes forts, les villageois ou les créatures fantastiques comme les loups-garous, les fantômes, les sorcières et le diable.

Anne-Marie Olivier, pour sa part, met de l'avant et donne la parole à des personnages marginaux, qui divergent de l'idée qu'on se fait d'un héros ou tout simplement de la normalité de la société dans laquelle ils évoluent, mais qui sont néanmoins liés à cette ville. Ce sont des personnages qui ont des comportements parfois encore considérés comme tabous, excentriques ou non conformistes et surtout des personnages qui n'ont pas nécessairement le moyen de s'exprimer dans cette sphère publique. Élisabeth Plourde soulevait déjà cet enjeu dans sa chronique sur *Gros et Détail*, publiée dans la revue *Jeu* : « Consciente de la force de frappe du discours qu'elle porte, la comédienne manie la langue avec sensibilité et discernement : il en résulte autant de récits imagés qu'il y a en elle de personnages désireux de crier haut et fort le drame qui les cloue au sol⁴⁵. » Chez Anne-Marie Olivier, on retrouve des inadaptés sociaux, des criminels, des déviants sexuels et des malades mentaux, « [d]es sans scrupules, un voleur, une profiteuse, une innocente, des tu-seuls, des alcoolos, une *freak* du ménage⁴⁶... », pour reprendre les mots exacts de Josée qui énumère les clients de son psychomaton. Les contes de *Gros et Détail* mettent en vedette Éric Vachon, seize ans, « coké » qui passe « ses heures de travaux communautaires pour vol à faire la mascotte » (*GD*, p. 11); Jean-Jacques Jasmin, « président d'honneur de la MRC », « plus gros vendeur de tapis et tuiles en gros » (*GD*, p. 15), personnage qui se prend pour une vedette locale parce qu'il apparaît dans toutes ses publicités; Solange Allaire, une chapelière de presque cinquante ans et Rita, décrite de cette manière :

Rita connaît ça la chaleur.
 Dans le temps, ils l'appelaient la *Dolce* Rita.
 Une belle ronde sucrée qui s'habillait en rouge.
 Un vrai beau morceau.
 Un *T-bone* à talons hauts.
 L'homme qui enfouissait sa tête dans ses seins
 atteignait un nirvana instantané, céleste.
 Astheure, est ravagée par la vie.

⁴⁵ Élisabeth Plourde, « Question de compost, *Gros et Détail* », *op. cit.*, p. 27.

⁴⁶ Anne-Marie Olivier, *Le Psychomaton*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2007, p. 130-131. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LP*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

On dirait qu'y a quarante trains, quinze Boeings pis trois armées complètes, fanfares incluses, qui y ont passé dessus. (*GD*, p. 24-25)

Qui plus est, Rita se prostitue. Elle est seule, alcoolique et méprisée par le commis du dépanneur. Il y a aussi « Hubert, un grand brun : tout fraîchement sorti de sa puberté, un anneau dans le nez, avec juste ce qui faut de muscle, juste ce qui faut de testostérone, pis des p'tits yeux brillants » (*GD*, p. 47) qui fait pousser du pot, Josée qui se fait appeler « tête de ragoût » par sa belle-mère qui travaille dans un salon de coiffure, Sonia, sur le point de mourir parce que son cœur est trop grand, Gina qui travaille dans un bar « où a fait des extras » (*GD*, p. 61) et Précilla, la trisomique de 16 ans victime d'abus sexuels. Ce sont donc des personnages très différents les uns des autres, mais qui ont tous en commun d'habiter des quartiers populaires, d'appartenir à la classe économique moyenne ou même de vivre dans la pauvreté. Certains ont commis des crimes, il est question de vol, de prostitution, de consommation et vente de drogues. D'autres sont victimes de leur condition, mais cherchent le bonheur malgré tout. *Gros et Détail* présente donc des personnages sur lesquels on ne pose pas habituellement notre regard, desquels on peut même parfois carrément détourner le regard. Anne-Marie Olivier les met plutôt à l'avant-plan de ses contes.

L'ouverture dont ces personnages font preuve quant à leurs travers, qu'ils nous laissent voir et nous racontent sans gêne, est ce qui est rafraîchissant dans les œuvres d'Olivier et il s'agit là d'un « autre aspect du conte urbain » que relève Nutting : « les personnages révèlent leur vulnérabilité, avouent avoir commis des actes qui les rabaissent, ce qui, paradoxalement, éveille la sympathie de l'auditoire⁴⁷. » Ce qui les rend attachants, c'est d'abord le processus qui va de l'intérieur vers l'extérieur, puisque les perspectives données sont souvent celles des personnages eux-mêmes qui nous racontent ce qu'ils vivent et ressentent, puis cette caractéristique indéfinissable qui se rapproche de la candeur ou de la naïveté que le lecteur peut percevoir chez les personnages d'Olivier, qui ajoute un je-ne-sais-quoi à leur vulnérabilité.

Évidemment, ces personnages marginaux portent un regard personnel sur le monde dans lequel ils vivent. Par conséquent, les thèmes abordés dans les pièces d'Anne-Marie Olivier

⁴⁷ Stéphanie Nutting, *op. cit.*, p. 261.

découlent à la fois de ces personnages et du contexte sociohistorique établi qui influence leurs préoccupations et donc ce dont ils parlent. On peut notamment lire dans « La mascotte » : « y s'était jamais rendu compte que dans son quartier, l'espoir c't'un billet de loto. » (*GD*, p. 12) L'idée d'espoir pour ces personnages est liée à celle de l'argent et aux jeux de hasard où une victoire miraculeuse pourrait mettre définitivement un terme à leur pauvreté et leur misère. Les problèmes d'argent du personnage d'Éric dans ce même conte sont indissociables de ses problèmes de consommation : « [Linda] se doute pas qu'Éric a dumpé son *suit* chez eux et sniffe maintenant trois belles lignes de coke sur le comptoir crotté d'une salle de bain du mail Saint-Roch. » (*GD*, p. 11) Son pusher lui dit : « Profite-s'en, c'est la dernière fois que j'te fais un cadeau de même... je suppose que t'as pas d'argent? Ben, non, garde tes médailles, ça vaut rien. » (*GD*, p. 12) Afin de payer sa drogue, Éric tente en effet d'utiliser les médailles du concours de hockey-bottine dont il était la mascotte. Les contes « Drame érotique » et « Kamasutra » traitent tous deux de sexualité. Dans le premier, deux amants se rencontrent dans un motel, mais la manière de consommer cette sexualité est incongrue. En effet, alors que Jean-Jacques pénètre le chou à la crème acheté par Solange, celle-ci se masturbe avec la bouteille de champagne.

Solange se venge sur la bouteille de champagne,
 déchire le petit papier avec ses dents et
 elle s'assoit dessus à répétition,
 la scène est pathétique :
 deux vieux amants finis qui jouissent chacun de leur côté,
 qui se font la passe
 avec ce qui leur passe sous la main.
 [...]
 On entend : « pop! »
 A crie
 ses yeux s'ouvrent exorbités
 a ramollit
 s'effouare sur le plancher
 défoncée. (*GD*, p. 18)

La solitude et la violence sont ici associées à la sexualité. « Supersonique » se termine également avec une scène de sexualité déviante lorsque Sonia surprend Denis en train d'abuser de Précilla, une trisomique de seize ans :

oh non! que cé ça

Précilla
 toute nue sur un établi
 un *gaffer tape* su'a bouche
 Denis qui la fourre sans vergogne
 Précilla me regarde dans les yeux. (GD, p. 66)

Dans cet exemple, la sexualité est inhérente aux positions de pouvoir, qui découlent dans cette histoire à la fois du handicap du personnage et de la famille dysfonctionnelle, Denis ayant la charge légale de Précilla puisque ses parents l'ont abandonnée « quand y ont vu ses yeux bridés ». (GD, p. 65) Les relations familiales sont fondamentales dans plusieurs histoires qui arrivent aux personnages d'Anne-Marie Olivier. Ti-pou, dans le conte « La neige était belle ce soir-là », est vulnérable et seul parce que son père est en prison pour avoir battu sa mère à mort. Puis, lorsque son ami lui dit que sa tante le cherche, son réflexe est de se sauver pour rester avec Rita. Le milieu dans lequel évoluent les personnages est donc au fondement des histoires que ces derniers vivent et des événements racontés. Les thèmes abordés par Anne-Marie Olivier se distinguent par ailleurs par une contemporanéité, c'est-à-dire qu'il s'agit de thèmes actuels, relatifs à la société contemporaine et à la ville. La pauvreté, la violence, la mort, la sexualité, la maladie mentale, la famille dysfonctionnelle et la solitude sont des thèmes récurrents dans les contes et pièces de théâtre d'Anne-Marie Olivier.

Ce n'est toutefois pas pour les dénoncer ou porter un jugement qu'Olivier développe ces thèmes et ces personnages dans ses textes. On ne retrouve plus de morale comme c'était le cas dans les contes plus traditionnels ou merveilleux. Le bien et le mal ne sont plus séparés dans un manichéisme où les gestes socialement répréhensibles ou complètement immoraux dans le sens religieux du terme entraînent une conséquence et où les bonnes actions du héros sont récompensées. L'ambiguïté entre le bien et le mal est d'ailleurs une autre caractéristique du conte urbain qui le distingue du conte traditionnel selon Nutting, qui écrit :

Mais contrairement au conte classique, où il est relativement facile de distinguer le mal du bien, le conte urbain adopte une posture résolument moderne par laquelle les certitudes du passé sont contestées en faveur de ce que Fabien Cloutier appelle « l'entre-deux » ou encore « les zones grises »⁴⁸.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 253.

Anne-Marie Olivier ne condamne pas les gestes et actions de ses personnages, mais elle ne cache pas non plus leurs travers. Les héros de ses contes ne sont pas que bons, ils ont aussi des défauts et commettent des actions discutables. Rita, l'héroïne de « La neige était belle ce soir-là », est une prostituée alcoolique laide et méprisée des autres. Elle pose néanmoins des actes honorables, en aidant un orphelin et en développant une relation amicale avec lui. Pourtant, les choix qu'elle fait dans sa recherche du bonheur, de son *happy ending*, sont déplorables. Elle entraîne en effet ti-pou dans un plan où il doit voler l'argent du bonhomme Duffard. Dans cette histoire, la fin est loin d'être heureuse pour les personnages principaux. Ti-pou meurt dans un accident de voiture et Rita « [a] pu d'ami, pu d'amour, pu de fils, pu de dents, pu de vie » (GD, p. 30). « Astheure est légume, est à l'hôpital, a regarde par la fenêtre », ajoute même la conteuse. (GD, p. 31) Dans la même logique, les antagonistes, antihéros et méchants ne sont pas automatiquement condamnés. C'est le cas notamment dans « Tête de ragoût », où le statu quo est conservé. La méchante belle-mère n'est pas punie pour les méchancetés qu'elle dit à Josée et celle-ci, même si on nous laisse miroiter de l'espoir, ne se sort pas de sa situation misérable. Cette ligne séparant ce qui est bien et ce qui est mal n'est d'ailleurs plus si facile à distinguer. « Tsé le bien, le mal, quand t'a six ans et demi c'est pas évident » (GD, p. 30), dit la conteuse à propos de ti-pou qui se retrouve devant une décision difficile. Cela dit, ce n'est pas pour autant que les actes répréhensibles sont récompensés. Tout est donc donné à voir dans cette zone grise.

Il n'y a plus non plus de fonction éducative envers le lecteur. Le conte urbain n'a pas pour but de l'influencer. Les leçons à tirer ne sont plus exprimées explicitement. Il semble malgré tout qu'il y ait des conclusions à tirer des contes d'Olivier. Par exemple, la valeur d'entraide est énormément mise de l'avant par l'auteure. Nous avons déjà mentionné les personnages de Rita et de ti-pou, mais nous pourrions aussi citer le personnage de « Supersonique », qui, sur le point de mourir, prend le temps d'aller aider ses amis dans le besoin. Également, par la présentation de ce type de personnages, imparfaits, marginaux, parfois même rejetés par la société, Anne-Marie Olivier, que ce soit de façon volontaire ou non, prône la tolérance. La manière d'aborder les thèmes et de les développer est donc également un élément important de définition du conte urbain qui n'est pas manichéen. Anne-Marie Olivier aborde les thèmes mentionnés précédemment pour représenter les

réalités que vivent les personnages, qui résident dans des quartiers populaires, vivent dans la pauvreté et qui éprouvent des drames et des épreuves quotidiennes, et ces réalités sont observables par leurs comportements sociaux et privés, de leurs propres points de vue. Elle brosse à la fois un portrait général de leur vie ou d'une situation dans chacun de ses contes et cible des détails représentatifs de leurs conditions de vie, leur quotidien et leur intériorité, ce à quoi peut aussi faire référence le titre *Gros et Détail*.

En somme, l'urbanité dans les contes d'Anne-Marie Olivier se retrouve tout simplement parce que ses récits se déroulent dans des quartiers populaires de la ville de Québec. Le lieu public apparaît alors en contraste avec la vie privée des personnages marginaux qui occupent et habitent ces espaces de l'époque contemporaine. C'est principalement sur ces personnages, les situations et les thèmes abordés que la ville a un impact considérable dans l'œuvre d'Olivier.

1.4. Question de style : entre oralité et esthétique littéraire

Les personnages qui prennent la parole et le milieu sociohistorique et culturel dans lequel ils évoluent nécessitent l'emploi d'une langue particulière et d'un style qui sera non seulement au service de l'histoire racontée, mais qui représentera également leur personnalité. C'est ce que fait Anne-Marie Olivier en développant une manière d'écrire bien personnelle qui mérite une analyse plus approfondie.

Dans les quelques citations déjà présentées, nous avons pu observer le style d'écriture et la langue particulière d'Anne-Marie Olivier. François Ricard a écrit à propos de la langue dans les contes :

Le conte, a-t-on pu dire, est par excellence la victoire de la parole; mais ce que la parole y vainc d'abord, c'est elle-même, à savoir son propre asservissement et ses conditions habituelles d'existence. Pour un temps, en effet, elle se glisse hors

de sa stricte fonction de nommer et se met à évoluer en toute liberté, loin de tout support comme de toute référence⁴⁹.

C'est de cette manière, selon lui, que l'imaginaire de l'auteur se développe et que l'imagination apparaît dans le conte. La langue chez Olivier s'affranchit de sa simple fonction de faire référence et appuie l'imaginaire de l'auteure et de la conteuse. Par ailleurs, l'oralité est une caractéristique commune au conte et au théâtre. En effet, le théâtre met de l'avant l'acte de communication et la parole par le dialogue et le conte prend directement racine dans la tradition orale et appartient donc au domaine de l'oralité même dans sa forme écrite. « Mais pas n'importe quelle oralité : il ne s'agit pas d'une oralité du quotidien, d'une oralité pragmatique, c'est une oralité qui souhaite faire œuvre⁵⁰ », précise Marc Aubaret. La présence de cette oralité dans le conte écrit est essentielle. Jeanne Demers écrivait d'ailleurs que « le conte littéraire n'existe comme conte que s'il emprunte à l'oralité⁵¹. » Les auteurs de conte, comme les dramaturges, ont développé des techniques afin de reproduire à l'écrit des caractéristiques de l'oralité, tel le langage. Il faut toutefois préciser qu'il s'agit d'une réelle invention littéraire que l'on retrouve dans ces contes et non d'une transcription des contes oraux.

L'oralité chez Olivier, plus précisément, se fait voir et entendre de plusieurs manières. D'abord, l'auteure emploie un registre familier, ce qui a pour effet de se rapprocher du style des conversations de tous les jours, s'éloignant par le fait même d'un style littéraire. Nous pouvons, par exemple, lire :

C'est comme quand quelqu'un dit :
« Attends, m'as t'en conter une bonne » (*inspiration*) (GD, p. 7)

Olivier donne ainsi l'impression d'une spontanéité dans la création chez sa conteuse, mais aussi d'une proximité entre le lecteur et les différents personnages de l'œuvre. Un certain réalisme en découle également, puisque ces personnages provenant de quartiers populaires

⁴⁹ François Ricard, « Préface », dans Honoré Beaugrand, *La chasse-galerie*, Montréal, Éditions Fides, collection du Nénuphar, 1973, p. 12.

⁵⁰ Marc Aubaret, « La littérature... orale », dans Collectif littorale (dir.), *Le conte : témoin du temps, observateur du présent*, Montréal, Planète Rebelle, 2011, p. 17.

⁵¹ Jeanne Demers, *Le conte, du mythe à la légende urbaine, op. cit.*, p. 84.

québécois s'expriment avec un langage, une syntaxe et même un accent qui se rapprochent de la manière de parler d'individus qui, dans la réalité, viennent de ce milieu socio-économique.

Ensuite, le rythme de l'oralité apparaît notamment avec la versification, qui est d'ailleurs fréquemment employée dans les contes urbains et les pièces publiées chez Dramaturges Éditeur, puisque celle-ci, avec le renvoi à la ligne des vers, oblige à prendre une pause, une inspiration, avant de poursuivre la phrase qui est par ailleurs dépouillée de ponctuation, laissant par le fait même une liberté à l'interprète et au lecteur qui peuvent construire et livrer la phrase comme ils le veulent. C'est un effet de lecture produit par l'espacement du texte. Le conte « La montre » nous fournit un bon exemple de cette versification :

J'examine une petite Cardinal bleue
très délicate très féminine
faite en URSS.
C'est pas une pile qui va là-dedans
il y a une roulette sur le côté
Je la crinque une couple de tours
et la trotteuse part
Heille a marche super bien cette montre-là!
Je l'achète cinq piasses,
elle tient le temps pile-poil. (GD, p. 19)

Olivier reproduit aussi, avec cette forme, un *stream of consciousness*, c'est-à-dire un flux de pensées, lié dans ce cas-ci à un flux de paroles et à la « fugacité du temps oral⁵² », qui est propre au personnage et qui n'est donc pas organisé ou syntaxiquement bien construit comme l'est un texte écrit, réfléchi et retravaillé. Lorsque l'on parle, les pensées se transforment en parole sans que l'on ait le temps de réfléchir à la syntaxe. Les phrases sont souvent imparfaites et la manière de dire ces phrases ne respecte pas les règles de la déclamation. C'est ce qu'Olivier tente de reproduire, dans une certaine mesure, par sa manière d'écrire la langue qui met l'accent sur la prosodie.

Cette manière d'écrire est en fait une invention poétique du langage oral justement parce que ce rythme et cette prosodie participent à la création d'une spécificité du sujet, de l'auteur

⁵² Marion Chénétier-Alev, « Première partie : approche théorique et méthodologique de l'oralité », dans *L'oralité dans le théâtre contemporain*, Sarrebruck, Allemagne, Éditions Universitaires Européennes, 2010, p. 42.

certes, mais surtout du personnage, de sa manière à la fois de penser et de parler, qui n'est pas fidèle à la réalité du discours. Le langage n'est ni totalement celui de la parole spontanée, de la langue usuelle telle qu'on l'utilise dans nos communications de tous les jours, ni totalement un langage littéraire soutenu que l'on retrouverait dans d'autres formes littéraires, mais un nouveau langage propre à Olivier et ses personnages. Par ailleurs, chaque auteur a sa façon personnelle de mettre par écrit la langue et la manière de parler des personnages puisque « [l]a transposition de l'oralité à l'écrit procède de la perversion du code normatif à une appropriation, à une invention d'un code oral/écrit, qui, somme toute, devient unique à l'auteur⁵³. » Dramaturges Éditeurs, la maison d'édition qui publie Anne-Marie Olivier, précise d'ailleurs sa ligne éditoriale quant à l'oralité en spécifiant en deuxième page : « Dramaturges Éditeurs choisit de respecter l'auteur dans sa façon de transcrire l'oralité. » (GD, p. [2]) D'une part donc, Anne-Marie Olivier produit un effet d'oralité en tentant de créer un rythme avec la versification et de reproduire un langage des conversations courantes québécoises par l'emploi d'un registre populaire et familier, par une manière d'écrire qui traduit la prononciation relâchée ou fautive de certains mots et l'utilisation de mots anglais ou d'anglicismes :

On est rendus chez Précilla
 C'est mon amie « trizo »
 est tellement fine
 on a du fun ensemble
 a l'a seize ans
 Ses parents l'ont laissé tomber
 quand y ont vu ses yeux bridés
 a se fait garder depuis toujours par Denis
 un gars que j'ai jamais trusté
anyway. (GD, p. 65)

Dans cet extrait, nous observons qu'« elle a » est écrit « a l'a » de manière à reproduire les fautes qui se glissent souvent à l'oral dans le langage québécois. Nous retrouvons également le registre familier avec la formule « que j'ai jamais », fautive à l'écrit, mais très fréquente à l'oral, plutôt que « que je n'ai jamais ». D'autres mots de registre familier sont également

⁵³ Claude Champagne, « Dossier théorique sur l'écriture de l'oralité », dans *La nuit où il s'est mis à chanter suivi d'un dossier théorique sur l'écriture de l'oralité*, Mémoire de maîtrise (création), Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 1999, p. 115.

employés. C'est notamment le cas de « fine » pour gentille et « gars » pour garçon. On retrouve également des anglicismes : « anyway » et « trusté », du verbe « *to trust* » qui est ici francisé et signifie faire confiance. Olivier tente également de faire croire qu'il s'agit d'une réplique spontanée du personnage, qui improvise au fur et à mesure qu'il pense, en créant une simplicité dans les phrases courtes.

D'autre part, son écriture possède une qualité esthétique que le langage communicationnel courant ne possède pas. D'abord, le passage de la versification à la prose aux dialogues permet de dynamiser le langage et l'écriture tout en variant les rythmes. En effet, les styles et les rythmes varient d'un conte à l'autre et parfois à l'intérieur d'un même conte. C'est le cas, par exemple, dans « La neige était belle ce soir-là » où Olivier emploie les trois formes pour raconter son histoire. Alors que la versification, par son espacement et son dépouillement, ralentit le rythme de la lecture en imposant une respiration à chaque renvoi à la ligne, les passages en prose engendrent un rythme plus rapide et plus fluide typique du récit. Le début du conte nous fait bien ressentir ce rythme causé par la versification :

La neige...
La neige était belle ce soir-là,
de gros flocons, pas de vent.

La neige, ce soir-là,
c'était un vrai poème descendu de l'au-delà.

Une neige frette
qui réchauffe le cœur et les yeux,
qui donne le goût de s'élever jusqu'aux cieux
pour nager dedans. (*GD*, p. 21)

Le style très particulier impose un rythme de lecture plus lent que d'autres passages du même récit où Olivier choisit plutôt la prose :

TCHAK! Elle lui lance un Jos-Louis, on dirait quasiment une balle rapide du lanceur des Expos. Le petit l'attrape, le déballe en deux secondes, le mange comme un homme des cavernes dévore sa première cuisse de gibier depuis un mois. Gloup! Il soupire, les yeux ronds, la bouche entourée de crème. (*GD*, p. 23)

La lecture de tels passages est plus fluide, plus rapide, ce qui concorde avec l'action qui est décrite. Le rythme du conte s'adapte donc à l'histoire racontée. Quant aux dialogues, présentés de manière comparable aux conventions habituelles d'un texte dramatique, ils rappellent que le conte urbain est aussi pensé en fonction de la scène. Sa théâtralité est donc apparente à l'intérieur même du texte, notamment par ces nombreux dialogues. Encore une fois, dans « La neige était belle ce soir-là », on peut lire :

- (*Jouant Rita*) Comment tu t'appelles?
- (*Jouant ti-pou*) Olivier, mais tout le monde m'appelle ti-pou.
- (*Jouant Rita*) Est où ta mère?
- (*Jouant ti-pou*) Dans le paradis plein de nuages. (*GD*, p. 23)

Ici, le rythme change une fois de plus, s'adaptant davantage au rythme des conversations courantes par l'emploi de la forme dialoguée. Dans *Gros et Détail* plus spécialement, qui est conçu comme un spectacle solo, le rythme est influencé probablement davantage à la représentation qu'à la lecture, puisque les dialogues ne sont rendus que par une seule personne. Les paroles des autres personnages de l'histoire sont donc rapportées de manière directe par la conteuse qui les interprète tous. Néanmoins, le rythme des dialogues nous ramène à celui des conversations plus traditionnelles, contrairement à la versification, qui nous en éloigne. Ces variations dans le rythme et dans la forme font donc partie de ces caractéristiques esthétiques de l'écriture d'Olivier qui crée une oralité stylisée qui s'éloigne du langage communicationnel réel.

Ensuite, Olivier fait une utilisation fréquente des homophones afin de jouer sur le sens des mots et la sonorité de ceux-ci. Il s'agit ici d'une caractéristique qui n'appartient pas au genre du conte comme tel, mais qui est caractéristique de l'écriture d'Olivier. Ces homophones sont surtout un indice de l'importance de l'oralité dans l'œuvre de l'auteure, puisque ceux-ci sont destinés davantage à l'auditeur qu'au lecteur, qui a le mot écrit sous les yeux, diminuant ainsi toute ambiguïté possible. Un exemple notable de métaphore basée sur l'homophonie, alors qu'Anne-Marie Olivier joue avec le signifiant et le signifié, se retrouve dans *Annette* : *une fin du monde en une nanoseconde* dans la référence à la « mère

intérieure⁵⁴ ». Le personnage d'Annette associe le ventre de sa mère avec la mer comme étendue d'eau, symbole rhétorique de la fertilité. Dans le passage où sa mère tente de perdre son bébé par tous les moyens, on constate à la fois un jeu avec le mot « mère » et l'idée qu'Annette soit encore dans son ventre afin de créer la métaphore :

Mais, dans ma mère intérieure
je suis déjà accrochée à ses tissus. (*AFMN*, p. 14)

Comme une mer intérieure se trouve au milieu d'un continent, entourée de terre, Annette est à l'intérieur de sa mère, associant ainsi le corps de sa mère à de l'eau. La métaphore sera ensuite filée lors du décès de cette dernière lorsque le personnage dit :

Comme réponse, j'ai juste de l'eau salée
une mer d'eau salée,
une mère morte. (*AFMN*, p. 31)

Ici, les larmes composées d'eau salée, qui coulent abondamment et qui sont causées par la peine du deuil à la suite de la mort de la mère, mènent à associer, par métaphore, cette mère décédée à la mer morte, bien connue pour sa salinité plus élevée que la moyenne des autres étendues d'eau. C'est un procédé qui revient à quelques reprises dans l'œuvre d'Olivier. Ce jeu avec les homophones crée un effet poétique. Claude Champagne écrivait à ce propos :

C'est une fonction essentielle de la poésie, dit-on, de réinventer la langue. L'auteur travaille à changer les rapports usuels qu'on entretient avec le sens des mots, pour nous faire accéder, à travers son imaginaire, à d'autres régions signifiantes de la réalité. Cette façon de procéder fait émerger une théâtralité qui repose sur l'interprétation personnelle que fait l'auteur du langage⁵⁵.

L'utilisation particulière que fait Olivier du langage exprime l'imaginaire du personnage d'Annette. C'est un procédé que l'on retrouve aussi dans l'extrait où Annette apporte une couleuvre en cadeau à sa mère toujours à l'hôpital afin de lui remonter le moral et qu'elle lui dit : « Ça peut pas te faire de tord un peu de sang froid. Je pensais que ça te remettrait sur le python. » (*AFMN*, p. 28) Une fois de plus, l'utilisation d'homophone permet un jeu entre le

⁵⁴ Anne-Marie Olivier, *Annette : une fin du monde en une nanoseconde*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2012, p. 14. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AFMN*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁵⁵ Claude Champagne, *op. cit.*, p. 114.

signifiant comme son et le signifié comme idée, non seulement à la lecture avec les mots sous les yeux, mais aussi à l'oral lorsqu'on entend le texte déclamé par un conteur ou un acteur, tout en développant l'imaginaire, la sensibilité et la naïveté du personnage principal et en racontant son histoire. Le même procédé fondé sur l'ambiguïté sonore des mots peut également avoir un effet humoristique. C'est ce qui se produit dans *Gros et Détail* lorsque la conteuse dit :

Une fable avec deux amants d'Italie
qui sont raviolis
ravis-au-lit, t'as pognes-tu? (*GD*, p. 45)

Dans ce cas-ci, la nationalité des personnages est associée aux pâtes, plat typique de leur pays, et à leur sexualité. Par l'utilisation d'homophones et le jeu avec les signifiants et les signifiés, Anne-Marie Olivier crée des images fortes basées sur l'aspect sonore des mots. Il s'agit là d'une des originalités de son style.

Enfin, le texte dramatique est d'abord et avant tout écrit pour être déclamé à voix haute et entendu par des spectateurs ce qui peut en partie expliquer pourquoi le rythme et le son ont tant d'importance dans l'écriture d'Olivier. D'ailleurs, la richesse des rimes, lorsqu'il y en a, d'un vers à l'autre a peu d'importance, moins que la sonorité de celles-ci. C'est pourquoi autant dans les passages versifiés que dans les passages en prose, plusieurs allitérations et assonances seront employées afin de créer des effets sonores même si on ne peut plus parler de versifications rimées. Par exemple, on peut lire : « la *snatch* dans *slush* » (*GD*, p. 22), qui donne par ailleurs un exemple de ce vocabulaire cru et vulgaire, qui reprend les sons en « s » et en « ch » ou encore les « v » dans « Viviane qui revient de voyage durant la nuit ». (*GD*, p. 43) Ces allitérations et assonances créent un effet de rythme, de musicalité et, de surcroît, de poésie. L'accent qui est mis sur les sons et la production d'images par un jeu avec la signification des mots et leur sonorité peut, en partie, expliquer l'aspect poétique qu'ont vu plusieurs lecteurs, spectateurs ou critiques dans les contes urbains d'Anne-Marie Olivier, alors qu'il ne s'agit pas de poésie à proprement parler. Il s'agit, en fait, d'un effet de langage et du style d'écriture de l'auteure produit à l'écoute ou à la lecture du texte.

Bref, le conte urbain d'Anne-Marie Olivier se reconnaît par la structure du récit enchâssé, la présence d'un conteur, très souvent féminin, qui raconte et donne la parole à des personnages marginaux évoluant dans des quartiers populaires principalement de la ville de Québec, donc urbains. Par ailleurs, cette auteure privilégie particulièrement les personnages féminins dans ses contes, ce qui constitue un autre aspect original la démarquant du lot des contes urbains connus. Afin de représenter la situation de « contage », le lecteur est quant à lui transformé en auditeur et Olivier crée une complicité entre celui-ci et son conteur qui l'apostrophe et lui pose des questions tout en faisant référence à des lieux, des personnalités, des événements et autres éléments de la culture qu'ils partagent, plus exactement la culture commune du Québec, enracinant une fois de plus les contes d'Anne-Marie Olivier à l'intérieur d'un milieu sociohistorique et culturel précis. C'est ainsi que s'établit la chaîne conteur-conté. Le conte urbain est également caractérisé par des éléments de la modernité qui confronte l'individualité des personnages, leur monde intérieur, constitué de leurs pensées et de leurs sentiments, qu'ils expriment et extériorisent en prenant la parole, à l'Autre qu'ils côtoient dans les lieux publics urbains dans lesquels ils évoluent. Les quartiers ciblés par Olivier permettent notamment des rencontres incongrues entre ces personnages marginaux que la conteuse nous donne à voir. Les thèmes abordés, comme nous l'avons vu, en sont également influencés puisque ces quartiers et ces personnages sont pour l'auteure une porte d'entrée vers la pauvreté, une sexualité atypique, des familles dysfonctionnelles et la misère en général. Qui plus est, le style d'Olivier particularise ses contes qui sont écrits dans un mélange de versification, de prose et de dialogues, avec une importance accordée à l'oralité principalement par un registre familier qui se rapproche des conversations ordinaires, ainsi que par la reproduction de l'accent québécois et l'attention spécialement portée à la sonorité des mots. Ce sont là les éléments qui définissent le conte urbain d'Anne-Marie Olivier et, bien que plusieurs de ses autres œuvres ne soient pas des recueils de contes, nous verrons que le genre a néanmoins influencé la manière d'écrire de l'auteure et la forme de ses pièces.

CHAPITRE 2

LA NARRATIVITÉ DANS LE THÉÂTRE D'OLIVIER

Dans la création de ses contes urbains, Anne-Marie Olivier réduit les événements à leur acte d'énonciation plutôt que de les inscrire dans un récit axé sur la mise en action comme c'est davantage le cas dans le théâtre plus traditionnel. Le conte urbain, bien que théâtralisé, se caractérise en effet par la mise en paroles. Par conséquent, la narrativité et le récit tiennent un rôle primordial dans la forme qu'il prend, autant à l'écrit que sur scène, puisque les situations sont racontées plutôt que directement mises en scène. Bien qu'Anne-Marie Olivier délaisse la forme du recueil ou du spectacle de contes pour écrire des textes dramatiques, joués et publiés, l'influence du genre est palpable dans chacune de ses pièces puisque des éléments de la narrativité rappellent le genre du conte en créant à nouveau ce que Jeanne Demers appelait « l'effet conte ».

En effet, les narrateurs et les personnages qui monologuent empruntent une posture de conteur en évoquant leurs souvenirs, en faisant le récit de leurs histoires personnelles ou de celles d'autres personnages ou tout simplement en s'adressant aux spectateurs ou aux lecteurs pour extérioriser leurs pensées profondes, leurs sentiments et leurs opinions. Prenant en charge le récit, ces personnages problématisent la perspective au théâtre puisque c'est en quelque sorte par leur regard que le lecteur et le spectateur perçoivent l'action qui se déroule sur scène. Le procédé de la réminiscence de souvenirs qui prennent vie sur la scène a pour sa part une incidence sur la temporalité qui se déploie, notamment par des retours en arrière, complexifiant par le fait même le récit à la manière des contes et des romans plutôt que de respecter une unité temporelle et une chronologie qui ont longtemps caractérisé l'action dramatique. La narrativité est donc un facteur primordial à l'hybridité des genres du conte urbain et du théâtre chez Anne-Marie Olivier et c'est ce que nous chercherons à étudier dans ce chapitre, d'abord en rappelant les rôles de personnages de conteurs dans l'histoire du théâtre, ainsi que la prépondérance du monologue dans le théâtre contemporain, ensuite en analysant les narrateurs, en particulier celui de « Un jeudi soir à l'espo », les monologues du

Psychomaton, la perspective et la temporalité de *Mon corps deviendra froid* et, finalement, la forme du récit de vie dans *Annette : une fin du monde en une nanoseconde*. Ces pièces ont la caractéristique commune de toutes présenter une fable sous la forme d'une action dramatique continue et soutenue tout au long du texte, ce qui les met en quelque sorte dans une catégorie différente des œuvres employant la logique du recueil. Néanmoins, l'utilisation par Olivier des éléments de la narrativité lui permet de créer l'« effet conte » au cœur de cette action dramatique. Alors que les contes de *Gros et Détail* étaient théâtralisés, ces pièces sont « romanisées », c'est-à-dire qu'elles s'affranchissent des contraintes dramaturgiques pour adopter la liberté du roman en intégrant les narrateurs, la perspective, ainsi que l'espace et la temporalité étendue. Il y a un renversement, mais toujours dans l'optique de combiner conte et théâtre. C'est sur cette problématique que se penche ce chapitre.

2.1. conteurs et narrateurs au théâtre

Le personnage du conteur, qu'il ne faut pas confondre avec le conteur réel, est apparu au théâtre bien avant le théâtre contemporain et les spectacles de contes comme *Gros et Détail*. En fait, dès la création du genre par les Grecs, le théâtre est lié à la narration épique, puisqu'il relate la mythologie et met en scène des personnages qui racontent ce qui ne peut être représenté sur scène devant le public. Contrairement au conteur qui parle en son propre nom, ils sont quant à eux des personnages à part entière, qui racontent cependant des histoires ou relatent divers événements, d'où le rapprochement possible avec la pratique du conteur et l'appellation « personnage-conteur » que nous leur attribuons. Plus tard, l'aspect épique tend à disparaître, mais la narrativité au théâtre reviendra sous différentes formes à différentes époques, et cela dans différents genres. Luis Pepito Mateo nous rappelle

[qu'il] y a eu dans le théâtre antique, dans le théâtre classique, dans le théâtre de tous les temps, des interventions de type « conteur », par exemple, dans les monologues, dans les dialogues d'exposition du théâtre classique, où les comédiens, dans la première scène exposaient leur personnage et la situation qui allait suivre. Par exemple, dans les apartés de la Commedia dell'arte, où les comédiens faisaient carrément des adresses au public et, sortant du jeu, le renseignaient sur certaines choses qui allaient se passer afin de le rendre complice. Par exemple dans la tragédie grecque, le messager qui arrive pour

raconter ce qui se passe à l'extérieur est souvent interrogé par le coryphée, maître du chœur, qui représente le peuple⁵⁶.

Mateo donne également plusieurs autres exemples, tels le récitant du théâtre oriental, le « théâtre récit » apparu avec le théâtre d'avant-garde des années 1970 et il mentionne spécifiquement le spectacle *1789* du Théâtre du Soleil. Dans les apartés, les confidences et les monologues, ces personnages établissent une relation particulière et directe avec le public, ce qui s'apparente à la posture du conteur et son travail. Puis l'emploi de la narrativité au théâtre s'efface peu à peu jusqu'à pratiquement disparaître avec le naturalisme et le réalisme. Ce qui caractérise le théâtre est alors le caractère synthétique de l'action dramatique. Croyant avoir une emprise sur le réel, les auteurs ont fondé le théâtre sur l'action. La narrativité ne revient donc en force, dans le théâtre, qu'au XXe siècle, lorsque les auteurs dramatiques font face aux limites de la forme et du dialogue.

En effet, la narration occupe une place de premier plan dans le théâtre contemporain et la tendance à l'effacement du drame pour un retour de la parole a été remarquée et soulevée par des théoriciens du théâtre comme Peter Szondi et Hans Thies Lehmann. Szondi relève une crise du drame à partir de laquelle les dramaturges ne retrouvent plus dans les formes théâtrales « traditionnelles », constituées de dialogues, de didascalies, d'une suite d'actes divisés en scènes avec une structure d'actions causale et cohérente, les outils pertinents pour exprimer ce qu'ils veulent dire :

Ainsi la période de transition n'est pas déterminée seulement par le fait que la forme et le contenu ne se correspondent plus comme à l'origine (cf. le chapitre « Drame ») et se séparent jusqu'à devenir contradictoires (cf. « La crise du drame »). Car l'abolition de la contradiction, à l'étape suivante de l'évolution, est préparée dans les éléments formels dissimulés par la thématique, et déjà contenus dans la forme ancienne devenue problématique. Et la transformation en un style dépourvu de contradiction interne est achevée lorsque les contenus qui fonctionnent comme des éléments formels se cristallisent complètement en une forme, faisant ainsi exploser la forme ancienne⁵⁷.

⁵⁶ Luis Pepito Mateo, « Le théâtre et la pratique du conteur », dans Geneviève Calame-Griaule (dir.), *Le Renouveau du conte = The revival of storytelling*, Paris, Édition du CNRS, 1991, p. 288.

⁵⁷ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, Belfort, Circé, 2006 [1956], p. 73.

Désillusionné, l'homme est maintenant convaincu qu'il n'a plus de prise sur le réel et s'aperçoit que même la communication est illusoire dans cette société régie par l'incommunicabilité. C'est ce qui mène à la crise du théâtre, puisque le dialogue devient impossible. Afin de représenter cette réduction des rapports interhumains, les dramaturges font éclater la forme en utilisant davantage le monologue, ce qui mène à l'apparition d'un théâtre épique où les éléments narratifs se mêlent aux éléments dramatiques. Ainsi, précise Szondi, « [l']action est à présent un objet de la narration sur scène, celle-ci ayant le même rapport avec elle que le narrateur épique avec son objet : sans leur confrontation il ne saurait y avoir de totalité de l'œuvre⁵⁸. » Il ajoute également, afin de préciser les caractéristiques du théâtre épique, que

l'alternance d'action interhumaine actuelle et d'action remémorée est ancrée dans le principe formel épique. Ce qui abolit aussi les trois unités dramatiques, de la façon la plus radicale : le souvenir ne représente pas seulement une multitude de lieux et de temps, c'est aussi la perte de leur identité. Le présent spatio-temporel de l'action n'est pas simplement mis en relation avec d'autres présents, il est au contraire relatif en soi⁵⁹.

Bref, avec le théâtre épique, le monologue, propice à l'évocation des souvenirs, et le dialogue s'assemblent et se confrontent à l'intérieur d'une même œuvre. Une nouvelle narrativité est ainsi introduite dans le théâtre contemporain.

Lehmann, quant à lui, a plutôt parlé de théâtre postdramatique afin de définir le théâtre qui dépasse le simple discours et la primauté du texte. Il n'étudie donc pas tout à fait le même théâtre que Szondi. « Les langages de la scène développés depuis l'avant-garde historique deviennent dans le théâtre postdramatique un arsenal de gestes d'expression servant à apporter une réponse du théâtre à la communication sociale transformée, aux conditions des technologies de l'information généralisées⁶⁰ », écrit Lehmann. Pour lui, l'auteur et le metteur en scène adressent leur discours directement au public qui le reçoit simultanément lors de la représentation. Le texte dramatique n'est donc plus uniquement le dialogue, mais l'ensemble des matériaux scéniques qui disent quelque chose au spectateur. Par le fait même, explique-t-

⁵⁸ *Ibid.*, p. 109.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 146.

⁶⁰ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002 [1999], p. 29.

il, l'action dramatique ou les *dramatis personae* « ne sont plus nécessaires pour produire du théâtre (et le nouveau théâtre démontre tout ceci très largement) [et] le concept de drame, même avec mille différenciations, perd sa valeur conceptuelle⁶¹. » Bref, le théâtre postdramatique signifie « l'épanouissement et l'éclosion d'une potentialité de la désintégration, du démontage et de la déconstruction dans le drame⁶². » Le théâtre peut donc être poétique, problématiser le rythme et la temporalité ou être caractérisé par une forte musicalité, ainsi que par des éléments visuels importants. Lehmann écrit à ce propos que

[l]e « style » ou plus exactement la palette stylistique du théâtre postdramatique fait apparaître les caractéristiques suivantes : parataxe, simultanété, jeu avec la densité des signes, mise en musique, dramaturgie visuelle, corporalité, irruption du réel, situation/événement. (En marge de cette phénoménologie du signe postdramatique, subsisteront le langage et le texte⁶³.)

Encore une fois, une des caractéristiques principales du théâtre postdramatique est la narration et le monologue en devient une des formes privilégiées. La forme dramatique, qui a longtemps été associée à la mimésis, soit le principe de montrer les choses, se réconcilie avec la diégèse et raconte les choses. Le théâtre contemporain connaît donc un éclatement des formes tout en mettant l'accent sur la narration.

2.2. Théâtralisation du conte

Alors que le théâtre a connu une époque de transformation en réintroduisant la narrativité dans les pièces, Anne-Marie Olivier entame plutôt sa démarche artistique en théâtralisant ses récits pour faire du conte urbain une forme contemporaine de la dramaturgie. Nous avons montré dans le premier chapitre que *Gros et Détail* reprend la forme du conte écrit et met en scène une conteuse assez typique. Cette dernière s'adresse notamment au spectateur ou au lecteur afin de mettre en contexte, d'expliquer ou de commenter ses contes et raconte des histoires en tant que narrateur extradiégétique omniscient et parfois hétérodiégétique. En effet, la conteuse est parfois le sujet de ses propres contes, à la manière

⁶¹ *Ibid.*, p. 45.

⁶² *Ibid.*, p. 62-63.

⁶³ *Ibid.*, p. 134-135.

des contes « La montre » et « Le rayon vert », racontant des événements qui lui sont arrivés, alors que dans d'autres contes, tels « La mascotte », « Drame érotique », « La neige était belle ce soir-là », « Wal-Mart », « Hubert et Marie-Miel », « Tête de ragoût » et « Supersonique », elle reste à l'extérieur des histoires, décrivant les lieux, le temps, les personnages, leurs pensées et leurs actions, donnant ainsi l'impression qu'elle est soit témoin des événements, soit la créatrice de ces histoires.

Pourtant, avant d'être auteure ou conteuse, Anne-Marie Olivier est comédienne et sa manière d'écrire est influencée par cette formation en théâtre, comme le dénote la forme de certains contes de *Gros et Détail* qui empruntent une structure inspirée de textes dramatiques. Olivier intègre souvent le jeu, l'interprétation et la manière d'occuper la scène par l'acteur dans ses écrits. Effectivement, elle parsème le texte de *Gros et Détail* de didascalies qui donnent différentes indications de jeu ou d'action, par exemple : « *La conteuse fait un clin d'œil et s'en va* » (GD, p. 41) ou « *Elle se prend au cœur "ouch!"* » (GD, p. 61) Ces didascalies jouent à la fois sur le récit, en devenant en quelque sorte des descriptions, et sur la forme dramatique en soulignant que le texte est un outil de jeu pour une actrice. La conteuse interprète d'ailleurs les différents personnages de son histoire en disant leurs répliques respectives qui sont identifiées par des didascalies indiquant leur nom : « — (*Jouant Rita*) » ou « — (*Jouant ti-pou*) » (GD, p. 26). Cette manière d'identifier qui dit quoi s'inspire des textes dramatiques plutôt que des récits narratifs traditionnels où les paroles des personnages sont rapportées de manière directe ou indirecte. En ce sens, on pourrait attribuer à la conteuse la même caractéristique que Lehmann attribue au comédien du théâtre postdramatique, qui « n'est plus le représentant d'un rôle (actor) », écrit-il, « mais le performer qui offre sa présence sur la scène à la contemplation⁶⁴. » L'identité du personnage de conteur est secondaire puisque c'est l'action de conter, et parfois d'interpréter, qui le définit d'abord et avant tout. Elle s'efface donc afin de mettre à l'avant-plan ses histoires et les personnages de ses récits qui prennent vie par le biais de la performance de la conteuse. Le jeu et l'interprétation sont mis de l'avant par la comédienne-auteure qui n'en est qu'à ses débuts. On sent, par la suite, que c'est le processus inverse qui se produit dans la démarche d'Olivier. Alors que, dans *Gros et Détail*, sa première œuvre, la dramaturgie s'incorpore dans le conte

⁶⁴ *Ibid.*, p. 217.

urbain, c'est la forme du conte qui est reproduite dans les textes ultérieurs plus dramatiques de l'auteure, principalement par la notion de narrativité au théâtre, que Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos définissent « [...] dans l'acceptation la plus simple du terme [comme] le fait de raconter une histoire et de produire un récit [et] que l'on a longtemps tenue pour étrangère à la théâtralité⁶⁵ ».

2.3. Le personnage-narrateur

Dans « Un jeudi soir à l'espo », Olivier utilise la technique du personnage-narrateur pour créer « l'effet conte ». On peut lire dans la section consacrée aux *dramatis personae* : « Starbuck, genre de Lenny ravagé par l'acide, coké. Son désir le plus cher : être dans un jacuzzi avec deux blondes bien proportionnées. Il ne faut pas lui parler de Joane car ça le fait brailler, sa langue est épaisse. Narrateur de l'histoire. » (UJSE, p. 81) Non seulement, Starbuck est un personnage complet avec une psychologie et une histoire développées, il est celui qui porte le récit en le commentant et le mettant en contexte, mais aussi en y participant. Il témoigne de ce à quoi il a assisté et se rapproche par le fait même du conteur qui relate à des spectateurs des événements qu'il aurait observés en tant que témoin et transformés en histoire. Le mode de représentation de ce texte appartiendrait alors au troisième mode conceptualisé par André Gaudreault, qui implique l'utilisation des deux premiers modes, soit la *diégèsis* non mimétique qui, « tributaire d'un narrateur, constitue le récit en tant que tel⁶⁶ » et la *dégèsis* mimétique, qui, « tributaire de personnages, est dans ce cas davantage apparentée à l'action dramatique⁶⁷ ». Ce mode hybride est donc une

troisième voie qui mobilise à la fois narrateur et personnages, quitte à ce que ces différentes instances co-habitent, dans certains cas, sous le même chef et que, comme un véritable homme-orchestre, l'aède ou le rhapsode « donne le

⁶⁵ Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, « Itinéraire(s) narratif(s) », dans C. Hébert et I. Perelli-Contos (dir.), *op. cit.*, p. 8.

⁶⁶ Elizabeth Plourde, « Récit polyphonique, récit protéiforme : La figure du narrateur dans *L'Odyssée* de Dominic Champagne », dans C. Hébert et I. Perelli-Contos (dir.), *op. cit.*, p. 124

⁶⁷ *Ibid.*, p. 124.

change » et parle « comme s'il était un autre » plutôt que de rester lui-même, de parler pour lui-même (1999 : 71)⁶⁸

Starbuck est donc à la fois un personnage-narrateur racontant et personnage de l'histoire racontée, mais aussi celui qui donne la parole aux autres personnages de cette histoire. Bien que,

[t]ransposé au théâtre, le contenu biographique du témoignage suggère qu'il ne s'agit pas d'une narration comme les autres; que le témoin n'est peut-être pas lui-même un narrateur comme on l'entend souvent d'une instance énonciatrice qui, détachée de l'action en cours, posséderait un pouvoir d'objectivation⁶⁹

le témoignage de Starbuck se transforme en réelle narration du moment où le personnage raconte des passages de l'histoire auxquels il n'a pas assisté. En tant que témoin subjectif, il ne pourrait avoir le même statut qu'un narrateur objectif.

Pourtant, Starbuck extrapole de sa position de témoin pour rapporter les sentiments, les pensées et les intentions des autres personnages ainsi que certaines de leurs conversations et de leurs actions dont il n'a pas été témoin. Il dit, entre autres, que « Marlène pense que voir sa fille s'amuser, s'émerveiller, ça c'est la plus belle affaire qui peut y arriver. » (UJSE, p. 82) Le personnage n'est donc plus qu'un témoin qui constate les actions des autres personnages, il devient un narrateur à la fois omniscient et homodiégétique, c'est-à-dire que même s'il est un personnage de sa propre histoire, il semble tout savoir de cette histoire, ainsi que des pensées et intentions des autres personnages. Comme il parle au passé, on sait qu'il raconte l'histoire après que celle-ci se soit déroulée et ce laps de temps entre l'évènement et l'énonciation lui permet d'avoir une certaine distance par rapport à son récit malgré le fait qu'il ait été impliqué personnellement dans la situation.

La mise en page soutient également l'idée d'un dédoublement entre le narrateur omniscient, qui est en dehors de l'histoire racontée, ne serait-ce que par la distance temporelle, et le personnage ayant participé à la situation. On constate en effet au premier

⁶⁸ André Gaudreault cité dans *Ibid.*, p. 125.

⁶⁹ Yves Jubinville, « La vie en reste, sur quelques cas de témoignages dans la dramaturgie québécoise actuelle (Danis, Charette, Tremblay) », dans C. Hébert et I. Perelli-Contos (dir.), *op. cit.*, p. 46.

regard que les répliques de Starbuck, lorsqu'il raconte ou commente l'histoire, sont décalées vers la gauche, alors que ses répliques, lorsqu'il intervient dans l'histoire, sont alignées avec les répliques des autres personnages :

Starbuck : Y se sont rentrés dedans, genre de collision frontale inévitable avec les deux chars ben scrapés.

Denis : Occupe-toi du stand, Buck.

Starbuck : Oui oui oui, pas de problème. (UJSE, p. 85)

Le texte du personnage est donc bien distingué lorsqu'il est à l'intérieur de la diégèse et à l'extérieur de celle-ci, distinction qui est même représentée visuellement par la forme. L'utilisation de ce narrateur mixte, à la fois témoin et omniscient, peut également donner l'impression au lecteur que Starbuck, à la manière d'un conteur ou d'un quelconque dieu devant sa création, manipule les ficelles de son histoire et, peut-être, la crée et l'invente au fur et à mesure. Ce qui expliquerait comment il peut connaître tous ces détails. Nous reviendrons par ailleurs sur ces éléments dans le troisième chapitre de ce travail avec le concept d'auteur-rhapsode de Sarrazac puisque le conteur peut remplir cette fonction rhapsodique lorsqu'il crée et assemble ses contes.

Le lecteur peut également remettre en question la véracité de l'évènement à cause de la non-crédibilité du témoin. Starbuck précise lui-même dans sa première réplique être dans un état douteux :

Starbuck : C'était une belle journée. Rien qui annonçait le sang qui allait couler. La dernière fin de semaine de l'espo. Moi j'étais brûlé. Tout le monde se faisait des tracks pour se crinquer. Moi ça me dérange pas de me défoncer, mes cellules sont presque toutes brûlées, anyway. Y m'en reste deux-trois pour vous raconter ce qui est arrivé. (UJSE, p. 81)

Drogué et fatigué, les cellules brûlées, Starbuck n'avait visiblement pas toutes ses capacités intellectuelles au moment où il aurait assisté à l'évènement, ni au moment où il le raconte puisqu'il ne lui reste que « deux-trois » cellules dans son cerveau. L'action dramatique se retrouverait alors une fois de plus au niveau du fantasme ou de l'imaginaire et relèverait donc de la subjectivité du personnage plutôt que d'un narrateur objectif. D'un autre côté, la forme de la narration supporte également l'hypothèse d'une extrapolation à partir d'une situation à laquelle Starbuck a bel et bien assisté et qu'il a décidé de raconter par la suite, ce qui le

rapproche assurément de la pratique du conteur. En effet, « [le conteur] va utiliser ses sens pour inscrire l'histoire dans son corps, qui devient lieu de mémoire », a dit Jihad Darwiche, un célèbre conteur libanais. « Le conteur va se faire un scénario; il va devenir témoin des événements de son conte⁷⁰. » De la même manière, Starbuck s'investit dans son histoire et devient un témoin de son conte. « Or, la structure du témoignage, » expliquent Hébert et Perelli-Contos, « parce qu'elle se fait plutôt le miroir du désordre, du choc ressenti par le témoin au contact du réel, brouille les frontières entre réel et fictif, public et privé, clarté et émotivité, acteur et personnage, et permet au personnage de prendre conscience de lui-même et de sa présence au monde⁷¹. » En tant que témoin, Starbuck aurait reconstitué l'histoire à partir de son propre point de vue, de ce qu'il a ressenti et de son imagination. Olivier crée par le fait même un flou entre le témoin et le créateur imaginatif, faisant de Starbuck son propre double.

Dans une entrevue qu'elle a accordée à Jean Saint-Hilaire, journaliste du *Soleil*, en promotion pour son premier spectacle *Gros et Détail*, Anne-Marie Olivier a confié que son approche venait d'un exercice de création d'un cours au Conservatoire : « Il fallait se poster à un endroit et observer les gens, sans prendre de notes, précise-t-elle. On s'ouvrait à 360 degrés, comme une éponge, et on consignait nos impressions de retour chez soi. C'était comme passer de l'extérieur vers l'intérieur⁷². » Elle s'inspire donc de tranches de vie, de personnes réelles et d'événements observés pour créer ses œuvres. Cette démarche est reproduite dans celle du personnage de Starbuck qui est d'abord observateur. Même s'il est actif dans la situation, il n'a pas un rôle prédominant dans le déroulement des péripéties et de l'action dramatique. Par la suite, cependant, il devient créateur et conteur. Quoiqu'il en soit, ce choix de personnage-narrateur à l'intérieur d'une pièce de théâtre, dont les thèmes et la structure ne sont pas sans rappeler ceux de la tragédie grecque transposée dans un contexte moderne, permet de créer une posture de conteur intégré et participant à l'action dramatique, de là d'ailleurs le caractère hybride de cette pièce où se combinent des éléments du genre

⁷⁰ Jihad Darwiche, « Conte et transmission : peut-on conter sans transmettre? », dans Collectif littoral (dir.), *Le conte : témoin du temps, observateur du présent*, op. cit., p. 59.

⁷¹ Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, « Itinéraire(s) narratif(s) », dans C. Hébert et I. Perelli-Contos (dir.), op. cit., p. 10.

⁷² Anne-Marie Olivier, citée par Jean Saint-Hilaire, « *Gros et détail*, à *Premier Acte : Anne-Marie Olivier, recycleuse de drames de rues* », op.cit.

dramatique, notamment le dialogue, et des éléments du conte urbain avec le personnage-narrateur.

2.4. Le monologue

L'utilisation d'un personnage comme narrateur est une des techniques employées par Olivier pour donner un attribut narratif à ses pièces de théâtre, mais c'est le monologue qui revient le plus régulièrement dans son œuvre et donne l'aspect de récit, de conte, à plusieurs de ses textes dramatiques. Le personnage qui parle seul ne peut faire autrement que raconter quelque chose en aparté, d'où le rapprochement avec la pratique du conteur. Non seulement le monologue permet au personnage de raconter, mais aussi, et surtout, de se raconter lui-même. Le lecteur et le spectateur connaissent ainsi la psychologie de ces personnages qui expriment leurs pensées et sentiments. Les personnages qui prennent la parole par le monologue et qui donnent un témoignage ou encore qui confessent une partie de leur vie sont engagés émotionnellement et, malgré le recul plus ou moins grand qu'ils peuvent avoir, la manière de raconter se différenciera de celle d'un narrateur extradiégétique neutre justement parce qu'ils sont subjectifs. Concernés par ce qu'ils racontent, ils parsèment leur monologue de commentaires, d'opinions et de leurs propres émotions, contrairement au narrateur extradiégétique objectif et neutre qui décrit une série de faits. Le témoignage devient donc davantage une nécessité émotionnelle de se raconter soi-même afin d'extérioriser ses pensées et ses émotions qui, dans cette société moderne et individualiste dans laquelle la communication et les relations interpersonnelles sont difficiles, ne pouvaient être exprimées autrement.

C'est ce qui se produit notamment dans *Le Psychomaton*, pièce dans laquelle Anne-Marie Olivier donne la parole à différents personnages qui « ont besoin de parler pis de se sentir vraiment écoutés » (*LP*, p. 51) comme le dit si bien Polo. Pour ce faire, les personnages utilisent les services du psychomaton, mot-valise qui désigne une technologie combinant le concept du photomaton et la fonction de psychologue. Cette sorte de « confesse électronique » (*LP*, p. 51) est inventée par les personnages de Josée et Polo dans l'action dramatique qui encadre les témoignages. « Bonjour. Bienvenue au psychomaton. Vous

pouvez tout me dire; cela restera entre nous. Choisissez votre interlocuteur. [...] Vous disposez de cinq minutes. Comment allez-vous? » (*LP*, p. 13), s'exclame le psychomaton d'une voix électronique à ses clients, les incitant ainsi à se confier. Les personnages peuvent donc choisir un visage familier ou un visage qu'ils apprécient afin de faciliter la communication. Madame Rivard, le seul exemple que nous donne l'auteure, sélectionne la photo de Brooke Shields. La machine remplace donc l'être humain en reproduisant toutefois son contact, sa figure et sa parole.

Tout est donc en place pour qu'une série de personnages, tous plus seuls les uns que les autres, défilent et se confient. Et l'idée de se baser sur le concept du photomaton est intéressante puisque chaque monologue permet d'établir un portrait du personnage, comme une photo de ce qu'ils sont ou veulent laisser voir. En exprimant leur propre histoire, ils la contrôlent dans une certaine mesure et, par conséquent, en se racontant, les personnages se construisent et structurent leur « moi ». C'est aussi par ces monologues que les personnages extériorisent ce qu'ils sont fondamentalement, envoyant dans la sphère publique leur vie privée. Yves Jubinville écrit d'ailleurs : « Nombreux sont ceux qui affirment [que l'espace public dans les sociétés contemporaines] ne serait plus *structuré* par le dialogue démocratique mais plutôt *saturé* par l'expression monologique de la personnalité⁷³. » Dans *Le Psychomaton*, cela se confirme par le fait qu'une caméra de sécurité installée par Josée à l'intérieur du psychomaton lui permet d'écouter et de regarder les confidences des clients à la manière d'une télé-réalité, malgré le secret professionnel que revendique Polo. De la même manière, cette caméra est symboliquement ce qui permet aux lecteurs et aux spectateurs de devenir les voyeurs de ces témoignages privés. C'est pourquoi Olivier suggère : « le metteur en scène pourra [...] donner [au psychomaton] une dimension théâtrale en projetant sur un écran ce qui se passe à l'intérieur, en éclatant la forme, au choix. » (*LP*)

Les théoriciens et critiques associent par ailleurs le monologue à une incapacité de communiquer, d'entrer en contact et en relation avec autrui. Dans cette pièce d'Olivier, la technologie permet non seulement l'expression de soi par le monologue, mais devient également le centre de la communication avec l'Autre, puisque c'est autour du psychomaton

⁷³ Yves Jubinville, *op. cit.*, p. 44.

que les personnages se rencontrent et discutent, ce qui se traduit dans le texte par l'apparition de dialogues. En sortant de la machine, Marilou rencontre Jean-Pierre qui attendait son tour pour entrer et ce dernier essaie de la reconforter lorsqu'elle lui exprime ses sentiments. Il l'invite même à aller prendre un chocolat chaud avec lui. De la même manière, Agathe, qui retrouve Patsy tremblante de peur à l'intérieur du psychomaton, lui parle et lui donne un câlin afin de la reconforter. Josée rencontre également des clients lorsqu'elle va réparer la machine. L'impossibilité de communiquer évolue donc vers le dialogue en passant d'abord par les monologues, qui se construisent comme de courts récits ou contes à l'intérieur de l'action dramatique, tout cela grâce à la technologie, faisant ainsi de la modernité le fondement de l'histoire.

Le monologue et le soliloque au théâtre sont souvent employés afin de représenter une crise du dialogue, une difficulté de communiquer, qui n'est pas sans lien de contiguïté avec l'urbanité et la modernité en général, comme nous l'avons constaté avec *Le Psychomaton*. C'est aussi ce qui se produit avec le personnage de Sylvie dans *Mon corps deviendra froid*. Elle avoue d'ailleurs dans le prologue : « J'ai besoin d'un filtre pour parler à mes contemporains, sinon ils me prennent pour une simple d'esprit. » La conséquence est qu'elle se tait, « comme il est convenu de le faire. » (*MCDF*, p. 7) Ou alors c'est Fernand, son mari, qui l'incite à arrêter de parler à grand coup de « ta yeule ». Elle est tellement peu engagée dans les conversations et tellement peu considérée par les autres personnages que certaines de ses répliques pourraient pratiquement passer pour des apartés, des commentaires dirigés vers les lecteurs ou spectateurs : « Ça devient lourd assez rapidement » (*MCDF*, p. 17) ou encore « C'est très à la mode comme mot ["édifiant"], c'est souvent ce que les intellectuels disent devant un objet qui leur paraît vulgaire et/ou qui les révulse. » (*MCDF*, p. 20) Elle ajoute pourtant dans ce même prologue : « Quand je suis seule, je communique sans aucune difficulté, nul besoin de filtre. » (*MCDF*, p. 7) Le monologue est donc le seul moyen qu'a ce personnage « handicapé social », comme elle dit elle-même, de s'exprimer. C'est de cette manière qu'elle s'ouvre et le spectateur ou lecteur devient ainsi son complice, son confident.

2.5. Tout est une question de point de vue

L'utilisation du monologue a également des conséquences sur les autres éléments structurels du texte. C'est le cas, entre autres de la perspective. Hans-Thies Lehman explique :

Le principe de narration représente l'un des traits caractéristiques du théâtre postdramatique; le théâtre devient le lieu d'un acte narratif [...] Souvent, on a l'impression, non pas d'assister à une représentation de théâtre, mais plutôt d'écouter un récit sur la pièce en question. Ici, le théâtre oscille entre des narrations étirées et ponctuées d'épisodes dialogués; l'important, c'est la description et l'intérêt à l'acte spécifique de la combinaison souvenir/narration *personnelle* des acteurs⁷⁴.

Dans *Mon corps deviendra froid*, toute la pièce est construite selon ce principe de souvenir et de narration. En effet, le prologue, qui consiste en un long monologue de Sylvie, teinte tout le reste du récit en donnant l'impression que c'est Sylvie qui raconte l'histoire, ou que l'action dramatique représentée s'élabore selon sa perspective, son point de vue sur le souper commémoratif en l'honneur du décès de Louis, le père de sa belle-famille. Kerstin Hausbei et Françoise Heulot appellent monodrame ce genre de pièce qui, par la focalisation, amène le spectateur « à voir l'ensemble des personnages par les yeux d'un seul » puisqu'on peut pratiquement considérer la pièce comme un long monologue « qui développe une mono-perspective à l'intérieur d'une structure dialogale⁷⁵. » Comme Sylvie « ne voi[t] pas normalement, [qu'elle a] une vision microscopique à faire rougir un microscope et une vision panoramique à faire bander un télescope » (*MCDF*, p. 8), c'est à travers cette vision particulière que les lecteurs ou spectateurs assistent aux événements qui se déroulent par la suite dans une « reconstitution dramatique », comme le dit Sylvie, une perspective donc à la fois globale et précise qui grossit des événements. En fait, Sylvie est même consciente des acteurs qui jouent les personnages et donnent vie à son souvenir :

[Fernand] sera interprété par Claude Despins, un acteur prodigieux. Claude a mis des sacs de plastique dans ses souliers car son personnage fuit. [...] Rose sera incarnée par la belle Suzanne Champagne. Sa force, sa beauté et le pétillant

⁷⁴ Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, p. 173.

⁷⁵ Kerstin Hausbei et Françoise Heulot, « Monologue », dans J.-P. Sarrazac (dir.), « Poétique du drame moderne et contemporain », *Études théâtrales*, n° 22, 2001, p. 74.

dans son œil apporte à Rose ce qu'il faut de courage pour se tenir debout.
(*MCDF*, p. 9)

Sylvie est donc un personnage hyperconscient et Anne-Marie Olivier joue avec la forme du théâtre et de la représentation en l'intégrant à son texte.

L'importance accordée à Sylvie par ce prologue introduit donc une subjectivité dans tout le reste du texte puisque, « quand le rapport interhumain disparaît, le dialogue se déchire en monologues, quand c'est le passé qui prédomine, il devient le lieu monologique du souvenir⁷⁶. » Même si la pièce n'est pas entièrement monologuée comme d'autres œuvres d'Olivier, il n'en reste pas moins que l'effet produit par le prologue est similaire, comme si la suite de l'action dramatique n'était qu'un souvenir de Sylvie, une reconstitution de ce qui s'est passé dans cette famille à partir de sa perspective de témoin et de rêveuse. Certaines des répliques de Sylvie seront également des commentaires, comme une narration, que les autres personnages n'entendront pas, bien qu'il ne soit pas textuellement spécifié qu'il s'agit d'apartés. Lorsque Rose arrive avec le rôti, la pièce de résistance de son souper, Sylvie y voit le corps de son beau-père décédé, Louis. Puis, on peut lire :

Sylvie : Un affreux effet de clignotant m'est apparu, semblant n'atteindre que moi. Une seconde, je voyais un rôti fumant, la seconde suivante, c'était lui, monsieur Louis. Mon beau-père sur un lit de patates jaunes. Je frissonnais pendant que les autres salivaient. Nous étions projetés en pleine tragédie grecque à la sauce brune, au beau milieu de ce bungalow de Longueuil. Pourquoi ne hurlaient-ils pas? Leurs yeux allaient se révolter d'une seconde à l'autre. N'étaient-ils pas, comme moi, couverts d'effroi?

Fernand : Ça sent bon en cochon.

Sylvie : Visiblement non. J'étais probablement folle. Mon ultrasensibilité m'avait fait franchir la frontière qui sépare la santé de la démence. Non c'était bien un rôti, non c'était lui. Un rôti-lui, lui en rôti. Titi lui. Je voulais crier, m'évanouir, me vider, hurler. Mais j'étais figée, suspendue, interdite. Ma vision me jouait un tour horrible. On me faisait un clin d'œil sans orbite. Je n'ai rien dit, je n'ai rien fait. J'étais la seule qui le voyais, lui. Pour eux, c'était un plat fumant au fumet enivrant. Cet horrible festin ne me concernait pas. Ils avaient un affreux rendez-vous avec leur passé, une inéluctable communion.
(*MCDF*, p. 23-24)

⁷⁶ Peter Szondi, *op. cit.*, p. 81.

C'est donc par ces commentaires que l'on peut avoir accès à sa vision des choses, à ses pensées profondes, qu'elle ne peut communiquer autrement. Alors qu'ils sont réunis pour commémorer le décès de Louis, Sylvie associe les deux idées dans son imaginaire et voit donc le corps de Louis comme le repas qu'ils mangent, d'où la référence à la Communion qui renvoie à l'Eucharistie où l'on mange l'hostie, symbole du corps du Christ. Rose soutient d'ailleurs cette association en faisant référence à Jésus et la dernière cène quelques répliques plus loin lorsque Catherine n'est pas emballée à l'idée de prendre une photo. « Ben quoi, Jésus a ben posé pour la dernière cène. Ça te déranges-tu Sylvie? » (*MCDF*, p. 24), dit-elle. C'est à partir de ce moment dans la pièce que l'imaginaire du cannibalisme est développé dans une métaphore, les personnages étant hantés et habités par Louis depuis sa mort.

Tout un champ lexical de la nourriture est d'ailleurs déployé, soutenant l'hypothèse qu'il s'agit bien de la perspective de Sylvie qui est adoptée, même dans les répliques des autres personnages. Louis, par exemple, dit : « Les oiseaux mangent des insectes ou des rats, les jours de fête. C'est la loi du plus fort, du plus rusé. Chez l'homme aussi, les plus forts mangent les plus petits. Des fois, c'est flagrant, d'autres fois, on s'en rend même pas compte. » (*MCDF*, p. 54-55) Ou encore : « La famille canadienne française a faim. Comme tout bon père de famille qui se respecte, je veux nourrir ma famille et je veux les voir heureux et en santé. » (*MCDF*, p. 62) C'est par la sensibilité de Sylvie qu'on peut avoir accès à cette idée et que les répliques prêtent à double sens. En plus du souvenir de Sylvie, chaque personnage évoque des souvenirs de son passé concernant Louis et ces souvenirs également racontés sont aussi représentés, en prenant vie dans des dialogues.

2.6. Multiplicité des temps

La narrativité dans le théâtre permet donc de reproduire des formes de récits plus variés qui vont ainsi contribuer à créer un « effet conte ». La temporalité est un autre enjeu qui apparaît dans le théâtre contemporain avec la narrativité, complexifiant ainsi l'action dramatique qui n'est plus linéaire et c'est ce qui se produit dans *Mon corps deviendra froid*, notamment à cause des souvenirs remémorés dans les monologues et représentés dans les dialogues.

Ayant découvert le montage de segments spatio-temporels, le retour en arrière et la multiplicité des temps, [expliquent Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos,] le théâtre est passé de l'écriture et de la représentation d'histoires linéaires (un début, un milieu et une fin) et closes — et, de ce fait, intelligibles —, à l'écriture (tant dramatique que scénique) d'histoires complexes en raison de leur ouverture aux jeux de la narrativité, à l'éclatement spatio-temporel, à la multiplicité et à l'enchâssement de récits⁷⁷.

Dans *Mon corps deviendra froid*, par exemple, « [o]n se promène allègrement à travers les époques. Les didascalies nous guident la plupart du temps » (*MCDF*, p. 5), précise Anne-Marie Olivier après la présentation des *dramatis personae* et avant la présentation du lieu principal dans lequel se déroule l'action. On peut d'ailleurs lire à la page 31 de la pièce : « *Retour en arrière. À La Boucherie du Quartier, 1949.* » (*MCDF*, p. 31) La temporalité de cette pièce est par ailleurs intrinsèquement liée aux points de vue et à la narration. Les multiples retours en arrière, qui présentent différents moments de la vie de Louis, sont d'abord créés dans le langage des personnages qui se remémorent le passé et racontent les événements. Ils sont donc récits à l'intérieur d'une action dramatique. Ainsi, chacun à son tour, Rose, Fernand et Catherine deviennent en quelque sorte les narrateurs de leurs souvenirs pendant le souper.

Mais plus encore, les récits prennent vie et se transforment en action dramatique puisque les événements du passé sont reconstitués selon les souvenirs évoqués. Les retours en arrière sont ainsi possibles grâce aux témoignages des personnages, grâce au récit. On a donc un lieu, la salle à manger, et un moment, un souper de famille, propice à l'action du conte, qui prend dans ce cas-ci la forme de souvenirs et d'histoires de famille. L'ensemble reproduit un schéma traditionnel dans la dramaturgie québécoise, explique Nadine Desrochers, soit celui des règlements de comptes des familles dysfonctionnelles qui se produisent généralement lors de rencontres familiales organisées par un personnage dont les intentions sont plus intimes qu'il ne laisse généralement paraître. « Paralysés par un passé qui les accable, [les personnages] se voient dans l'incapacité de mener leur vie; l'intrigue les rejoint généralement au moment où ils provoquent une inquisition générale des travers familiaux⁷⁸ », écrit-elle.

⁷⁷ Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, « Jeux et enjeux de la narrativité dans le théâtre postdramatique », dans C. Hébert et I. Perelli-Contos (dir.), *op. cit.*, p. 292.

⁷⁸ Nadine Desrochers, *Le récit dans le théâtre contemporain*, thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 2001, p. 84.

C'est ainsi que le passé a tendance à refaire surface et c'est ce qui se produit dans la pièce d'Anne-Marie Olivier où le souper en l'honneur de la mort du père de cette famille, dont les membres ne se sont pas réunis depuis des années, provoque l'anamnèse et plusieurs retours en arrière, déployant par le fait même la temporalité.

Rose, par exemple, se remémore sa première rencontre avec Louis et dit entre deux passages les mettant en vedette : « C'était une nuit exquise, on s'est fait surprendre par le petit matin, ébahis, à moitié tout nus. Deux mois après, y est parti en Corée. » (*MCDF*, p. 36) Sa réplique, comme celle d'un conteur ou d'un narrateur, sert à faire le pont entre les deux moments différents éloignés dans le temps. Catherine, quant à elle, demande « C'est en quelle année, le zoo? » (*MCDF*, p. 52) et, dans un retour en arrière indiqué par une didascalie, la scène dans laquelle Louis amène ses deux enfants au zoo en 1966 suit immédiatement. La conversation qu'ils ont sans doute eue au souper sur le sujet et la narration de la situation s'estompent dans l'action dramatique. On passe de la diégèse à la mimésis constamment. Le lecteur a donc accès aux scènes du passé par les points de vue de ces personnages qui sont eux-mêmes rapportés selon le point de vue de Sylvie. Les nombreux espaces-temps ainsi que les enchâssements et les répliques qui deviennent des narrations permettent de créer un effet conte qui rappelle assurément la structure des contes oraux reproduits à l'écrit puisque les personnages se transmettent les récits familiaux de manière orale, dans ce cas-ci pendant un souper de famille, qui sont des lieux et temps propices à raconter des histoires ou des souvenirs. La multiplication des espaces spatio-temporels est d'ailleurs fréquente dans les spectacles de contes urbains, puisque le conteur et la narration permettent de faire le passage de l'un à l'autre sans trop de confusion. C'était déjà le cas dans *Gros et Détail*, notamment. Les éléments de la narrativité de *Mon corps deviendra froid* recréent donc une structure hybride entre le conte et le théâtre. De plus, les thématiques, les personnages, les lieux et l'époque répondent aux différentes caractéristiques qui définissent le genre du conte urbain, c'est-à-dire qui se déroule dans une ville ou un quartier populaire, mettant en vedette des personnages marginaux qui y habitent, dans une époque contemporaine, qui aborde des thématiques qui sont liées aux caractéristiques précédentes, telles la pauvreté, la solitude et la famille dysfonctionnelle, mais aussi la mort et la sexualité, le tout écrit dans un registre

familier de manière à reproduire l'oralité, avec un conteur qui agit comme narrateur et qui interpelle le lecteur transformé en auditeur.

2.7. Annette et son récit de vie

Pourtant, la pièce la plus hybride du corpus est sans doute *Annette : une fin du monde en une nanoseconde*, qui est une des dernières œuvres publiées d'Anne-Marie Olivier, mais qui a été présentée avant *Mon corps deviendra froid*, soit le 13 octobre 2009 au théâtre Périscope à Québec. Dans cette pièce monologuée, Anne-Marie Olivier combine tous les éléments vus précédemment (temporalité, point de vue, témoignage, focalisation et narration, didascalies, monologues et dialogues) afin de les problématiser et de faire de son texte une œuvre hybride entre la pièce de théâtre et le conte urbain, tout cela au moyen de la forme du récit de vie. Annette, seul personnage en scène, fait donc office de narratrice ou de récitant, comme le dirait Jean-Pierre Sarrazac puisque « [l]e sujet d'un récit de vie débordera fatalement, au théâtre, le traditionnel "personnage agissant"; il se dédoublera en une figure apparemment plus passive, de *personnage souvenant*, c'est-à-dire de témoin de lui-même qui rend compte a posteriori de ses actes et de son existence⁷⁹. » C'est exactement ce qui se produit dans cette pièce où les histoires racontées par Annette, qui devient le témoin de sa propre vie, sont engendrées par un processus de mémoration et, par conséquent, empreintes de subjectivité.

Sarrazac décrit bien le processus que l'on remarque dans cette pièce lorsqu'il écrit à propos du monologue dans le drame moderne :

La pulsion au monologue tient dans le drame moderne de *l'anamnèse provoquée* : volonté des dramaturges de rétablir, pour le compte d'hommes et de femmes que la vie sociale a réduits à un « être là » inhumain, une mémoire biographique en forme de protestation. Le sujet monologuant se définit alors comme l'exact opposé du personnage des dramaturgies traditionnelles : sa qualité principale n'est point d'agir, mais de se remémorer⁸⁰.

⁷⁹ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 1989, p. 120.

⁸⁰ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame : Écritures dramatiques contemporaines*, Belfort, Circé, 1999 [1981], p. 132.

Lucie Robert a quant à elle écrit que « l'anamnèse est une manière de transformer le présent, mais en regardant en arrière pour reconstruire la trame d'une histoire *déjà vécue*. C'est bien là la fonction première des différents usages de la narrativité dans le théâtre des femmes depuis 1980⁸¹. » En ce sens, l'anamnèse pose Anne-Marie Olivier en filiation avec ce théâtre des femmes dans lequel les auteures dramatiques sont confrontées à

une tension constante entre la nécessité de *raconter*, c'est-à-dire de permettre l'émergence d'une parole spécifiquement féminine à travers le récit de Soi, et celle de *montrer*, c'est-à-dire de mettre en scène le conflit entre le Sujet féminin et le monde, dans l'espoir d'en arriver à une résolution qui réintègre le Sujet *dans* le monde⁸².

Cette tension se retrouve d'ailleurs dans *Annette : une fin du monde en une nanoseconde*, puisque l'anamnèse permet de montrer le passé du personnage en la remettant en action et surtout en relation avec le monde et son Histoire, alors que le monologue permet l'énonciation de soi du personnage seul en scène. Les autres personnages n'apparaissent dans la pièce que comme souvenir. En effet, à partir du moment où Annette est victime de son accident cérébrovasculaire, elle se retrouve sur une patinoire pendant une partie de hockey, qui représente l'état second dans lequel la plonge son coma ou encore qui fait office de limbes, lieu entre la vie et la mort. Là, plutôt que de défiler devant ses yeux comme dans l'idée populaire, sa vie, de sa conception jusqu'à sa mort et même au-delà, est remémorée, racontée et interprétée par le personnage.

je remonte le fil...
le fil de mon existence (*AFMN*, p. 11),

dit d'ailleurs Annette, qui crée par le fait même son récit de vie. Mais si elle peut se souvenir et raconter le moment de sa conception, dont elle n'a évidemment pu être témoin, c'est parce que l'imagination du personnage, qui a un certain recul sur les événements, intervient également dans la construction du récit de vie. Marc Laberge décrit d'ailleurs ce dernier comme

⁸¹ Lucie Robert, « Le grand récit féminin ou de quelques usages de la narrativité dans les textes dramatiques de femmes », dans C. Hébert et I. Perelli-Contos (dir.), *op. cit.*, p. 80-81.

⁸² *Ibid.*, p. 63.

un récit relatant une expérience de vie, un moment-clé qui se déroule en un lieu et en un temps choisis par le conteur. Il peut se vouloir factuel et donc exprimer ce que serait la vérité. Mais quelle vérité? Les filtres de la mémoire transforment le passé : ils sélectionnent les faits, les amplifient ou les occultent, modifient la chronologie. Mais surtout, le récit de vie est l'histoire de la personne de ce temps-là revécue par ce qu'elle est aujourd'hui. Il passe par le discours et la vision du monde qui sont siens aujourd'hui. C'est en quelque sorte un passé retouché par l'imagination qui contamine le souvenir⁸³.

Il faut donc tenir compte de la perspective subjective du personnage qui se remémore, mais aussi du fait que la vérité de ce passé peut être modifiée par le conteur ou le narrateur. La pièce ne donne donc plus à voir des événements objectifs, que ce soit les événements historiques du Québec ou les événements marquants de la vie d'Annette, mais, comme un récit, développe davantage la subjectivité d'un personnage, ainsi que son regard sur le monde et sur sa vie.

Anne-Marie Olivier joue d'ailleurs avec les éléments du réel et du fictif. Jean Saint-Hilaire parle également de réalisme magique, c'est-à-dire de cette part d'onirisme et de fantastique qui s'intègre à un univers réaliste, lorsqu'il fait référence à son œuvre. Évidemment, le personnage d'Annette est fictif, mais il est toutefois inséré dans un milieu sociohistorique réel et inspiré par des faits qui se sont réellement produits. L'historien Jean Provencher a d'ailleurs participé à la conception du spectacle afin de s'assurer de la véridicité des faits puisqu'Olivier enlace l'histoire de son personnage à l'Histoire du Québec. En effet, chaque événement marquant et décisif de sa vie se produit en parallèle d'événements historiques ou, du moins, leur est lié métaphoriquement. Nous y reviendrons. Qui plus est, on ne peut considérer comme vrai tout ce que raconte le personnage parce qu'elle est engagée dans son histoire et n'est donc pas neutre, mais aussi parce qu'on sait qu'elle extrapole pour raconter des événements auxquels elle n'a pas assisté. Un jeu entre réalité et fiction se crée donc à partir du récit de vie qui n'est que création du langage, comme l'écrivent Françoise Heulot et Mireille Losco qui ont, quant à elles, défini le genre du récit de vie à l'intérieur de la dramaturgie moderne : « Fondamentalement épique, mais aussi fortement lié à la subjectivisation moderne du drame puisque le réel y est filtré par l'intériorité du personnage,

⁸³ Marc Laberge, « Le récit de vie », dans *Jeu : revue de théâtre*, n° 131, 2^e trimestre 2009, p. 105.

le récit de vie vise à rendre compte d'un parcours global, réorganisé par la parole dans le but de lui donner un sens⁸⁴. » Le récit de vie est donc un processus subjectif qui ne peut exister, au théâtre et dans le conte, qu'à travers le langage. C'est donc ainsi qu'on peut le lier au monologue et

lorsque le monologue devient l'ensemble d'un texte projeté vers le public, le dialogue déborde l'espace de la scène où l'échange n'est plus possible pour chercher dans la salle un interlocuteur direct; le statut du public devient aléatoire, la fiction gagne du terrain sur le réel et fait vaciller l'illusion théâtrale⁸⁵.

On pourrait dire qu'Anne-Marie Olivier la fait vaciller vers le conte urbain puisque dans le monologue, le personnage raconte directement à un public tel un conteur traditionnel avec ses contes et son auditoire.

2.8. Entre Histoire et histoire : l'espace-temps d'Annette

Au Québec, les spécialistes du théâtre remarquent que c'est à partir des années 1970 que la narrativité fait son apparition en dramaturgie, principalement par le biais du monologue. Irène Roy écrit :

Dans les années 1970, la situation politique a favorisé l'utilisation du monologue dans la dramaturgie québécoise. Les créations collectives ont imposé au personnage une parole qui exprime le besoin de « se dire », d'expliquer ses prises de position dans le monde et face à son environnement⁸⁶.

Le théâtre des femmes en est un bon exemple puisque le monologue est une des modalités d'écriture des textes dramatiques des femmes, et ce depuis les années 1970. Il est le fondement de l'énonciation de soi et permet l'appartenance à cette collectivité féminine. Roy ajoute plus loin que « [l]es dramaturgies des années 1980 convergent vers un même point et

⁸⁴ Françoise Heulot et Mireille Losco, « Récit de vie », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), « Poétique du drame moderne et contemporain », *op. cit.*, p. 102.

⁸⁵ Kerstin Hausbei et Françoise Heulot, *op. cit.*, p. 75.

⁸⁶ Irène Roy, « Du texte en "soi" au texte "soi" », dans C. Hébert et I. Perelli-Contos (dir.), *op. cit.*, p. 33.

un même constat de la part des analystes du théâtre : la crise de l'échange dialogué⁸⁷. » Plutôt que de communiquer entre eux, les personnages du théâtre se referment sur eux-mêmes, pratiquent une introspection qui ne peut s'extérioriser sur scène que par le biais du monologue, qui devient reflet de leurs opinions et pensées profondes. Cette domination du monologue, Nadine Desrochers l'associe plutôt à l'échec du premier référendum sur la souveraineté du Québec : « [il] semble qu'à partir de cette date, l'euphorie des années 1970 s'est tue, pour laisser placer [*sic*] à une dramaturgie plus personnelle, axée sur l'individu⁸⁸. » Élisabeth Plourde écrit quant à elle :

Repoussé dans ses retranchements, le discours se problématise et se décline autrement : d'une prise de parole au « nous », affirmée et ponctuée de forts accents nationalistes, le discours monologué transite vers une énonciation au « je » plus personnelle et intimiste tout en procédant à une timide ouverture au « il », au monde et à l'autre⁸⁹.

Le discours monologué, après le référendum, est donc davantage utilisé pour une affirmation de soi individuelle plutôt que collective.

Nous pourrions certes reprocher à ces analyses qui lient théâtre et politique d'aller dans des lieux communs et nous demander si ce rapprochement est justifié. Cette analyse est néanmoins intéressante à prendre en compte dans la réflexion que nous faisons sur le théâtre d'Olivier et plus spécialement sur la pièce *Annette : une fin du monde en une nanoseconde* justement parce que le but d'Anne-Marie Olivier a toujours été de traiter du référendum d'une manière nouvelle. Lors d'une entrevue avec Alexandra Perron pour le site de Cyberpresse, l'auteure a dit : « Pendant que je jouais à travers la province, je me suis dit à quelques reprises qu'il fallait qu'on se parle du Québec d'une nouvelle façon et qu'on n'était pas revenu tant que ça sur le référendum de 80⁹⁰. » Alors que le théâtre suivant le référendum, selon les spécialistes, semble privilégier l'individu sur le collectif, Olivier, qui a le privilège

⁸⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁸⁸ Nadine Desrochers, *op. cit.*, p. 16.

⁸⁹ Élisabeth Plourde, « Explorer les territoires de l'intime. Le monologue : dans la nouvelle dramaturgie québécoise », dans Irène Roy (dir.), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*, Québec, Éditions Nota Bene, collection Convergences, 2007, p. 344.

⁹⁰ Anne-Marie Olivier, citée dans Alexandra Perron, « Annette au Périscope : épopée pure laine », *Cyberpresse*, 10 octobre 2009, en ligne, consulté le 26 octobre 2013.

d'avoir plus de recul, effectue une autre hybridation innovatrice. Cette fois-ci, elle amalgame, à l'intérieur du discours monologué, l'idée d'une énonciation au « je » dans une narration très intime des souvenirs du personnage principal, et l'idée d'une collectivité, puisque l'anamnèse personnelle du personnage en est aussi une historique. Plus qu'une simple ouverture au monde, le personnage est indissociable du contexte sociohistorique et politique.

« Je me souviens » est la devise du Québec et c'est ce que fait Annette tout au long de la pièce. C'est à partir de cette réflexion qu'*Annette : une fin du monde en une nanoseconde* a été créée et que la vie du personnage principal a été développée en relation directe avec le Québec, son Histoire et ses symboles. C'est en mélangeant l'individualité et la collectivité, la petite histoire et la grande, qu'Olivier y parvient. En effet, Annette est conçue par un Anglais qui a séduit une francophone, sous un érable pendant la fête de la Saint-Jean-Baptiste. Elle naît pendant un défilé du Carnaval de Québec. Sa mère quitte même le défilé costumée en Bonhomme et les premiers cris du nouveau-né feront entendre le mot « froid, froid, froid » (*AFMN*, p. 18). Le viol d'Annette, dont elle ressortira enceinte, est décrit comme la colonisation :

Ce que j'ai à offrir :
 Un ventre doux,
 un territoire sauvage,
 une vraie mine de plaisir.
 Il m'explore, colonisateur,
 foreur impitoyable,
 extrait l'or, la forêt, l'eau cristalline, mon énergie.
 Se faire fourrer, peloter,
 satisfaire ses besoins en ressources naturelles,
 rester souillée, dévastée,
 ne plus s'appartenir. (*AFMN*, p. 37)

« Ne plus s'appartenir » réfère à la fois à la perte de l'identité enfantine d'Annette et à la perte d'identité du Québec qui se fait déposséder, envahir par d'autres qui imposent leur culture et exploitent le territoire. Annette perd également ses eaux, scène décrite comme une fuite dans un barrage de la Baie James, et elle accouche pendant la crise d'octobre. Dans le récit intitulé « Limbes », son accident cérébrovasculaire qui la mène entre la vie et la mort est dépeint, dans un clin d'œil à la devise des Québécois, comme le souvenir de l'Histoire du

Québec qui, tout comme sa vie, commence à échapper au personnage, qui « [se] souvien[t] vaguement ». (*AFMN*, p. 48) Finalement, Annette meurt le jour du référendum de 1980.

Cette manière d'aborder l'histoire est une tendance qu'a repérée Sarrazac lors de ses études :

Aborder l'histoire par le bas, et l'aborder de biais, non plus par ses héros ou par les lieux et les dates qu'elle a officiellement consacrés, mais par ses théâtres oubliés, par ses citoyens passifs, sans nom et sans avenir, par les gisants de l'histoire, par le peuple dans ses limbes mondiaux, telle est justement la tentative, tout à fait dans la lignée brechtienne, des dramaturges d'aujourd'hui⁹¹.

Anne-Marie Olivier pousse l'idée encore plus loin, d'où aussi une originalité dans sa démarche et son discours. Le personnage d'Annette, que l'on reconnaît immédiatement dans la description de Sarrazac, devient en fait une allégorie du Québec, le sujet en crise représentant un nationalisme en crise, le monologue permettant la réussite d'une affirmation de soi personnelle dans un contexte d'échec d'affirmation de soi collective. Le récit de vie et la pièce monologuée permettent, dans *Annette : une fin du monde en une nanoseconde*, la réconciliation avec un thème politique et historique, thème qui serait la cause première de l'omniprésence du discours monologué sur la scène. Sarrazac reconnaît la parabole employée par certains dramaturges contemporains, mais la distingue formellement de l'allégorie :

Sur ce point, en tout cas, la parabole se sépare radicalement de sa proche voisine, l'allégorie (ou *l'allégorisme* qui, selon *Les Figures du discours* de Pierre Fontanier, « consiste dans une métaphore prolongée et continue (...) qui n'offre jamais qu'un seul vrai sens, le sens figuré »). Certes, il y a bien dans l'allégorie le même transport du concret vers l'abstrait que dans la parabole, mais la narration figurée ne joue plus qu'un rôle mineur. À l'opposé de l'allégorie, qui aspire à être transparente, qui « habite un palais diaphane », qui n'est qu'un concept représenté, la parabole s'appuie toujours sur une *métaphore concrétisée*, douée d'une certaine épaisseur et d'une certaine opacité. L'élévation symbolique de la parabole ne saurait donc être considérée comme une trahison de l'univers *matérialiste*, sinon toujours matérialiste – le monde physique et le monde des idées sont en étroite communion et représentent les deux faces indécollables d'une même réalité⁹².

⁹¹ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame : Écritures dramatiques contemporaines*, op. cit., p. 169.

⁹² *Ibid.*, p. 157.

La parabole semble donc se retrouver beaucoup plus fréquemment dans le théâtre contemporain, selon Jean-Pierre Sarrazac, que l'allégorie comme l'emploie Anne-Marie Olivier. Celle-ci construit toute sa pièce sur cette métaphore prolongée qui lui sert d'un côté à raconter une histoire, celle d'Annette, et de l'autre à porter une réflexion sur le Québec et son indépendance. Ces éléments sont pourtant autonomes l'un de l'autre. Annette n'est pas responsable des événements historiques et ceux-ci ne sont pas la cause des événements marquants de la vie d'Annette. Leur rapprochement n'est possible que dans la forme de la métaphore filée. La narration et l'anamnèse jouent donc un rôle de premier plan dans la construction de cette allégorie. Ce sens figuré et symbolique où la vie d'Annette représente l'idée du référendum et le désir d'indépendance, mais aussi l'Histoire qui a mené à cet événement, se construit petit à petit tout au long de la pièce. Le symbole atteint son apogée à la mort du personnage et par association à la mort de l'espoir de fonder un pays. Son allégorie est donc autant politique qu'historique. C'est d'ailleurs cette association entre une vie entière d'un personnage et l'Histoire entière d'une nation qui rend l'allégorie construite par Olivier si remarquable.

Cependant, Annette ne s'inscrit pas seulement dans un espace-temps concret régi par l'Histoire. Toutes les scènes de la patinoire où se déroule une partie de hockey sont en fait dans un temps et un lieu de l'inconscient, du rêve ou du fantasme⁹³. Une fois de plus, l'intériorité du personnage, ce qui se passe dans sa tête, est extériorisée au moyen du monologue. En effet, à la suite de son AVC, Annette se retrouve dans une sorte de coma. La patinoire devient donc le lieu qui stimule l'acte mémoriel puisque les personnages importants

⁹³ La manière d'utiliser et de développer la partie de hockey métaphorique par Olivier est toutefois bien différente des parties de hockey que l'on retrouve dans d'autres pièces telles *La soirée du hockey* d'André Simard et la pièce patriotique *Le chemin du Roy* de Françoise Loranger et Claude Levac. De son côté, Simard met en scène des personnages qui regardent une réelle partie des Canadiens de Montréal à la télévision. Celle-ci n'est nullement métaphorique ou symbolique. Les personnages provenant des classes populaires sont pratiquement le seul point commun entre l'œuvre de Simard et celle d'Olivier. Comme dans *Annette : une fin du monde en une nanoseconde*, la partie de hockey dans *Le chemin du Roy* est métaphorique. Elles ne renvoient cependant pas aux mêmes éléments. En effet, Loranger et Levac utilisent le sport pour représenter la joute politique entre Ottawa et Québec, les anglophones et les francophones, lors de la visite du Général de Gaulle au Québec. C'est une manière pour les auteurs de revoir l'actualité, puisque seulement neuf mois ont séparé le discours du Général de Gaulle et la création de la pièce. Anne-Marie Olivier a beaucoup plus de recul et traite davantage de l'Histoire. Sa pièce et celle de Loranger et Levac ont cependant en commun cette thématique politique liée à l'indépendance du Québec.

de la vie d'Annette jouent soit dans son équipe, soit dans l'équipe adverse et c'est à partir du début de cette partie de hockey métaphorique que le personnage remonte le fil de son existence. La patinoire représente alors cet espace entre la vie et la mort et le match de hockey la lutte que mène Annette pour survivre. Les personnages qui interviennent lors de ces scènes sont d'ailleurs rattachés à un élément du réel d'Annette. Les ambulanciers et médecins qui s'occupent de la soigner, par exemple, sont représentés comme des entraîneurs ou des coéquipiers d'Annette dans cette partie de hockey :

- [Annette] T'es qui toé?
- [Dany] Dany.
- [Annette] Qu'est-ce que tu fais dans la vie?
- [Dany] Ambulancier
- [Annette] Joues-tu dans mon équipe?
- [Dany] Oui. Lâche pas.
- Flash de réanimation.*
- [Dany] On va la perdre.
- [Annette] Non. On va la gagner! (*AFMN*, p. 9)

Dany est donc l'adjuvant du personnage principal puisqu'il l'aide à s'en sortir. Sa réplique, « On va la perdre », fait à la fois référence à Annette, qui est sur le point de mourir, et à cette partie de hockey. Il y a donc deux niveaux de lecture possible lors de cette scène et c'est grâce au langage que les doubles sens peuvent apparaître tout au long de la pièce. Le personnage d'Annette comprend une chose, mais le lecteur voit la pièce dans son sens global et associe donc la situation fantasmagorique à la situation réelle.

On remarque également dans cet extrait, mais tout au long de la pièce aussi, que la forme du dialogue est reproduite même s'il s'agit d'un texte pour spectacle solo et donc d'une pièce monologuée. Dans la pièce monologuée, l'Autre est toujours absent. Bien que plusieurs personnages puissent être évoqués, il reste qu'ils ne participent aucunement à l'action dramatique puisqu'ils ne sont pas en scène. C'est ici que le genre du conte urbain redevient pertinent pour caractériser *Annette* : une fin du monde en une nanoseconde puisque le personnage d'Annette, comme une conteuse de récits urbains, interprète les autres personnages de son histoire afin de les faire revivre. Le mélange des deux techniques représente d'ailleurs un désir du personnage de se raconter, mais aussi de revivre et de montrer ce qui s'est passé dans sa vie. Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos écrivent :

« Faisant osciller la forme théâtrale entre le narratif et le dramatique, le monologue marque les tensions entre la nécessité de “raconter” [...] et la nécessité de “montrer”⁹⁴ [...] » Dans le cas des scènes de la patinoire, le monologue permet l'accès à ce qui se passe dans la psyché du personnage ou les limbes dans lesquels elle se trouve et la forme du dialogue, bien qu'il ne soit techniquement interprété que par un seul acteur, permet de rattacher la situation à une action dramatique, soit le transport d'Annette à l'hôpital. La technique du monologue crée donc aussi l'effet conte en donnant accès au lecteur à l'intériorité du personnage en créant un espace-temps de l'inconscient invraisemblable et la technique plus théâtrale du dialogue fait apparaître une certaine action. L'état d'inconscience du personnage montre qu'il s'agit d'un théâtre du silence, de l'intériorité, puisqu'Annette ne peut techniquement pas parler. Ainsi, la pièce monologuée semble présenter un monologue intérieur, un *stream of consciousness*, idée qui est également soutenue par l'utilisation du langage qui donne à l'oralité un rythme propre au personnage et à la manière dont les pensées pourraient apparaître dans sans tête. Françoise Heulot-Petit le décrit ainsi :

Ce monologue [intérieur] se compose de phrases réduites au minimum syntaxique, comme dans la poésie, pour traduire le plus justement possible la rapidité du mouvement de pensée. Les propositions elliptiques, les incises, le manque de ponctuation montrent la multiplicité simultanée de la conscience dans les opérations psychiques, soumises à l'impact du monde extérieur⁹⁵.

Par tous les moyens, Annette lutte pour sa vie, pour la saisir, et c'est en se la racontant qu'elle peut y arriver. « Les personnages donnent l'impression de vouloir à tout prix combler le silence par une parole qui les construit, puisque réduits au silence, ils deviennent moins vivants⁹⁶ », soutient Heulot-Petit. Le personnage ne fait donc pas que se remémorer des événements de sa vie, mais il est aussi, ironiquement, en train de vivre une situation, soit son combat pour rester en vie, que ce soit en rêve, spirituellement ou réellement dans les limbes.

L'anamnèse se construit donc dans cette pièce par un mélange de monologues, dans lesquels le personnage se souvient et raconte son passé, et de dialogues, par lesquels le

⁹⁴ Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, « Itinéraire(s) narratif(s) », dans C. Hébert et I. Perelli-Contos (dir.), *op. cit.*, p. 11.

⁹⁵ Françoise Heulot-Petit, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine : L'altérité absente?*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 57.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 72.

personnage revit les événements. Par la narration et l'interprétation de scènes, les sauts dans le temps s'effectuent, établissant par le fait même des temps multiples. Chaque bond dans le temps est présenté comme un récit en soi et, tous assemblés, ceux-ci forment le récit de vie d'Annette. Peter Szondi a écrit :

Une autre conséquence de la littérature dramatique subjective, c'est que l'unité d'action est remplacée par l'unité du moi. La technique des stations obéit à cela, en morcelant le continuum de l'action en une suite de scènes. Les différentes scènes ne sont pas liées par rapport de causalité, elles ne s'engendrent pas les unes les autres comme dans le drame. Au contraire, elles apparaissent comme des pierres isolées, reliées par le fil de la progression du moi⁹⁷.

Ce qui relie chacune des scènes, qui sont pourtant éloignées dans le temps et n'ont pas nécessairement de liens causaux entre chacune d'elles, c'est Annette. Narratrice de sa vie, Annette reconstitue donc différentes situations qu'elle a vécues tout en se les remémorant et les racontant afin de dévoiler comment elle en était arrivée à ce qu'elle était au moment où est advenu son accident cérébrovasculaire. Les unités d'action et de temps n'existent donc plus avec les nouvelles formes de dramaturgie, pas plus que l'adéquation entre le temps de la représentation et le temps de la fable. En effet, l'introduction du récit et de la narrativité dans la pièce crée un écart entre le temps de la représentation ou de la lecture (deux heures tout au plus), le temps de l'histoire racontée (la vie entière d'Annette, soit plusieurs années) et le temps de la fable (soit moins d'une journée, une nanoseconde si l'on se fie au titre hyperbolique). La narrativité, qui a une incidence sur les temporalités au théâtre, participe donc à l'hybridité entre contes urbains et dramaturgie, particulièrement dans cette œuvre d'Olivier.

Ce sont là plusieurs preuves que le genre du conte influence indéniablement la dramaturgie d'Anne-Marie Olivier dans laquelle la narration se transforme. Par les personnages de narrateur, les monologues et les soliloques, la focalisation, la perspective et les retours en arrière, Olivier crée un effet conte dans ses pièces qui, de l'une à l'autre, deviennent de plus en plus hybrides et complexes. Dans ses œuvres dramatiques, elle utilise à la fois les caractéristiques du théâtre contemporain, épique ou postdramatique, par l'introduction de la narrativité ou tout simplement par les éléments formels typiques de la

⁹⁷ Peter Szondi, *op. cit.*, p. 44.

dramaturgie tout en donnant une posture de conteur à ses personnages qui prennent en charge les récits ou l'élaboration de l'action dramatique et les teintent de leur subjectivité. Si on ajoute à ça les thématiques, les personnages et l'utilisation du langage, on reconnaît des caractéristiques propres au genre du conte urbain que nous avons développées dans le premier chapitre de ce mémoire. Et c'est la fusion de tous ces éléments qui fait l'originalité d'Olivier. Toutefois, cette hybridité ne se fait pas sans créer de nouveaux enjeux problématiques. En effet, cette figure du conteur dans l'œuvre dramatique a pour conséquence de brouiller la ligne distinctive entre l'auteur, la comédienne, la conteuse et les personnages de l'histoire. Quant à la narration, elle permet parfois d'inclure des éléments appartenant davantage au paratexte à l'intérieur du récit. C'est un concept de Jean-Pierre Sarrazac, l'auteur-rhapsode, qui nous permettra de soulever et mieux comprendre les enjeux de ces formes de contes théâtraux.

CHAPITRE 3

VERS UNE POSTURE D'AUTEURE

Nous avons vu au chapitre précédent que les œuvres d'Anne-Marie Olivier combinent une narrativité propre au récit et des éléments de théâtralité propres au genre dramatique. C'est pourquoi l'on retrouve des narrateurs, des conteurs et des personnages actant interprétés soit par d'autres comédiens soit par le personnage de conteur lui-même. Le mélange de diégèse et de mimésis, deux concepts se rapportant traditionnellement à deux genres bien distincts, a pour conséquence de soulever la question de l'énonciation de l'œuvre, en plus de la rendre polyphonique. Le concept d'auteur-rhapsode, développé par Jean-Pierre Sarrazac, permettra l'analyse de ces deux éléments dans les diverses pièces et contes urbains d'Anne-Marie Olivier et de relever les enjeux qu'ils soulèvent principalement dans la toute dernière œuvre de la dramaturge intitulée *Faire l'amour*, présentée au Théâtre Périscope, à Québec, en 2014, puis reprise à Montréal à l'Espace Libre la même année. De plus, nous montrerons qu'Olivier, au fil de ses œuvres, développe petit à petit sa posture d'auteure en adoptant la logique du texte publié destiné à la lecture, contrairement à l'idée trop répandue que le texte dramatique n'est qu'un matériau destiné à la mise en scène et la représentation.

3.1. Narration et auteur-rhapsode

Le concept d'auteur-rhapsode a été développé par Jean-Pierre Sarrazac qui l'introduit dans *L'avenir du drame* : « Écrivain-rhapsode donc (en grec, *rhaptein* signifie "coudre"), qui assemble ce qu'il a préalablement déchiré et qui dépièce aussitôt ce qu'il vient de lier⁹⁸. » En d'autres mots, l'auteur-rhapsode est celui qui réorganise la pièce à partir de morceaux qu'il a lui-même fragmentés, les assemblant dans un ordre qui n'est pas nécessairement chronologique ni causal. La structure du texte permet donc de repérer le travail de l'auteur-

⁹⁸ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame : Écritures dramatiques contemporaines, op. cit.*, p. 25.

rhapsode. Le théâtre rhapsodique, « c'est-à-dire cousu de moments dramatiques et de morceaux narratifs⁹⁹ », est également lié au théâtre épique en raison de son hybridation et de l'importance accordée à la narrativité.

Le concept est surtout primordial dans la compréhension du rapport entre l'auteure Anne-Marie Olivier et ses conteurs ou ses narrateurs, que nous avons présentés et analysés dans les chapitres précédents, principalement parce que l'auteur-rhapsode participe à la polyphonie des textes dramatiques en mêlant sa voix à celle des personnages. Jean-Pierre Sarrazac écrit d'ailleurs à ce sujet en reprenant Goethe :

L'auteur dramatique traditionnel est contraint à la fausse modestie : il s'efface systématiquement devant ses personnages; il s'absente de son texte. Du dramaturge-rhapsode nous pouvons au contraire subodorer qu'à l'exemple de ses ancêtres homériques il « est toujours au premier plan pour raconter les événements » et que « nul ne peut ouvrir la bouche qu'il ne lui ait préalablement donné la parole »¹⁰⁰.

La voix de l'auteur se fait donc entendre dans le texte à travers les autres personnages et l'auteur-rhapsode est en quelque sorte le conteur premier de l'histoire.

Cependant, Olivier implante un intervenant supplémentaire dans la chaîne. Alors que traditionnellement, un auteur donne la parole à des personnages qui, au théâtre, dialoguent entre eux, Olivier donne la parole à un intermédiaire, un conteur ou un narrateur qui, lui, donne la parole à des personnages. « Quelquefois encore », écrit d'ailleurs Sarrazac, « la voix rhapsodique se localise à l'intérieur d'un ou plusieurs personnages¹⁰¹ », ce qui semble se produire dans la majorité des œuvres d'Olivier. Dans « Un jeudi soir à l'espérance », par exemple, le personnage de Starbuck donne la parole aux autres personnages puisque c'est sa version des faits qu'a écrite Anne-Marie Olivier en faisant de lui le conteur ou le narrateur témoin des événements. La voix de Starbuck se fait donc entendre dans celles des autres personnages, tandis que celle d'Olivier se fait entendre dans tous les personnages, incluant le narrateur qui la relaie. Manifestement, Starbuck est celui qui prend en charge l'organisation de son récit,

⁹⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 45.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 54.

ainsi que les répliques des autres protagonistes. L'auteur-rhapsode, qui déconstruit et réorganise le récit, peut alors être associé au personnage à partir du moment où celui-ci est responsable du récit en en faisant la narration, c'est-à-dire lorsqu'il y a un sujet épique qui raconte au « je » ou qui se pose comme témoin. C'est exactement ce que fait Starbuck en introduisant son récit :

Starbuck : C'était une belle journée. Rien qui annonçait le sang qui allait couler. La dernière fin de semaine de l'espo. Moi j'étais brûlé. Tout le monde se faisait des tracks pour se crinquer. Moi ça me dérange pas de me défoncer, mes cellules sont presque toutes brûlées, anyway. Y m'en reste deux-trois pour vous raconter ce qui est arrivé. Ça commence par une petite famille normale qui est contente d'être là. Sont heureux comme si y s'en allaient à plage sans se douter qu'un orage électrique se prépare. Pour l'instant tout va ben, Marlène s'est arrangée exprès pour finir à quatre heures à l'épicerie. (UJSE, p. 81)

La voix auctoriale et celle du personnage tendent alors à se confondre et se mêler. Dans ce cas-ci, Starbuck et l'auteure racontent tous les deux la même histoire. Nous avons d'ailleurs précédemment montré que Starbuck était en quelque sorte le double d'Anne-Marie Olivier en reproduisant sa manière de créer des contes, processus qui débute par l'observation, puis la création et finalement la situation de contage. C'est encore plus vrai lorsqu'on repère la voix rhapsodique dans la sienne.

La même chose se produit avec Sylvie dans *Mon corps deviendra froid*. Dans le prologue, le personnage dévoile le dispositif dramaturgique :

La pièce que vous allez voir ne parle pas vraiment de moi. Elle parle d'une famille qui me traverse comme un train passe à travers un suicidaire, laissant près des rails une peau de visage plate comme pizza. Cette reconstitution dramatique parle de cette famille ordinaire-extraordinaire et de son *barbecue*. (MCDF, p. 8)

Anne-Marie Olivier joue ici avec les concepts de fiction et de réalité. Elle pose en effet le personnage de Sylvie comme étant vrai, puisqu'il se situe en dehors de cette reconstitution dramatique. On y reconnaît, par le fait même, la voix de l'auteur-rhapsode qui présente la pièce qui va suivre, mais qui se déroule simultanément, puisque le prologue est partie intégrante de l'œuvre de fiction justement parce qu'il est dit par un personnage. « Cette voix, qui constitue l'auteur en "sujet épique", est mitoyenne du théâtre et de la réalité; elle parcourt

les chemins mixtes de l'art et de la vie. Elle détient en outre le pouvoir de suspendre et de reprendre le cours de la pièce : elle embraye, elle problématise¹⁰² », expliquait Sarrazac. Sylvie est donc consciente du cadre dramatique dans lequel elle se trouve et qu'elle aide à mettre en place en présentant les acteurs et les rôles qu'ils joueront dans la représentation de son histoire. À l'instar de la « sur-écriture » des contes littéraires à structure enchâssante dont parlent Jeanne Demers et Lise Gauvin¹⁰³, la pièce d'Olivier est surthéâtralisée. Sylvie prend donc bel et bien en charge le récit en tant qu'auteure-rhapsode, qui donne la parole aux membres de sa famille et reconstitue le souper en intégrant des retours en arrière, mais semble aussi faire la même chose du spectacle, comme metteuse en scène fictive qui aurait choisi les interprètes idéaux pour reproduire son histoire. Elle le dit d'ailleurs à propos de l'acteur qui incarnait le personnage de Louis lors de la création :

Roger La Rue, ayant déjà été élu plus bel homme du Québec, était le candidat idéal pour interpréter le plus exubérant des héros. Roger a brossé ses dents juste avant la représentation par professionnalisme. Lui seul peut se mettre un texte en bouche avec un je ne sais quoi de mentholé qui rafraîchit l'esprit. (*MCDF*, p. 10)

Sylvie a non seulement été témoin de l'évènement qui est le sujet du spectacle, elle est également le témoin du spectacle lui-même et de ce qui se passait en coulisses avant qu'elle ne débute son récit. La voix de l'auteure et du metteur en scène se font donc toutes les deux entendre au sein du même personnage, celui de Sylvie, par des commentaires sur les acteurs de la pièce.

La voix de l'auteur-rhapsode est tellement forte dans *Gros et Détail* que la distinction entre les différentes instances, auteure, comédienne, conteuse et personnages, se brouille pratiquement. En effet, comme Anne-Marie Olivier, en plus de son statut d'auteure, est également la comédienne qui interprète la conteuse, qui interprète les personnages des différents contes, chacune de ses fonctions semble converger. On peut d'ailleurs se demander si la conteuse ne serait pas en fait Anne-Marie Olivier elle-même plutôt qu'un personnage, puisque c'est définitivement sa voix, celle de l'auteur-rhapsode, qui se fait constamment entendre. C'est peut-être dans la section intitulée « Question de c... », qui sert d'explication

¹⁰² *Ibid.*, p. 45.

¹⁰³ Voir Jeanne Demers et Lise Gauvin, *op. cit.*

au lien unissant chacun des contes, que cette confusion sur l'énonciateur est la plus flagrante et la voix de l'auteur-rhapsode la plus claire :

Avez-vous remarqué,
depuis tantôt,
toutes les histoires finissent de la même façon.

De la même façon que toutes nos histoires vont finir.

C'est vraiment triste parce que la vie est passionnante.

Y a quelque chose d'inacceptable aussi
quand on perd quelqu'un qu'on aime.

Mais si on retourne la terre
si on essaie de changer de perspective.

Le fait de retourner à de la matière,
ça peut permettre à de nouvelles vies d'émerger.

Félix disait : « La mort, y a plein de vie dedans. »

Après tout c'est peut-être juste une question de... compost (*GD*, p. 33)

Est-ce l'auteure, la comédienne, la conteuse ou un personnage qui parle? Ce pourrait-il que ce soit un peu de tout ça à la fois? D'emblée, on associe ce passage à la conteuse qui s'adresse au public ou au lecteur, lui posant une question afin d'orienter sa compréhension et son analyse des contes et de ce qui les lie. L'anticipation de la fin des autres histoires à venir dénote également une omniscience, c'est-à-dire que la personne qui s'exprime à ce moment-là sait déjà ce qui va suivre, la manière dont la pièce et les contes vont se terminer. Il y a déjà, donc, ambiguïté entre auteure, conteuse et narrateur, qui pourraient être tous Anne-Marie Olivier elle-même. Toutefois, comme cette partie est titrée, on sait qu'il y a une instance d'énonciation au-dessus de celle qui parle, l'auteur-rhapsode, qui a séparé cette partie du reste. Ce qui a également pour effet de donner l'impression qu'il s'agit d'un conte en soi, laissant par le fait même ouverte la possibilité d'être en présence d'un personnage faisant un parallèle métaphorique entre nos vies et les histoires de *Gros et Détail*, qui se terminent par la mort. Quoi qu'il en soit, une polyphonie est instaurée par l'auteur-rhapsode puisque plusieurs voix se font entendre tout au long de l'œuvre. Qui plus est, cette conteuse interprète les

personnages de ses histoires en rapportant leurs paroles. Que ce soit de manière directe, lorsqu'elle joue un personnage :

— (*Jouant Jiji*) Ce soir, je vais reprendre du poil de la bête.
« Oui, *Tonight is the night!* » (*GD*, p. 17)

Ou que ce soit plus intégré à sa narration, comme lorsqu'elle décrit la scène de sexe de Jiji avec le chou à la crème :

9h25, ils sont dans la chambre.
La soirée se déguste comme prévu
Jiji heureux glisse déjà son petit moineau
dans la confortable cabane à sucre :
c'est bon, surprenant, excitant;
on l'entend même dire
« Ah, mon chou! Ah oui » (*GD*, p. 17)

Françoise Heulot-Petit rappelle d'ailleurs que « l'écrit induit déjà une lecture de ces paroles rapportées par le personnage, il les transforme pour les intégrer à son discours, et derrière cette modification de la parole d'autrui, c'est aussi la présence de l'auteur qui surgit ou se dissimule¹⁰⁴. » Dans la voix des personnages, nous retrouvons donc celle de la conteuse en plus de celle de l'auteure. Sur scène cependant, cette multitude de voix est transmise par une seule comédienne, donc une seule voix, ce qui donne une certaine autonomie à celle-ci quant à la construction du spectacle et la narration des histoires, surtout lorsque cette comédienne est nulle autre que l'auteure elle-même.

L'auteur-rhapsode intervient toutefois davantage dans la plus récente pièce d'Anne-Marie Olivier, *Faire l'amour*. En effet, en plus de donner la parole à des personnages, d'organiser et d'assembler leurs témoignages, dans cette œuvre, l'auteur-rhapsode réécrit de véritables témoignages, extrapole et invente ce qu'ils disent. En effet, afin de créer ce spectacle, un questionnaire a été conçu et adressé à diverses personnes afin de récolter de véridiques histoires à propos de leurs vies sexuelles. On leur a entre autres demandé : « Qu'est-ce qui crée le désir chez toi? », « Raconte une bonne histoire de sexe raté, arrivée à toi ou à un ami » ou encore « Que déposerais-tu à l'autel des amours mortes? À l'autel des

¹⁰⁴ Françoise Heulot-Petit, *op. cit.*, p. 197.

amours vivantes?¹⁰⁵ » En plus d'orienter les réponses et les histoires par le choix des questions, l'auteur-rhapsode a récupéré ces anecdotes, choisi parmi celles-ci les plus intéressantes, s'en est inspiré pour créer le texte dramatique de fiction en effectuant un travail de réécriture, texte qu'il a ensuite mis dans la bouche de personnages qui les racontent comme si c'était leurs histoires personnelles ou celles de leurs proches.

Dans une entrevue accordée à Claire Crova dans le cadre des représentations de la pièce à Espace Libre en 2015, Anne-Marie Olivier s'est exprimée quant à ce travail d'écriture particulier. Elle a dit :

Je pense que dès qu'on touche à du matériel, on y injecte un peu de nous et de notre histoire. Même quand on fait du théâtre documentaire, la matière est légèrement altérée par la fiction. Cependant, dans ce cas-ci, lorsque la fiction prenait trop de place, elle altérerait les histoires qu'on avait reçu [*sic*]. On a donc décidé de les garder intégralement, quitte à ne pas avoir une signature très marquée au niveau de la plume¹⁰⁶.

Sans la nommer, Anne-Marie Olivier semble parler de cette voix rhapsodique qui se fait entendre dans les textes dramatiques contemporains. Et même si elle affirme que les histoires ont été conservées à la scène telles quelles, à la lecture du texte publié, la constatation est tout autre. En effet, l'auteur-rhapsode a réécrit les témoignages dans une nouvelle forme dialoguée, en prose et parfois même versifiée, assemblage qui est la signature d'Anne-Marie Olivier. Il est, en effet, très peu probable que cette forme vienne des répondants du questionnaire.

Dans « Frenche dessus », par exemple, on peut lire :

Femme : Des fois, je sue du nez quand j'angoisse.
 Homme : Je m'en fous.
 Femme : Je suis incapable de garder une surprise.
 Homme : OK.
 Femme : Ah oui, pis...

¹⁰⁵ Anne-Marie Olivier, *Faire l'amour*, Montréal, Atelier 10, collection Pièces, 2014, p. 14-15. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle FA, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹⁰⁶ Anne-Marie Olivier, cité par Claire Crova, *Entrevue avec Anne-Marie Olivier, auteure*, Espace Libre, en ligne, <<http://www.espacelibre.qc.ca/articles/saison-2014-2015/entrevue-avec-anne-marie-olivier-auteure>>, consulté le 6 février 2015.

Homme : Quoi?

Femme : Je vais mourir un jour.

Homme : Oui, mais pas tu-suite. (*FA*, p. 27)

Ce tableau est construit comme une scène de théâtre conventionnelle, avec des dialogues, un nom servant à identifier les répliques des personnages, ainsi que des didascalies. Cette simple forme dramatique indique déjà un travail, même minimal, de l'auteur-rhapsode. D'autres tableaux seront plutôt écrits en prose, comme « Autel des amours mortes I » :

Je dépose à l'autel des amours mortes un gout de sang dans la bouche. Mon amoureux breton est venu me rejoindre, on est trop heureux de se retrouver, on fait l'amour... Ensuite on fait une balade au marché Jean-Talon, où on a la bonne idée d'acheter des petits piments très forts pour faire un cadeau à une amie, une banderole, une ribambelle de piments cousus sur fil. Charmant comme tout. Après on se lave les mains, on refait l'amour. Nos sexes commencent à chauffer, c'est exponentiel, ça arrête pas d'augmenter pis on peut rien faire. On essaie plein de trucs pour calmer le jeu : bain de bicarbonate de soude, de glace, calamine, lait, pâte à dent, rien à faire. On passe la semaine avec les sexes irrités sans pouvoir faire l'amour. De toute façon il fallait juste arrêter cette histoire d'amour-là à des milliers de kilomètres de distance. La journée de son départ, on casse. Il le prend pas pantoute, y'est en colère, pis à l'aéroport, pendant qu'on s'embrasse pour la dernière fois, volontairement, il me mord jusqu'au sang. (*FA*, p. 65)

C'est sans doute dans cette forme que l'auteur-rhapsode se fait le plus discret. Le choix de la forme supporte néanmoins le propos, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une description d'une série d'actions qui s'enchaînent et la lecture se fait plus fluide par ce style en prose. La densité du paragraphe, qui n'est pas épuré par des renvois à la ligne comme c'est le cas dans la versification, appuie également la surcharge émotive de la situation racontée. On ne peut toutefois pas affirmer hors de tout doute qu'il s'agit d'un choix d'Anne-Marie Olivier ou de la personne ayant répondu au questionnaire. Dans ce cas-ci, c'est davantage la voix du personnage qui se fait alors entendre. Dans « À jamais enlacés dans le bleu insondable », nous pouvons lire :

La Thérèse est irrésistible,
comme une jolie dodue des peintures de Renoir.
Avec sa bouche cerise, ses courbes d'enfer,
à de la pogne pis de l'emprise sur les deux.
Les deux la désirent comme des fous,
à pu savoir comment faire fitter ça dans leur vie,

à faire l'amour le matin le soir l'après-midi.
 L'envie les titille tout le temps, les pourchasse partout.
 Y'ont rien que le gout,
 entre deux shifts pis deux menteries,
 de prendre leur dose de Thérèse.
 Un oumph qui blaste.
 Un buzz qui crinque.
 Un fix de sexe. (*FA*, p. 29)

Dans ce cas-ci, l'ensemble du monologue est versifié et des rappels dans les sonorités créent une musicalité. L'histoire a peut-être été conservée telle que vécue et rapportée par le répondant du questionnaire comme le laisse croire Anne-Marie Olivier, mais le texte a visiblement été modifié par l'auteure qui y appose sa signature. Ce qui signifie que c'est davantage le style de l'auteure auquel nous avons accès, bien plus que celui de la personne à l'origine de l'anecdote ou même que celui du personnage.

Le prologue est également problématique puisque, dans la version écrite, on semble l'attribuer à Anne-Marie Olivier, son nom étant écrit entre le titre et le texte. Nous savons que ce prologue fait bel et bien partie de l'œuvre puisqu'il suit la page titre de la pièce, qui est quant à elle précédée par un mot de l'auteure et un autre de la metteure en scène faisant quant à eux partie du paratexte. Le prologue est-il, par conséquent, une présentation qui ne peut être faite que par l'auteure? Un témoignage personnel? Une fiction? Un autre comédien peut-il l'interpréter? Devient-il le texte d'un conteur potentiel? Peut-on le considérer comme le texte d'un personnage? Il est pourtant clairement écrit à la manière des contes urbains d'Anne-Marie Olivier. On reconnaît une certaine formule d'ouverture typique au genre du conte :

Bonsoir, bienvenue.
 Ce que vous entendrez ce soir, ce sont des histoires vraies, toutes vraies.
 On les a cueillies à plusieurs bouches,
 on a changé les noms, gardé les faits. (*FA*, p. 22)

On reconnaît la versification qui est fréquente dans ce genre, spécialement chez Anne-Marie Olivier qui l'utilise à maintes reprises dans ses œuvres, et même une certaine poésie :

Survoler une vie comme une ville la nuit,
 le regard attiré vers ses points lumineux.
 Explorer un autre pays que le sien, irradier,
 le cul allumé, mouche à feu, libre. (*FA*, p. 22-23)

La poésie, dans cet extrait, vient de cette comparaison du corps de l'autre à un pays étranger, à une ville, qui ramène par ailleurs le thème de l'urbanité, du désir représenté par « le cul allumé », quant à lui associé par image à une mouche à feu, puis à la liberté. Une fois de plus, Olivier crée des images puissantes, parlantes et poétiques. Ce prologue donne donc un accès privilégié au style de l'auteur, caractérisé entre autres par la versification, un langage qui tend vers l'oralité et l'importance accordée au son, au rythme et à la musicalité dans le choix des mots, ainsi qu'à un de ses thèmes de prédilections, la sexualité. Peu importe à qui l'auteur-rhapsode donne la parole, que ce soit à Anne-Marie Olivier elle-même ou à quelqu'un d'autre, c'est sa voix à lui qui ressort principalement de ce prologue. Le reste de la pièce est donc polyphonique à l'extrême puisque l'on retrouve la voix des personnes réelles qui ont fourni les histoires en répondant au questionnaire, celle de l'auteur-rhapsode qui a réécrit ces histoires et qui les fait réciter par des personnages et cela à travers la voix de comédiens qui interprètent ces dialogues ou monologues parallèles. Plutôt que de transformer les anecdotes récoltées en une action dramatique, l'auteur-rhapsode les a construites en récit, en tableaux, ce qui nous ramène une fois de plus vers l'esthétique du conte.

Le concept d'auteur-rhapsode permet donc d'analyser les éléments qu'on attribuerait instinctivement à la figure auctoriale, dans ce cas-ci à nulle autre qu'Anne-Marie Olivier, en les attribuant plutôt à une autre instance narrative externe à la diégèse, qui se distingue aussi du conteur ou du narrateur, autre instance narrative quant à elle intradiégétique. L'auteur-rhapsode est une voix qui fait le pont entre l'auteur et le conteur puisqu'il prend en charge l'énonciation de la pièce en donnant la parole aux différents personnages, dont le narrateur, en fragmentant le récit en scènes ou tableaux et en le reconstruisant. Lorsque l'on travaille avec la version écrite des pièces de théâtre ou des contes d'Anne-Marie Olivier, on se retrouve avec des éléments tels les sous-titres — puisque les scènes sont titrées plutôt que chiffrées —, les didascalies, la présentation des *dramatis personae* qui n'apparaissent pas dans la version scénique et qui posent problème lorsque vient le temps de déterminer l'origine de leur énonciation. Selon Sarrazac, ces parties du texte sont également des lieux privilégiés où apparaît l'auteur-rhapsode, puisque lorsqu'on ne perçoit pas distinctement la

voix de l'auteur-rhapsode, « on ne doit pas en conclure qu'elle a été abdiquée mais qu'elle s'est métamorphosée en geste : le geste capital du montage¹⁰⁷. »

3.2. La logique des tableaux et ses titres

Nous avons déjà soulevé l'idée que la forme du conte urbain avait influencé celles des autres œuvres, plus dramatiques, d'Olivier. En effet, Anne-Marie Olivier découpe ses pièces selon une logique du tableau, c'est-à-dire que l'on retrouve de moins en moins de scènes découpées selon l'entrée en scène ou la sortie d'un personnage et d'actes découpés selon une unité de temps ou de lieux comme c'était le cas dans le théâtre classique. Dans la logique du tableau, qui vient initialement d'une réflexion sur la peinture et le théâtre, l'auteur dépeignant avec les mots une image ou une situation différente dans chaque tableau, la disposition des segments de la pièce se fait selon la volonté de l'auteur-rhapsode.

Dans *Le Psychomaton*, Anne-Marie Olivier amalgame la logique du tableau à celle plus classique du théâtre. En effet, la pièce est constituée de quelques passages monologués dans un découpage de scènes numérotées. Le travail d'organisation du récit de l'auteur-rhapsode est donc tangible puisque ce dernier brise la linéarité de ce récit en introduisant des monologues au travers de l'action dramatique, créant par le fait même une pièce chorale où le destin des personnages s'entrecroise au fil de l'histoire. En effet, la fable de la pièce alterne entre des scènes mettant en vedette Josée et Polo à partir de leur réflexion menant à la construction de la machine jusqu'à la destruction de cette dernière, et des scènes montrant différents personnages qui utilisent la machine. Ainsi, nous retrouvons les confidences de personnages qui monologuent à l'intérieur du psychomaton avant même que Josée ne l'ait techniquement inventée. C'est notamment le cas de Marilou, qui félicite les créateurs de la cabine :

Quand j'ai vu votre cabine, je me suis dit pourquoi pas? Ça peut pas me faire de tort. Ah! C'est un concept original. Je sais pas qui a pensé à ça, mais bravo! C'est un beau processus créatif. Je dis ça parce que je suis ce qu'on pourrait

¹⁰⁷ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame : Écritures dramatiques contemporaines*, op. cit., p. 55.

appeler une artiste. Je fais des toiles. Quand je dis ça, j'ai l'impression d'être une araignée. (*LP*, p. 25)

La logique du tableau permet à Olivier de brosser le portrait de chacun des personnages en faisant une pause dans le déroulement de l'intrigue et le lecteur s'interroge alors quant au lien qu'il y a entre ces monologues et l'intrigue. Pierre Frantz a d'ailleurs écrit que

[l'esthétique du tableau] permet d'inscrire l'action par un montage de plans (des tableaux) sans se soucier de l'unité organique qui découle de la succession des scènes liées. Une action unique peut s'envisager, qui ne s'épuise pas dans « l'unité d'action » à la française, qui ne se laisse pas garroter dans les règles formalistes de construction de l'intrigue¹⁰⁸.

Ce n'est que plus tard dans la pièce, avec l'accumulation des scènes, que cette unité apparaît. Le montage du *Psychomaton* a donc pour conséquence non seulement de complexifier l'espace et la temporalité par les sauts dans le temps, mais surtout de dynamiser la pièce, d'y imposer un rythme qui lui est propre et de créer un effet esthétique où le point de vue du lecteur et du spectateur change selon le bon vouloir de l'auteur-rhapsode, passant de l'intimité des personnages dans la machine à l'évolution de Josée et Polo dans le dépanneur.

Les tableaux sont constitués d'une histoire, d'une action ou d'un récit et c'est par l'accumulation de ces tableaux qu'Anne-Marie Olivier crée ses pièces. Dans la majorité de ses œuvres, les tableaux ont la singularité d'être titrés et ces sous-titres sont des indices supplémentaires du travail de découpage et de montage spécifique à la fonction de l'auteur-rhapsode. Quatre textes contiennent des sous-titres, soit *Gros et Détail*, *Mon corps deviendra froid*, *Annette : une fin du monde en une nanoseconde* et *Faire l'amour*. Sarrazac écrivait du reste :

La part ineffaçable de la voix de l'auteur, ce sont donc ces paroles qui détachent un moment du texte ou un bloc de répliques. En un mot : le *titrage*. Un tel travail de nomination était à vrai dire superflu dans un théâtre strictement dramatique. Nommer, c'est isoler. Or que peut-on isoler dans une œuvre qui se veut une pure imitation de la vie diverse et protéiforme?... Lorsqu'au contraire la forme théâtrale s'ouvre à des éléments épiques, l'abondance des titres (pour chaque grande partie de l'œuvre, ou même à l'intérieur des parties) répond à une profonde nécessité. [...] Le titre libère au sein de l'œuvre dramatique un espace

¹⁰⁸ Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Perspectives Littéraires », 1998, p. 188-189

qui n'est plus l'espace traditionnel de l'acte ou de la scène, qui est l'espace du tableau¹⁰⁹.

En plus de souligner le découpage effectué, les titres sont donc des endroits textuels où la voix de l'auteur se fait entendre du simple fait de leur énonciation. Les sous-titres, chez Olivier, ont également cette caractéristique supplémentaire de créer un effet conte, puisque chaque tableau titré ayant son unité d'action propre se donne à voir comme un court récit, rapprochant par conséquent l'ensemble de l'œuvre qui en contient plusieurs d'un recueil de contes. Par ailleurs, fondamentalement, les titres n'appartiennent pas à l'action dramatique, à moins d'être inscrits sur la scène lors des représentations. C'est donc l'auteur-rhapsode qui prend en charge l'élaboration du récit, sa fragmentation et sa reconstruction, tel le créateur ou le conteur ultime.

Faire l'amour, par exemple, est fragmenté en vingt et une scènes ou tableaux dont les titres sont : « Prologue : L'éphémère », « Frenche dessus », « À jamais enlacés dans le bleu insondable », « Brasier », « Pugnace et flamboyante », « Dans mon parc », « Hallucinés », « Effeuillée, la Marguerite », « Kamikaze », « Ma tornade blonde », « Montrez-moi votre verge », « Autel des amours mortes 1 », « Autel des amours mortes 2 », « Autel des amours mortes 3 », « Autel des amours mortes 4 », « Criss de chanceux », « Une nuit d'amour pour Henri », « Le triangle comme une forme parfaite », « L'enthousiasme est un garçon qui court pour voir des seins », « Adieu mon amour » et « Les fiancés de Cap Éternité ». Il y a une forte densité de tableaux dont l'assemblage, encore une fois, suit la logique du recueil de contes. La pièce est déjà construite autour d'une thématique particulière, soit la sexualité et le titre du texte ainsi que les sous-titres le soulignent. Pour Nadine Desrochers, c'est d'ailleurs souvent la thématique qui permet de réunir dans une même œuvre les tableaux :

À un pôle de cette tendance vers le découpage se trouvent des pièces qui rassemblent des tableaux dont le lien unificateur réside soit dans une variation sur un thème vaguement commun, soit dans le fait qu'ils soient montés ou édités ensemble¹¹⁰.

¹⁰⁹ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame : Écritures dramatiques contemporaines*, op. cit., p. 55.

¹¹⁰ Nadine Desrochers, op. cit., p. 92.

Le lien unificateur de cette pièce d'Olivier est principalement thématique. Il n'y a plus de logique cause/conséquence dans l'organisation des scènes effectuée par l'auteur-rhapsode, c'est-à-dire que les tableaux n'ont plus d'effet les uns sur les autres, il n'y a plus d'éléments qui les rattachent. Chacun d'eux a ses propres unités d'action, de temps ou de lieu et ce sont d'ailleurs ces unités qui motivent le découpage de ces tableaux. Néanmoins, une séquence est formée dans les tableaux intitulés « Autel des amours mortes » par l'attribution du même titre suivi d'un numéro pour chacune des occurrences. Il s'agit en fait de monologues de différents personnages en variation sur un même thème. L'auteur-rhapsode a regroupé les réponses à la question numéro huit du questionnaire, « Que déposerais-tu à l'autel des amours mortes? », sous quatre personnages. Les amours mortes deviennent donc un sous-thème récurrent développé dans ces parties du texte où « [u]ne femme qui ne commande au restaurant que "des choses délicieuses, svp" [...] dépose à l'autel des amours mortes un gout de sang dans la bouche » (FA, p. 65), où « [u]n gars qui s'aime pas [...] dépose à l'autel des amours mortes une poupée vaudou de [lui]-même » (FA, p. 66), un acrobate raconte avoir fait l'amour dans un autobus en visitant Auschwitz et « [u]ne cocue magnifique » dit : « Je dépose à l'autel des amours mortes tout le mal que tu m'as fait. » (FA, p. 68) Ces histoires véhiculent un côté plus sombre, négatif de l'amour. On y retrouve une certaine amertume et même du regret. Bien que ce soit des variations, en ce sens que chacun des personnages donne une réponse personnelle à une même question, ces récits sont liés par le thème et le ton. L'auteur-rhapsode indique d'ailleurs clairement au lecteur le lien entre ces tableaux en leur donnant le même titre, et leur différence, en les découpant tout simplement en différents tableaux. Autrement, le mode organisationnel du texte se rapproche beaucoup de la forme du recueil, c'est-à-dire que sont assemblées sous une thématique globale différentes histoires indépendantes les unes des autres et qui, dans ce cas-ci, découlent des réponses de différentes personnes à un questionnaire élaboré par Olivier. Non seulement l'auteur-rhapsode a eu un rôle à jouer dans l'assemblage de ces histoires, mais il a également contribué à leur sélection.

Les sous-titres de *Faire l'amour* sont également généralement composés d'un élément caractéristique du conte, ce qui prouve la présence d'une logique de l'unité, du moins à l'intérieur des tableaux. Chaque tableau de *Faire l'amour* présente une histoire précise et chaque récit ou saynète est autonome. Jean-Pierre Sarrazac a d'ailleurs écrit :

La découpe en tableaux, le titrage sont des gestes esthétiques déterminants qui contribuent à l'*espacement* du texte dramatique. Incorporation du blanc, du vide, du manque à l'architecture du drame. Alors que la scène ou l'acte se présentaient comme les parties inamovibles d'une totalité organique, le tableau est doté d'une autonomie structurelle. Alors qu'une scène n'existait qu'en fonction de la suivante, par rapport à laquelle elle n'avait valeur que d'approche et de préparation, le tableau possède une valeur en soi. Alors que l'acte culminait invariablement dans ce que Francisque Sarcey appela « la scène à faire », le tableau fonctionne à partir de la déception de la scène dramatique et avoue sa prédilection pour les creux de l'action¹¹¹.

Chez Anne-Marie Olivier, il n'y a pratiquement pas d'action, excepté celle de la parole. Les événements ne sont pas représentés et n'ont pas lieu sur la scène, ils ne sont que racontés. La logique du tableau est d'ailleurs parfois associée à la figure de l'hypotypose : « C'est lorsque, dans les descriptions, on peint les faits dont on parle comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux; on montre, pour ainsi dire, ce qu'on ne fait que raconter; on donne en quelque sorte l'original pour la copie, les objets pour les tableaux¹¹². » Le lecteur peut donc avoir tendance à oublier ces creux de l'action à cause de l'effet de l'hypotypose.

Dans *Gros et Détail*, qui fonctionne un peu de la même façon et dont l'esthétique du tableau est inhérente à la forme du recueil de contes, l'auteur-rhapsode organise le montage des tableaux et se confond alors avec la conteuse qui effectue le même travail. Qui plus est, la conteuse était, lors des représentations, interprétée par Anne-Marie Olivier, qui est aussi l'auteure réelle. Dans cette œuvre, l'auteur-rhapsode n'égale pas automatiquement l'auteure, puisqu'il pourrait correspondre à la conteuse. N'est-ce pas cette conteuse qui est responsable du découpage des contes, de l'assemblage de ceux-ci, de leur énonciation et qui donne la parole aux autres personnages qu'elle interprète? La toute première scène de la pièce, par exemple, qui équivaut à l'introduction faite par la conteuse, n'est pas titrée. La conteuse, qui narre les histoires composant la pièce, pourrait très bien avoir attribué les titres à ses récits. Ils feraient ainsi partie de la narration. Voici ces sous-titres dans l'ordre où ils apparaissent dans l'œuvre : « La mascotte », « Drame érotique », « La montre », « La neige était belle ce soir-là », « Question de c... », « Le rayon vert », « Wal-Mart », « Kamasutra country »,

¹¹¹ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame : Écritures dramatiques contemporaines*, op. cit., p. 57.

¹¹² Du Marsais, *Traité des tropes*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1977, p. 110, cité dans Pierre Frantz, op. cit., p. 9.

« Hubert et Marie-Miel », « Tête de ragoût », « La balançoire », « Supersonique » et « Survol de la rue Langelier ». Tout comme c'était le cas dans *Faire l'amour*, les sous-titres soulignent l'unité des contes en faisant référence à un élément qui les caractérise.

Par le fait même, la présence de ces titres crée également un horizon d'attente pour le lecteur et lui permet de s'orienter à la lecture, puisque la conteuse introduit de nouveaux personnages dans de nouveaux lieux dans chacun de ses récits. Par ailleurs, ces lieux, soit des quartiers de la ville de Québec, ainsi que les personnages, qui appartiennent tous aux classes populaires, font partie du lien unificateur des contes de *Gros et Détail*, avec entre autres la thématique de la mort qui est du reste soulignée par la conteuse elle-même dans le tableau « Question de c... », analysé précédemment. En effet, comme il n'y a plus d'intrigue qui unit chacune des scènes, la logique organisationnelle de cette œuvre se base davantage sur les éléments qui constituent les contes et le processus créatif qui en est à l'origine, comme le révèle l'auteur-rhapsode dans « Question de c... ». Les points de suspension, qu'utilise l'auteur-rhapsode afin de faire une révélation surprenante à la fin du tableau, voilent le terme descriptif du « compost » qui représente, par métaphore, le processus créatif d'Anne-Marie Olivier, que Jean Saint-Hilaire a d'ailleurs déjà surnommé « recycleuse de drames de rues ». Il écrit de plus que « [l]e conte a fait une recycleuse d'Anne-Marie Olivier. La comédienne récupère les drames petits et grands des rues populaires à des fins de péréquation d'espoir et de poésie¹¹³. » L'auteur-rhapsode associe donc l'idée du cadavre en terre qui, en se décomposant, enrichit la terre et celle du conteur qui se nourrit de ces événements morbides inspirés parfois de faits vécus ou de situations observées. Ils deviennent en quelque sorte engrais à récit en nourrissant la créativité de l'auteure ou de la conteuse qui en fait autre chose d'artistique par l'écriture. Le tableau intitulé « Question de c... » fait donc le lien entre tous les autres.

Dans *Mon corps deviendra froid*, contrairement à *Faire l'amour* et *Gros et Détail*, les titres de chaque partie sont ordonnés de manière réfléchie et particulière, selon l'intrigue de la pièce. La pièce débute avec le « Prologue », suivi de « L'apéritif », « Présentation de la pièce de résistance », « Les parties nobles », « Abats n° 1 : Le cœur », puis de « Abats n° 2 : La

¹¹³ Jean Saint-Hilaire, « *Gros et détail*, à *Premier Acte : Anne-Marie Olivier, recycleuse de drames de rues* », *op. cit.*

cervelle » et finalement « Le dessert ». L'auteur-rhapsode, par le choix des titres, reconstitue les différents services du souper, en respectant l'hallucination du personnage de Sylvie, qui voit le père à la place du rôti de porc dans « Présentation de la pièce de résistance », tout en donnant des indications sur le contenu des scènes. En effet, dans « Les parties nobles », on raconte et rejoue la rencontre entre Rose et Louis, leur flirt, leur premier baiser, le départ de Louis pour la Corée en tant que soldat, son retour, la naissance des enfants et la jeunesse de Fernand. Cette scène présente donc les bons moments de la vie du père, les actions dites nobles, qui lui ont mérité une reconnaissance et qui sont généralement positives. Dans « Abats n° 1 : Le cœur », les enfants racontent plutôt que leur père les a mal aimés, qu'il n'était pas affectueux avec eux et décrivent ses idées fantaisistes pour faire de l'argent. C'est surtout dans cette scène que Fernand et Benoîte parlent de leurs émotions. Par association, on passe du cœur en tant que partie comestible de l'anatomie animale, au cœur en tant que symbole de l'amour. « Abats n° 2 : La cervelle » dévoile la maladie mentale de Louis et son suicide. Dans « Le dessert », Sylvie annonce qu'elle est enceinte, bouclant ainsi la boucle en faisant du fils un père à son tour. Il y a donc une logique dans l'attribution des titres qui semble emprunter le point de vue de Sylvie comme le reste de l'énonciation de la pièce, en plus de participer au champ lexical de la nourriture qui est développé tout au long du texte. Encore une fois, l'auteur-rhapsode se confondrait avec le personnage-narrateur, dans ce cas-ci Sylvie, même s'il ne correspond pas à l'auteure réelle de la pièce, d'où une polyphonie dans le texte. La voix de l'auteur-rhapsode emprunte à celle du personnage et se fait entendre à travers elle.

Annette : une fin du monde en une nanoseconde est également découpée sous plusieurs sous-titres plutôt que numéros de scènes. Dans l'ordre, ils apparaissent ainsi : « Annette », « Patinoire 1 », « Fête de la Saint-Jean-Baptiste. Années cinquante », « Fille de février », « Patinoire 2 », « Une journée avec maman », « Le bain rouge », « Patinoire 3 Tranchée en deux », « La bouteille », « Notaire 2 », « Grand-papa Louis », « Octobre 70 Loi des mesures de guerre », « Patinoire 4 », « Limbes » et « Patinoire 5 ». La première chose que nous remarquons est la suite de « Patinoire », qui revient à cinq reprises. Ces scènes sont donc liées entre elles, ne serait-ce que par les titres. Les numéros qui leur sont attribués indiquent davantage une suite, plutôt qu'une simple répétition. Ces scènes reviennent comme un refrain

ou un leitmotiv afin de rythmer la pièce. Alors que certains titres n'indiquent que des éléments caractéristiques de la scène, d'autres agissent comme repères temporels ou historiques. C'est le cas de la Saint-Jean-Baptiste qui désigne une date précise dans une époque plus ou moins précise, soit les années cinquante, en plus de fournir des indices sur l'ambiance de fête où l'alcool coule à flots qui peut régner lors de l'évènement. « Fille de février » est moins précis, mais effectue malgré tout une association entre le personnage et le mois de février, qui, apprendrons-nous lors de la lecture, est son mois de naissance. Finalement, « Octobre 70 Lois des mesures de guerre » permet de situer l'action à l'intérieur d'un évènement historique majeur. Ce titre participe donc à la construction de l'allégorie qu'effectue l'auteure en faisant d'Annette une métaphore du Québec. Les titres agissent donc, dans ce cas-ci, pratiquement comme des descriptions puisqu'ils nous donnent certaines informations indispensables à la compréhension en faisant référence aux évènements importants de la vie d'Annette ou à l'Histoire. On comprend alors instantanément que les parties sont divisées selon les différents évènements marquants qui constituent le récit de vie du personnage. Ainsi, l'espacement du texte et son découpage participent à l'organisation du récit selon le processus mémoriel du personnage, un système de la pensée :

L'action dramatique, désormais, fait tableau. Les valeurs diachroniques de déroulement et de progression dramatiques ont été supplantées par celle, synchronique, de tableau. L'ordre chronologique est disqualifié au profit d'un ordre logique, et l'on passe d'un système qui mime la nature à un système de la pensée¹¹⁴.

Contrairement aux autres pièces, on ne peut attribuer le titrage au personnage d'Annette même si les actes de fragmentation et de reconstitution du récit viennent du processus d'anamnèse qu'elle vit. L'instance de l'auteur-rhapsode prend donc en charge l'énonciation de cette partie du récit.

¹¹⁴ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame : Écritures dramatiques contemporaines, op. cit.*, p. 56.

3.3. Présentation des *dramatis personae*

Nous avons donc vu comment l'auteur-rhapsode apparaît dans la structure du récit en découpant l'œuvre en tableaux ou séquences qu'il assemble et en attribuant des titres à chacune des parties qui la constituent. De plus, il s'intègre parfois à la voix d'un personnage ou d'un narrateur-conteur en créant une polyphonie dans le texte. Mais les titres ne sont pas les seuls éléments révélateurs de ce rhapsode au théâtre. En effet, la description des *dramatis personae* et les didascalies dans des œuvres hybrides comme celle d'Olivier laisse également entendre la voix de l'auteur. Traditionnellement, la description des *dramatis personae* se fait de manière assez neutre. En dehors de la fable et du récit, l'auteur y décrit objectivement les rôles, l'âge ou les relations entre les personnages. Il s'agit en fait d'un outil qui permet à la fois de faciliter la lecture du texte et de donner des descriptions pour le processus de distribution des rôles sans alourdir les dialogues en intégrant ces informations dans le texte. À ce propos, Jeannette Laillou Savona écrit que

[c]e procédé, apparemment primitif, de nomination des personnages et des acteurs est censé aider le lecteur ou le spectateur à situer et à coordonner entre eux les discours homodiégétiques. Il dénote, dès le début, ce caractère si fortement codé du texte écrit qui obéit à des règles strictes liées à l'histoire du théâtre et aux conditions de production de la représentation éventuelle du texte¹¹⁵.

La présentation des *dramatis personae* chez Anne-Marie Olivier se distingue par le fait que l'auteure donne des informations superflues, non nécessaires à la fable ou la reconnaissance des personnages. Elle peut faire des commentaires, élaborer sur le passé de ses personnages, sur leurs ambitions ou sur leur caractère, le tout avec beaucoup d'humour, parfois même avec des effets de style et des jeux de langage et de vocabulaire. Ces descriptions ne peuvent être l'œuvre du même narrateur de la pièce puisqu'il s'agit d'un élément paratextuel ni être le résultat d'un personnage ou d'un conteur. Ce n'est que l'auteur-rhapsode qui peut en être responsable. Cette section devient donc le lieu par excellence pour y entendre sa voix.

Dans « Un jeudi soir à l'espo », par exemple, on peut lire :

¹¹⁵ Jeannette Laillou Savona, « La didascalie comme acte de parole », dans J. Féral, J. Laillou Savona et E. A. Walker (dir.), *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Montréal, Hurtubise HMH, collection Brèches, 1985, p. 233.

— Joey, 24 ans, chum de Marlène : petit « narfé » qui fait des pectoraux et travaille dans une shop où il fabrique des panneaux de ripe pressée. Son désir le plus cher est de chauffer un pick-up parce que « quand t'es là-dedans, on voit toute ».

[...]

— Starbuck, genre de Lenny ravagé par l'acide, coké. Son désir le plus cher : être dans un jacuzzi avec deux blondes bien proportionnées. Il ne faut pas lui parler de Joane car ça le fait brailler, sa langue est épaisse. Narrateur de l'histoire. (*UJSE*)

On sent bien que ces descriptions sont fortement inspirées du genre du conte urbain, principalement par l'emploi du langage familier et de l'oralité, mais aussi par l'effet qu'une microhistoire de ces personnages y est racontée. D'abord, le langage employé par l'auteure permet de saisir la situation socio-économique des personnages, particulièrement celle de Joey. Le terme « narfé », bien qu'il ne soit pas fréquemment employé, appartient au français parlé québécois. L'entrée du terme dans le *Glossaire du français parlé au Canada* renvoie à « nerfé », qui signifie « qui a du nerf, de la vigueur¹¹⁶ ». Selon le dictionnaire collaboratif du français parlé *La Parlure*¹¹⁷, il proviendrait des régions de Québec et du Bas-Saint-Laurent. Le choix de ce mot semble alors très réfléchi puisque, selon la commande, l'histoire devait représenter un quartier de la ville de Québec. Les personnages ainsi que leur langage, tout comme celui de l'auteure, sont donc bien ancrés dans cette ville. Ensuite, l'utilisation du mot anglais « shop » pour usine, de « chauffer » pour conduire et de « pick-up » pour camion indique également un langage oral parsemé d'anglicismes et d'erreurs de syntaxe qui peut laisser paraître un manque de scolarisation chez le personnage, comme si l'auteure reprenait ses propres mots et expressions. Dans cette description, l'auteur-rhapsode ajuste son niveau de langage à celui du personnage afin de créer une polyphonie, mais aussi pour nous donner un aperçu du personnage. Ce dernier prend vie uniquement par la manière dont le décrit l'auteure. Alors que le personnage de Starbuck n'est pas très développé dans l'histoire, bien qu'il agisse comme narrateur, l'auteur-rhapsode nous donne un aperçu de ce que peut être sa vie en quelques lignes. Les personnages sont donc réalistes, avec leur passé, leurs envies et ambitions personnelles, comme s'ils existaient et vivaient en dehors de la pièce. La

¹¹⁶ La Société du parler français au Canada, *Glossaire du français parlé au Canada*, Québec, L'action sociale, 1930, p. 472.

¹¹⁷ La Parlure, *Le dictionnaire collaboratif du français parlé*, 2012, en ligne, <<http://www.laparlure.com/terme/narfe-nerfe/>>, consulté le 29 avril 2015.

présentation des personnages devient ainsi un endroit pour les développer davantage telle une description dans un récit et c'est le style d'écriture d'Anne-Marie Olivier qui s'y fait remarquer.

Dans *Mon corps deviendra froid*, on retrouve un principe similaire puisque Anne-Marie Olivier utilise des termes précis, sélectionnés afin d'établir des liens et parallèles entre ses personnages :

BENOÎTE ou CATHERINE : La fille qui a changé de nom, avocate, blessée, fermée, griffée.

FERNAND : Le fils, garagiste, vulgaire, alcoolique, défaitiste, trashé, dégriffé.

SYLVIE : La femme de Fernand, quinze-vingt ans plus jeune que lui, presbyte, papillon pacifique qui passe trop souvent pour une mouche à vache. (MCDF)

Ici, pour Benoîte et Fernand, la même formulation est utilisée, soit le statut dans la famille, la profession et les traits psychologiques qui les caractérisent. Anne-Marie Olivier crée également un parallèle entre eux, notamment par le dernier mot employé dans chacune de leur description. « Griffée », dans le cas de Benoîte, afin d'établir un certain statut social si l'on considère le mot dans sa définition de « marque de grand couturier ». Dans ce cas-ci, parallèlement, « dégriffé », pour Fernand voudrait dire qu'il est, contrairement à sa sœur, plutôt pauvre et qu'il porte des vêtements bas de gamme. Comme Anne-Marie Olivier joue fréquemment avec la polysémie des mots dans ses œuvres, c'est d'ailleurs une spécificité de son style, on peut aussi prendre le mot « dégriffé » dans son appellation animale, dans le sens où Fernand serait inoffensif et, au contraire, Benoîte, qui est griffée, serait davantage cet animal sauvage prête à attaquer. D'une manière ou d'une autre, le choix de mot est révélateur de leur caractère respectif, mais aussi du fait qu'ils ne se ressemblent pas malgré leur lien de parenté. Pour Sylvie, l'auteure emploie une expression connue et une métaphore afin de caractériser la personnalité du personnage, mais aussi sa relation avec les autres. Alors qu'elle est en fait un « papillon pacifique », elle apparaît aux yeux de son mari comme « une mouche à vache », donc collante et envahissante. Bien que la présentation des *dramatis personae* appartienne sans contredit à la forme dramatique, on sent que le conte ou du moins la narrativité influence le style d'écriture d'Anne-Marie Olivier. D'un autre côté, certaines pièces, telles *Gros et Détail*, *Annette : une fin du monde en une nanoseconde* et *Faire l'amour*, ne nécessitent pas de présentation des *dramatis personae* ou qu'une présentation

partielle, peut-être parce que ces personnages ne sont pas présents tout au long de la pièce, qu'ils sont trop nombreux ou peut-être parce que ceux-ci sont développés à l'intérieur de la pièce par un autre personnage ou une conteuse.

C'est ce que l'on remarque, du moins dans *Le Psychomaton*, où Josée et Polo sont les seuls personnages présentés. « La description des autres personnages se fera au fur et à mesure », peut-on lire. (*LP*, p. [5]) Ce sont donc les personnages qui ont une fonction dramatique importante qui ont la priorité aux dépens des personnages secondaires dont la fonction est plutôt narrative. Ainsi, Anne-Marie Olivier laisse les personnages qui monologuent se dévoiler d'eux-mêmes petit à petit, mais précise d'emblée les personnages qu'elle met en action. Que ce soit volontaire ou non, l'auteure sépare ses personnages en deux catégories distinctes. Nous avons donc d'un côté les personnages décrits dans la présentation des *dramatis personae* et qui seront définis par leurs actions dans la pièce, et de l'autre, ceux qui prennent le temps de se définir par la parole, qui se présentent eux-mêmes. D'un côté les personnages qui participent à l'action, de l'autre, ceux qui sont passifs.

Immédiatement après cette présentation, Anne-Marie Olivier suggère une manière de représenter scéniquement le psychomaton : « Le psychomaton est une cabine semblable à celle d'un photomaton; le metteur en scène pourra lui donner une dimension théâtrale en projetant sur un écran ce qui se passe à l'intérieur, en éclatant la forme, au choix. » L'auteur donne ici sa vision de la scénographie. C'est du moins une association facile, qui semble évidente. Pourtant, Monique Martinez Thomas emploie plutôt le concept de « didascale¹¹⁸ » pour désigner l'énonciateur des didascalies au théâtre, incluant également tous les titres et les descriptions des personnages, afin d'éviter l'association automatique de celles-ci à l'auteur. C'est un concept comparable, à plusieurs égards, à celui d'auteur-rhapsode, principalement quant à la voix de l'énonciateur. De la même manière, le « didascalé » sert à désigner le récepteur implicite des didascalies, que ce soit le lecteur ou le metteur en scène idéal. Dans le cas du *Psychomaton*, donc, le didascale, plutôt que d'imposer sa vision par une didascalie catégorique, suggère une mise en scène qui reste optionnelle pour le didascalé. D'ailleurs, chez Anne-Marie Olivier, les didascalies ne sont plus que de simples indications neutres de

¹¹⁸ Sanda Galopentia et Monique Martinez Thomas, *op. cit.*, p. 142.

mise en scène, elles participent à la narrativité du texte dramatique et laissent entendre la voix de cet auteur-rhapsode qui se prononce et se dévoile dans leur énonciation.

3.4. La voix d'Olivier dans les didascalies

Les didascalies font en effet également partie de ces éléments originellement destinés à devenir un outil pour les metteurs en scène, mais elles servent aussi de repères pour le lecteur qui s'imagine une mise en scène fictive lui permettant de suivre l'action. Elles posent toutefois problème lorsqu'il est question de leur énonciation, principalement à la lecture du texte dramatique. C'est d'ailleurs ce point qui est la distinction fondamentale entre dialogue et didascalie. Anne Ubersfeld l'avait déjà saisi : « La distinction linguistique fondamentale entre le dialogue et les didascalies touche au sujet de l'énonciation, c'est-à-dire à la question : qui parle? Dans le dialogue, c'est cet être de papier que nous nommons le personnage (distinct de l'auteur); dans les didascalies, c'est l'auteur lui-même¹¹⁹. » Le sujet de l'énonciation des didascalies est toutefois attribué au didascale par Monique Martinez Thomas, alors que Sarrazac parlerait sans doute de l'auteur-rhapsode.

Lorsque le théâtre n'était que mimésis, un tel questionnement sur l'énonciation des didascalies n'était pas nécessaire. Le code, qui faisait de la didascalie une indication donnée par l'auteure à l'intention des interprètes, était accepté. C'est avec l'arrivée de la diégèse, c'est-à-dire du récit accompagné de toutes ces notions de narrativité, que son cadre a été repensé et interrogé. En effet, les dramaturges contemporains, dont Anne-Marie Olivier, qui repensent le genre du théâtre et sortent de son cadre, utilisent les didascalies autrement que comme simples indicateurs scéniques et font en sorte qu'elles deviennent des descriptions qui organisent le texte, permettant ainsi de se retrouver dans l'action à travers les dialogues et monologues. Ces mêmes dramaturges l'utilisent aussi comme un espace de critiques ou de commentaires du texte. Ces didascalies témoignent d'une romanisation du drame et, encore une fois, l'auteur-rhapsode est le concept qui permet de regrouper le narrateur, l'auteur ou le didascale, des instances pouvant tous être responsables de l'énonciation des didascalies.

¹¹⁹ Anne Ubersfeld, 1978, p. 21-22, citée par Sanda Galopentia et Monique Martinez Thomas, *op. cit.*, p. 138.

L'analyse des didascalies permettra de saisir les différentes manières dont Anne-Marie Olivier les emploie, ce qui en révélera tout autant sur son style d'écriture que sur la voix du rhapsode qui s'y fait entendre.

Le conte urbain « Boa constrictor » ne contient aucune didascalie à proprement parler. Les indications d'ambiances comme « Bruit de succion » (BC, p. 232); de jeu, tel

Je braille je crie
et, sorti de nulle part, je hurle : (BC, p. 236)

ou d'action, « Je m'approche doucement, j'la prends » (BC, p. 232) par exemple, sont plutôt intégrées à la narration du personnage. C'est ce qu'on appelle des didascalies implicites puisque les informations didascaliques sont intégrées directement dans les dialogues ou, dans ce cas-ci, dans le monologue. Elles sont donc indissociables de la narration.

Gros et Détail, qui est également une œuvre de contes urbains, en contient quant à elle quelques-unes. Comme Anne-Marie Olivier utilise les didascalies de manière un peu plus classique dans *Gros et Détail*, elle théâtralise par le fait même le conte en inscrivant le corps et la performance à l'intérieur du texte. On retrouve donc principalement des indications d'action, « (*inspiration*) » (GD, p. 7), « (*soupir*) » (GD, p. 11), « *La conteuse fait un clin d'œil et s'en va.* » (GD, p. 41) et des indications de jeu, « (*Jouant Mélanie, comme si elle disait : yeurk!*) » (GD, p. 28), « (*Jouant Sarto, grommelant*) » (GD, p. 40). Contrairement aux autres contes littéraires, écrits ou oraux, le conte urbain d'Anne-Marie Olivier contient une part théâtrale qui témoigne du fait qu'il est ou était destiné à une performance scénique. De la même manière, les didascalies participent à l'effet conte en devenant à la lecture du texte une seconde narration qui décrit l'action dramatique, soit le conteur qui raconte son histoire et la joue. « La voix de la didascalie ressemble donc en partie à celle du narrateur romanesque, dans la mesure où elle nomme, décrit ou situe l'espace et le temps diégétiques et c'est souvent elle qui signale les actes variés qui s'inscrivent dans la chaîne narrative : départ, retour, duel, meurtre, suicide, etc¹²⁰. », écrivait Laillou Savona. Une didascalie en particulier reflète bien tout le questionnement qui peut être soulevé par une indication ambiguë lorsqu'une narration est fortement présente dans la pièce, comme c'est le cas dans *Gros et*

¹²⁰ Jeanette Laillou Savona, *op. cit.*, p. 233-234.

Détail. Il s'agit de « *Elle se prend au cœur "ouch!"* » (GD, p. 61) que l'on retrouve à quelques reprises dans le conte intitulé « Supersonique ». S'agit-il ici d'une indication de jeu pour la comédienne qui interprète à la fois la conteuse et le personnage de son histoire? C'est fort envisageable. Le mot « ouch » doit-il être dit sur scène par le personnage? Fait-il partie implicitement d'une réplique? Probablement que c'est une onomatopée que l'actrice doit laisser entendre sur scène. Mais est-il possible qu'il s'agisse plutôt d'un commentaire de la conteuse introduit dans le texte et faisant donc ainsi partie de la narration globale de la pièce? Ce serait sans doute au metteur en scène d'en décider selon la lecture qu'il en fait pour ce qui est de la représentation sur scène. On ne peut nier que c'est une hypothèse valable puisqu'elle est permise par la lecture du texte et qu'elle a pour effet d'ouvrir les possibilités. Quoi qu'il en soit, les didascalies dans cette œuvre démultiplient les niveaux de narration. Nous retrouvons donc un auteur-rhapsode qui narre l'action dramatique, c'est-à-dire ce que fait physiquement la conteuse, par l'introduction de didascalies, en plus de la conteuse qui s'adresse au public pour mettre en contexte les contes et, finalement, la narration des personnages que la conteuse interprète et qui racontent eux-mêmes leurs histoires. Il est alors plausible que la conteuse sorte de son personnage un instant pour reprendre son rôle de conteuse et narrer, dans une didascalie par exemple, ce qu'a fait ou ressenti le personnage à ce moment de l'histoire. Bref, l'hybridité entre le genre du conte et du théâtre complexifie l'œuvre en ajoutant une voix supplémentaire au texte déjà polyphonique.

Les didascalies, dans *Faire l'amour*, servent principalement de mise en contexte aux tableaux puisqu'elles se retrouvent en grande majorité au tout début de ceux-ci. Elles présentent en fait surtout les personnages mis en scène dans chaque récit, remplaçant par le fait même la présentation des *dramatis personae*. C'est pourquoi l'on peut par exemple lire au début de « Brasier » : « *Une femme allumée, amoureuse de la vie.* » (FA, p. 34), au début de « Pugnace et flamboyante » : « *Une femme aimante, décomplexée.* » (FA, p. 39) et dans « Effeillée, la Marguerite » : « *Une femme mature. À ses côtés, sa petite-fille.* » (FA, p. 50) L'accent est donc mis sur les personnages et la description de ceux-ci, aussi brève soit-elle, plutôt que sur l'action. Les seules didascalies d'action se retrouvent dans le premier tableau, composé d'un dialogue entre deux personnages en pleins ébats. Les didascalies nous indiquent donc : « *Ils continuent leurs ébats.* » (FA, p. 24), « *Ils poursuivent.* » (FA, p. 24),

« *Étreintes. Ils commencent à se dévêtir avec empressement.* » (FA, p. 24), etc. Elles permettent donc de suivre l'évolution de la situation, qui ne comporte pas de narrateur remplissant cette fonction, contrairement à d'autres tableaux de la même œuvre. L'emploi que fait Anne-Marie Olivier des didascalies dans cette pièce est donc plutôt minimal puisque la majorité des tableaux sont monologués et narratifs.

Dans les textes moins narratifs et plus typiquement dramatiques dans leur forme, comme *Le Psychomaton*, les didascalies participent aussi à une sorte de narration. C'est le cas, par exemple, de celle-ci : « *Josée prend son temps pour qu'on comprenne qu'il s'agit de questions existentielles. Pourquoi sommes-nous sur la terre? Comment y sommes-nous arrivés et comment changer tout ce qui est laid? Qui pourra nous en délivrer? Jusqu'à quand courrons-nous à notre perte?* » (LP, p. 63) Dans ce cas-ci, l'auteur-rhapsode poursuit la réplique de Josée ou du moins son interrogation, comme dans une description narrative. Sur scène, ce genre de didascalie n'a pas vraiment d'incidence puisqu'elle ne peut être jouée, à moins de l'inclure dans la réplique de Josée ou encore en la faisant apparaître en l'écrivant quelque part sur scène. Elle est plutôt pensée en fonction de la lecture afin de préciser une intention ou la situation. On ne peut donc assurément pas reprocher à Anne-Marie Olivier d'écrire ses textes que comme simple outil à la mise en scène. Ses œuvres sont sans contredit littéraires, conçues pour être lues. Elle est dans une logique du texte publié et emprunte donc une posture d'auteure, encore plus que de dramaturge ou de conteuse.

Généralement, les didascalies employées dans *Mon corps deviendra froid* sont assez classiques. L'auteur-rhapsode y organise le récit en mettant en contexte les retours en arrière ou encore en donnant des indications d'actions et quelques-unes de jeu. Pourtant, certaines didascalies, qui semblent, au premier abord, être des indications d'action, trahissent une volonté de faire une description ou une narration omnisciente. C'est le cas, par exemple, de celle-ci : « *Fernand a du mal à digérer.* » (MCDF, p. 65) Quelque peu à double sens, digérer pouvant faire référence au processus digestif du souper qu'il est en train de manger comme aux émotions soulevées par l'anecdote desquelles il a du mal à se remettre, cette didascalie nous indique ce qui se passe à l'intérieur du personnage plutôt que ce qui se reflète à l'extérieur par un geste ou une émotion visible dans l'expression corporelle. Elle est donc irréprésentable sur scène, mais est tout à fait pertinente pour un lecteur, puisqu'elle étoffe la

situation et permet une meilleure compréhension du personnage. Encore une fois, l'œuvre est destinée aux lecteurs.

Subtilement, ces didascalies nous informent pratiquement davantage sur le style de l'auteur-rhapsode, qui devient lui-même narrateur, que sur les personnages ou la situation. Il profite d'ailleurs de l'espace qu'il s'attribue dans les didascalies pour faire des commentaires. Il s'agit de ce que Sanda Galopentia appelle des « didascalies subjectives¹²¹ ». On peut, par exemple, lire à la page 20 : « *Catherine goûte le vin, c'est de la piquette.* » (MCDF, p. 20.) Bien sûr, sur scène, ce commentaire pourrait se refléter par le jeu de l'actrice, mais il prend réellement tout son sens à la lecture en devenant une description révélant par le fait même la voix de l'auteure à travers ce qui devient une forme de narration, mais surtout de commentaire. En effet, on pourrait classer cette didascalie parmi un des sous-types dont parle Galopentia, celui des didascalies évaluatives, que l'on reconnaît par l'emploi de superlatifs. Le mot « piquette » est ici employé pour désigner la qualité médiocre du vin, laissant croire que l'auteur lui-même l'a goûté et critiqué ou, du moins, comme un indice de son omniscience. De plus, le choix de mot révèle le langage de l'auteur-rhapsode, dans ce cas-ci appartenant au registre familier. On peut, par exemple, lire : « *Il lui pogne une cuisse.* » (MCDF, p. 33) Par son langage et son commentaire, l'auteur-rhapsode se rapproche des personnages à qui il donne la parole. Il ne se situe pas au-dessus de ceux-ci, mais est leur égal, puisque le niveau de langue est le même dans les didascalies que dans les dialogues. On pourrait en conclure que l'auteur-rhapsode est de la même communauté culturelle que les personnages de la pièce. « *Il s'en va en claquant la porte. S'installe alors un mégafroid.* » (MCDF, p. 96) est également une didascalie qui révèle une opinion de l'auteur-rhapsode, un commentaire subjectif sur l'ambiance et la situation. Nous avons montré au chapitre précédent que *Mon corps deviendra froid* développait l'action dramatique selon le point de vue et le regard du personnage de Sylvie sur les événements. Les didascalies ne seraient-elles pas, dans ce cas-là, le reflet du style de Sylvie et ses commentaires sur l'action? Il est difficile d'adhérer à cette hypothèse complètement puisque l'on parle de Sylvie à la troisième personne dans certaines didascalies : « *Fernand vomit dans la casserole que Sylvie lui apporte à l'instant.* » (MCDF, p. 80) Bien que ce ne soit pas le personnage qui énonce ces

¹²¹ Sanda Galopentia et Monique Martinez Thomas, *op. cit.*, p. 37.

didascalies, mais bien l'auteur-rhapsode, une polyphonie se crée à partir de ces deux points de vue. La perspective de Sylvie est en quelque sorte adoptée par l'auteur-rhapsode comme dans la focalisation en narration. Jeannette Laillou Savona avait déjà compris « que la didascalie peut servir aussi à focaliser la fiction et qu'elle peut être un instrument de ce que la critique romanesque appelle le point de vue ou la perspective¹²². » Dans la pièce d'Olivier, la voix de l'auteur se fait non seulement entendre dans la voix des personnages, puisque c'est lui qui leur a donné la parole, mais la voix de ces personnages semble également se faire entendre à travers la voix narrative de l'auteur-rhapsode. Ainsi, Anne-Marie Olivier pousse le concept encore plus loin dans l'application qu'elle en fait que ce qui est développé dans la théorie.

Nous avons déjà soulevé le fait qu'*Annette : une fin du monde en une nanoseconde* est sans doute l'œuvre la plus hybride d'Anne-Marie Olivier et l'utilisation des didascalies semble soutenir cette idée. En fait, bien qu'il s'agisse d'une pièce de théâtre monologuée, on retrouve très peu de didascalies à l'intérieur du texte. Seulement cinq, pour être exact. Dès qu'*Annette* commence son processus d'anamnèse et de narration, on ne retrouve plus aucune didascalie. Ce n'est que dans la partie de hockey et après la mort du personnage que les didascalies indiqueront les effets sonores comme le coup de sifflet (*AFMN*, p. 32) ou la sonnerie du téléphone (*AFMN*, p. 53). Les trois autres didascalies se retrouvent donc dans les toutes premières pages du texte. Deux servent à effectuer des transitions entre les réalités et les temps différents, ce qui permet davantage de guider le lecteur que de servir d'outils de mise en scène : « *La mèche de la balle de laine devient une mèche de feu d'artifice.* » (*AFMN*, p. 11) Ici, l'auteur-rhapsode, qui est l'organisateur ultime de ce récit, fait un lien entre un élément appartenant au présent, la balle de laine, et un élément représentatif de l'évènement passé, une mèche de feu d'artifice des festivités de la Saint-Jean-Baptiste de 1950, dans le but de faciliter la transition d'une époque à l'autre. Anne-Marie Olivier crée beaucoup d'images fortes par l'unique utilisation du langage et des mots dans ses œuvres et c'est ce qu'elle fait ici afin de créer le retour en arrière. Le même procédé est utilisé dans la scène précédente alors que la sirène de l'ambulance se transforme en sirène de patinoire. L'effet, parce que sonore, est sans doute beaucoup plus facile à reproduire sur scène que celle

¹²² Jeannette Laillou Savona, *op. cit.*, p. 237.

de la laine qui ne peut réellement se faire qu'avec l'aide de la technologie ou dans l'imagination du spectateur. Ailleurs que dans les titres, l'auteur-rhapsode se fait donc plus discret, ne donnant la parole qu'à Annette, sa voix et son style s'intégrant à ceux du personnage. Comme aucune indication d'action n'est donnée, l'action dramatique se dilue au profit du récit, la mimésis fait place à la diégèse, le théâtre au conte.

Bref, les titres et sous-titres, la présentation des *dramatis personae* et les didascalies sont autant d'espaces textuels où la voix de l'auteur peut être repérée. L'auteur-rhapsode agit comme l'ultime conteur puisqu'il est à l'origine de leur énonciation, mais aussi à l'origine de la structure des pièces, de leur fragmentation et de leur assemblage. Il crée également cette polyphonie, puisqu'il donne lui-même la parole aux narrateurs ou conteurs dans les pièces d'Anne-Marie Olivier, conteurs qui donnent aussi la parole à des personnages. De cette manière, l'auteur-rhapsode peut parfois être associé à un personnage qui fait partie de l'action dramatique, nous ramenant ainsi à l'idée du sujet épique. Le théâtre chez Olivier tend donc à se complexifier par l'intégration du récit, la mimésis n'est plus opposée à la diégèse, puisque les deux se retrouvent à l'intérieur d'une même œuvre, mais aussi complexifié par la multiplication des niveaux narratifs dans la version écrite de ces pièces. Anne-Marie Olivier innove et pousse plus loin sa propre recherche créative sur la narrativité au théâtre. À travers son œuvre, elle a exploré les possibilités de cette hybridation des genres entre théâtre et contes urbains. Cette fusion du texte dramatique et du récit, entre autres à travers le travail de l'auteur-rhapsode, amène Olivier à développer sa posture d'écrivaine, pas seulement celles de conteuse et de dramaturge. Nous retrouvons d'ailleurs dans son œuvre une logique du texte écrit publié, où chaque partie intégrante de l'œuvre permet à l'auteure de faire valoir son style, comme c'est notamment le cas dans le roman.

CONCLUSION

Le conte urbain se développe à partir du moment où les dramaturges, d'un côté, réintroduisent la narration dans le théâtre et où les conteurs, de l'autre, spectacularisent leurs contes en employant des méthodes de mise en scène telles l'éclairage et la musique tout en présentant leur spectacle dans les théâtres. Anne-Marie Olivier, autant conteuse qu'auteure dramatique, se retrouve au centre de ces deux courants lorsqu'elle entame sa démarche de création. Au fil de ses œuvres, elle combine différentes caractéristiques du conte urbain et du théâtre contemporain pour créer des textes de plus en plus hybrides.

Les contes urbains d'Anne-Marie Olivier, tel qu'on peut les lire dans *Gros et Détail*, sa première œuvre, sont des récits se déroulant dans différents quartiers populaires, principalement de la ville de Québec, à une époque contemporaine, mettant en scène des personnages marginaux qui vivent des drames de rues autant tragiques que grotesques, le tout écrit dans une langue quotidienne et un registre familial. En ce sens, le genre pratiqué par Olivier se distingue quelque peu des définitions de certains critiques dont celle de Jane Moss qui l'a caractérisé par « une vie urbaine » marquée par une « violence cauchemardesque » et une sexualité crue racontée dans un langage vulgaire, mais poétique. En effet, la vie urbaine est bien exploitée par Olivier et, comme l'urbanité ne renvoie pas uniquement à la ville, mais aussi aux personnages qui y vivent et y déambulent, ainsi qu'aux enjeux qui les concernent, la violence et la sexualité sont également des thèmes récurrents dans l'œuvre d'Anne-Marie Olivier. Cependant, une légèreté semble se dégager malgré tout de ses œuvres, contrairement à ce que laisse penser la définition de Moss qui teinte le conte urbain d'une certaine densité avec un caractère lugubre. C'est que les contes urbains d'Olivier sont moins trashes que ceux que pouvait écrire Yvan Bienvenue. Qui plus est, la langue d'Anne-Marie Olivier ne peut être caractérisée de vulgaire. C'est plutôt une langue familière qui reproduit la langue parlée du quotidien et qui permet d'inscrire son conte dans l'oralité. Avec la chaîne conteur-conté, Anne-Marie Olivier reproduit d'ailleurs à l'écrit les caractéristiques du conte de tradition orale. On y retrouve un conteur qui, par l'adresse au lecteur, transforme ce dernier en auditeur avec qui il établit une relation de complicité, en plus des phrases introductive et conclusive, ainsi que l'établissement d'une situation, d'un lieu et d'un moment propices à l'action de

raconter. Plusieurs critiques du spectacle de *Gros et Détail* ont dénoté une poéticité dans l'œuvre. Pourtant, il ne s'agit pas de poésie à proprement parler. L'effet de lecture vient plutôt de la langue d'Olivier, de la versification, qui reproduit la respiration de l'acteur par l'espace du texte, mais aussi par le biais du rythme, des métaphores et, surtout, des jeux de langages qui créent des images puissantes qui peuvent sembler poétiques lors de la réception. Ce sont d'ailleurs des caractéristiques distinctives du style d'écriture de la dramaturge. Ces éléments typiques du conte urbain que l'on retrouve dans *Gros et Détail* apparaissent également dans les autres textes dramatiques d'Olivier, eux aussi caractérisés par l'urbanité et la modernité.

Alors que *Gros et Détail* était théâtralisé, notamment par l'introduction de didascalies et du discours direct qui rappelle inévitablement les dialogues au théâtre, les œuvres qui suivent dans le répertoire d'Anne-Marie Olivier sont plutôt « romanisées ». Elles se libèrent en effet de la forme parfois rigide et contraignante du texte dramatique et le récit y prend une place considérable. C'est d'ailleurs la narrativité qui permet à l'auteure de fusionner le genre du conte urbain au théâtre contemporain. Les notions de narrativité nous ont donc permis, dans le second chapitre, de constater que le conte urbain influence toujours l'écriture d'Olivier et laisse des traces autant dans la forme que dans le contenu de ses textes dramatiques. Le conteur a notamment fait place au personnage-narrateur qui raconte un événement dont il a été témoin ou qu'il a lui-même vécu tout en s'intégrant à l'action dramatique. Le monologue est l'outil principal de la narration puisqu'il permet au personnage-narrateur de commenter à travers les dialogues, comme le fait Joey dans « Un jeudi soir à l'espo », ou d'introduire la pièce, comme le fait Sylvie dans le prologue de *Mon corps deviendra froid*. L'emploi d'un narrateur a bien sûr des répercussions sur l'ensemble du texte, notamment sur la perspective. L'analyse du point de vue de Sylvie dans *Mon corps deviendra froid* nous a amenée à conclure que le personnage empruntait une posture de metteuse en scène fictive de la pièce, de la même manière que plusieurs personnages sont des figures de conteur. Les souvenirs, l'imagination et l'univers onirique sont aussi fréquents dans l'œuvre d'Anne-Marie Olivier et ils subjectivent les narrations. Une part de création est toujours tangible ou possible dans ce qui est raconté, comme c'est le cas pour les contes et leurs conteurs. La temporalité des pièces est également affectée par la narration. Même si

toutes les pièces ne sont pas construites selon une logique du recueil comme c'était le cas pour *Gros et Détail*, les temps se multiplient malgré tout, principalement grâce aux souvenirs qui se matérialisent sur la scène. Le récit de vie d'Annette dans la pièce du même nom est sans doute l'œuvre la plus complexe de ce point de vue. L'aspect onirique ou fantastique de cet espace-temps entre la vie et la mort provoque l'anamnèse, entraîne plusieurs retours en arrière et permet de situer les événements à différents endroits. Bref, l'on remarque surtout qu'en combinant le théâtre contemporain et le récit, dans une forme similaire en plusieurs points à celle du conte urbain, Anne-Marie Olivier complexifie de plus en plus ses pièces de théâtre et développe un style et une forme qui lui sont propres. Au fil de ses créations, elle expérimente les différents moyens de déployer le conte urbain et de l'intégrer au genre dramatique, autant par la narration, le monologue, la perspective et l'espace-temps, que par les personnages et les thèmes.

Le concept d'auteur-rhapsode de Jean-Pierre Sarrazac nous a d'ailleurs permis, par la suite, de percevoir le travail d'Anne-Marie Olivier et surtout d'entendre la voix rhapsodique à travers celle des personnages, mais aussi à travers les autres éléments textuels et paratextuels. *Faire l'amour*, la plus récente œuvre d'Olivier, est en quelque sorte une pièce documentaire, puisqu'elle est basée sur des témoignages réels d'individus ayant répondu à un questionnaire les interrogeant sur leurs vies sexuelles et amoureuses. Le travail de l'auteur-rhapsode est donc, paradoxalement, plus important dans cette œuvre qui veut pourtant documenter des tranches de vie de personnes réelles. C'est donc tout le travail de sélection, de réécriture et d'assemblage que font l'auteur-rhapsode et Anne-Marie Olivier qui a été soulevé. La polyphonie de l'œuvre a également été remarquée, puisque les multiples voix se superposent. Nous y retrouvons la voix de l'individu qui a raconté son histoire, celle de l'auteure, parfois celle du conteur ou du narrateur, celle du personnage et celle de l'acteur pour ce qui est de la représentation sur scène. Mais celle qui les domine toutes et permet de les rassembler, celle qui se fait entendre le plus fortement, est celle de cet auteur-rhapsode.

Comme l'auteur-rhapsode est aussi celui qui assemble ce qu'il a auparavant fragmenté, nous avons montré qu'il est, dans les pièces d'Anne-Marie Olivier, responsable de la logique des tableaux, qui ressemble à celle du recueil, et de l'énonciation de leurs titres. Comme les contes dans un recueil, les tableaux ont une unité qui relève de l'histoire racontée et une

autonomie, c'est-à-dire qu'il n'y a plus nécessairement de lien causal entre eux. Anne-Marie Olivier les réunit principalement sous un thème commun, la sexualité par exemple, principal sujet de *Faire l'amour*. Toutefois, l'analyse des titres et tableaux de *Mon corps deviendra froid* nous a amenée à la conclusion que l'auteur-rhapsode n'est pas toujours en adéquation systématique avec l'auteur réel. En effet, dans cette pièce, nous avons attribué l'énonciation des titres, qui font à la fois référence aux services du souper et aux souvenirs remémorés, au personnage de Sylvie, dont la perspective est aussi adoptée tout au long du texte. Personnage-narrateur, conteur et auteur peuvent donc tous, chez Olivier, faire le travail de l'auteur-rhapsode. La voix rhapsodique se fait aussi entendre dans la présentation des personnages, qui devient un endroit privilégié pour percevoir le style d'Anne-Marie Olivier, puisque celle-ci va au-delà d'une énumération de faits servant à reconnaître ou distinguer les personnages. Elle utilise cet espace extratextuel pour développer leur histoire, leur passé et leur psychologie. Une langue familière y est parfois déjà employée, mettant sur un pied d'égalité auteur-rhapsode et personnage. Ce qui nous a également menée à analyser l'énonciation des didascalies et leur fonction narrative. Les didascalies écrites par Anne-Marie Olivier outrepassent la fonction d'outil de mise en scène. Elles poursuivent parfois les répliques des personnages, sont parfois des espaces de commentaires pour l'auteure ou encore servent de descriptions. Comme l'auteur-rhapsode ne peut être que le seul énonciateur des didascalies, elles deviennent un espace incontournable pour percevoir la voix de l'auteure.

En tant qu'auteure, Anne-Marie Olivier expérimente et explore, ce qui a pour résultat d'amener plus loin la recherche artistique et la création. Alors que le conte urbain est dominé principalement par des hommes et que Jean-Pierre Sarrazac, dans ses analyses, ne se concentre que sur des auteurs dramatiques masculins, Olivier, sans s'autoproclamer féministe, impose sa voix de femme dans ses textes de multiples façons et pose ainsi sa marque dans les deux genres. C'est d'abord en donnant la parole à des personnages féminins, comme nous l'avons vu dans le premier et deuxième chapitre, que sa féminité a des répercussions dans son œuvre. En effet, les conteuses et les personnages féminins, en grande majorité dans les textes de cette auteure, expriment leur réalité, leur vision des choses, leurs expériences de la vie. Elles prennent la parole pour se raconter. Puis, le procédé de l'anamnèse, où les souvenirs reviennent à la mémoire des personnages et se rejouent sur la

scène, nous permet de l'inscrire en filiation avec le théâtre des femmes dans lequel cette figure est le plus souvent employée. Finalement, la voix rhapsodique d'Olivier, ou celle de ses personnages féminins, se fait entendre dans les titres, dans les didascalies et la présentation des *dramatis personae*, permettant ainsi à l'auteure de développer sa propre posture d'écrivaine, encore plus que celle de dramaturge, comédienne ou conteuse qu'elle porte malgré tout simultanément.

Si Anne-Marie Olivier développe sa posture d'auteure, c'est grâce au fait que ses textes s'inscrivent dans une logique du texte écrit. Le temps où les spécialistes en études littéraires remettaient en question la pertinence de l'analyse des textes dramatiques est révolu, du moins pour ce qui est des œuvres d'Anne-Marie Olivier qui sont incontestablement littéraires. La forme versifiée, les titres et les didascalies ne prennent pleinement leur sens qu'à l'écrit, puisqu'ils disparaissent ou se transforment en action concrète sur la scène. Le texte écrit ne perd d'ailleurs rien de son oralité puisque celle-ci est reproduite dans la langue quotidienne choisie par l'auteure. C'est aussi à l'écrit que cette combinaison du conte urbain et du théâtre contemporain, qui crée l'hybridité des genres dans l'œuvre d'Olivier, est peut-être le plus palpable. En effet, les didascalies dans les contes ont pour effet de les théâtraliser, alors que leur fonction narrative dans les textes dramatiques les rapproche plutôt du récit. La logique du tableau, adoptée dans plusieurs de ses pièces, crée un découpage comparable à celui du recueil de contes. Les propos des personnages rapportés de manière directe par la conteuse, même lorsqu'elle les interprète tous, rappellent le dialogue théâtral. La narration et l'adresse au lecteur ou spectateur sont, quant à eux, autant perceptibles et efficaces à l'écrit qu'elles le sont à la scène. Anne-Marie Olivier fait donc de son conte urbain, dans sa forme publiée du moins, un genre tout à fait hybride et nouveau où s'assemblent conte et théâtre. Nous n'avons proposé ici qu'une voie d'analyse possible des textes d'Anne-Marie Olivier. Comme ils ont tous été écrits pour la scène et ont pratiquement tous été représentés, l'analyse des mises en scène ouvrirait sans doute la réflexion sur ce théâtre qui raconte et la manière dont le conte s'approprie l'espace de la scène et permettrait de vérifier si cette hybridité survit à ce passage de l'écrit à la scène.

BIBLIOGRAPHIE

a) Corpus étudié

- Olivier, Anne-Marie, *Gros et détail*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2005, 71 p.
- , « Boa constrictor » dans *Les zurbains en série*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2005, p. 231-240.
- , *Le psychomaton*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2007, 148 p.
- , « Un jeudi soir à l'espo » dans *Regards-9*, Carrières-Morlanwelz (Belgique), Lansman Éditeur, 2008, p. 81-91
- , « Ti-Louis et l'avare », dans *7 péchés : Quand le Musée parle au Diable!*, Montréal, Planète rebelle, 2009, p. 14-25.
- , *Mon corps deviendra froid*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2011, 99 p.
- , *Annette : une fin du monde en une nanoseconde*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2012, 53 p.
- , *Faire l'amour*, Montréal, Atelier 10, collection Pièces, 2014, 110 p.
- et Guiné, Céline, *Gros Paul*, Montréal, Planète rebelle, 2014, 70 p.

b) Études sur Anne-Marie Olivier

- Boulangier, Luc, « Blessures du cœur », *Le Devoir*, section Culture, 3 février 2010, p. B7.
- , « Faire l'amour : hymnes à l'amour », *La Presse*, section Arts, 25 novembre 2014, en ligne, <<http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201411/25/01-4822346-faire-lamour-hymnes-a-lamour.php>>, consulté le 9 mars 2015.
- Cadieux, Alexandre, « Du bon sexe, malgré tout », *Le Devoir*, section Culture, 15 novembre 2014, en ligne, <<http://www.ledevoir.com/culture/theatre/423825/du-bon-sexe-malgre-tout?>>, consulté en ligne le 9 mars 2015.
- Cantin, David, « À la rescousse du réel », *Le Devoir*, section Week-end culture, 24 octobre 2003, p. B2.
- Caux, Patrick, « À notre grand bonheur », *Le Devoir*, section Week-end culture, 27 avril 2007, p. B4.

- Chanonat, Michelle, « Faire l'amour : l'important c'est d'aimer », *Jeu*, 24 novembre 2014. Version en ligne, <<http://www.revuejeu.org/critiques/michelle-chanonat/faire-l-amour-l-important-c-est-d-aimer>>, consulté le 9 mars 2015.
- Côté, Martine, « Scalpé : la vie est un drôle de cycle », *Jeu*, 26 janvier 2013. Version en ligne, <<http://www.revuejeu.org/critiques/martine-cote/scalpee-la-vie-est-un-drole-de-cycle>>, consulté le 9 mars 2015.
- Couture, Philippe, « Amour triomphant », *Voir*, Section Scène, Montréal, 18 novembre 2014, en ligne, <<http://voir.ca/scene/2014/11/18/anne-marie-olivier-et-veronique-cote-faire-lamour-amour-triomphant/>>, consulté en ligne le 9 mars 2015.
- Crova, Claire, *Entrevue avec Anne-Marie Olivier, auteure*, Espace Libre, en ligne, <<http://www.espacelibre.qc.ca/articles/saison-2014-2015/entrevue-avec-anne-marie-olivier-auteure>>, consulté le 6 février 2015.
- Martel, Denise, « Aussi colorée qu'attachante », *Le Journal de Québec*, section Spectacles, 18 octobre 2009, p. 56.
- Nicolas, Sylvie, « Ingénieuse tricoteuse », *Le Devoir*, section Culture, 15 octobre 2009, p. B7.
- , « Caresses et autres vérités », *Le Devoir*, section Culture, 23 avril 2014, en ligne, <<http://www.ledevoir.com/culture/theatre/406198/th>>, consulté le 9 mars 2015.
- Perron, Alexandra, « Un solo tricoté serré », *Le Soleil*, section Arts magazine théâtre, 10 octobre 2009, p. A27.
- , « Annette au Périscope : épopée pure laine », *Cyberpresse*, 10 octobre 2009, en ligne, consulté le 26 octobre 2013.
- , « Annette : de glace et de laine », *Le Soleil*, section Arts & Spectacles, 15 octobre 2009, p. 44.
- Plourde, Élisabeth, « Question de compost », *Gros et Détail*, *Jeu : revue de théâtre*, n° 110, 1^{er} trimestre 2004, pp. 26-29.
- Porter, Isabelle, « Anne-Marie Olivier, la ratoureuse », *Le Devoir*, section Culture, 6 novembre 2004, p. E3.
- , « Écrire avec des aiguilles à tricoter », *Le Devoir*, section Culture, 3 octobre 2009, p. E3.
- Saint-Hilaire, Jean, « Gros et détail, à Premier Acte : Anne-Marie Olivier, recycleuse de drames de rues », *Le Soleil*, section Arts et Vie, 20 octobre 2003, p. B3.

- , « *Gros et détail, L'orpailleuse prodigieuse* », *Le Soleil*, section Arts et Vie, 23 octobre 2003, p. B4.
- , Jean, « *Un Gros et détail remanié* », *Le Soleil*, section Arts Spectacles week-end, 30 octobre 2004, p. C11.
- , Jean, « *Gros et détail, Une regrattière pas "gratteuse"* », *Le Soleil*, section Arts et Vie, 5 novembre 2004, p. B4.
- , « *Le Psychomaton, au Périscope, La machine des déroutés* », *Le Soleil*, section Arts magazine, 14 avril 2007, p. A20.
- , « *Le Psychomaton, L'apprentie sorcière au grand cœur* », *Le Soleil*, section Arts et spectacles, 23 avril 2007, p. A3.
- Saint-Pierre, Christian, « *Se couper de soi-même* », *Le Devoir*, section Culture, 19 janvier 2013, en ligne, <<http://www.ledevoir.com/culture/theatre/368746/se-couper-de-soi-meme>>, consulté en ligne le 9 mars 2015.
- Siag, Jean, « *Manger son prochain* », *La Presse*, section Arts et spectacles Théâtre, 23 janvier 2010, p. Arts et spectacles 14.
- , « *Mon corps deviendra froid : dépecer le poulet* », *Cyberpresse*, 2 février 2010, en ligne, consulté le 26 octobre 2013.

c) Autres œuvres littéraires

- Beaugrand, Honoré, *La chasse-galerie*, Montréal, Éditions Fides, collection du Nénuphar, 1973, 92 p.
- Bienvenue, Yvan, *Le lit de mort*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 1999, 110 p.
- Fréchette, Louis, *Les contes de Jos Violons*, La Bibliothèque électronique du Québec, collection Littérature québécoise, volume 4 : version 2.5, 163 p.
- Loranger, Françoise, *Le chemin du Roy*, Montréal, Éditions Leméac, 1969, 135 p.
- Simard, André, *La soirée du fockey*, Montréal, Éditions Leméac, 1974, 92 p.

d) Corpus théorique

- Bienvue, Yvan, « Le phénomène des contes urbains », *Québec français*, n° 150, 2008, p. 51-52.
- Champagne, Claude, « Dossier théorique sur l'écriture de l'oralité », dans *La nuit où il s'est mis à chanter suivi d'un dossier théorique sur l'écriture de l'oralité*, Mémoire de maîtrise (création), Université du Québec à Montréal, 1999, pp. 107-131.
- Chénétier-Alev, Marion, « Première partie : approche théorique et méthodologique de l'oralité », dans *L'oralité dans le théâtre contemporain*, Sarrebruck, Allemagne, Éditions Universitaires Européennes, 2010, pp. 13-112.
- Collectif littorale (dir.), *Le conte : témoin du temps, observateur du présent*, Montréal, Planète Rebelle, 2011, p. 17-32.
- Demers, Jeanne, « L'art du conte écrit ou le lecteur complice », *Études françaises*, vol. 9, n° 1, 1973, p. 3-13.
- Demers, Jeanne, *Le conte, du mythe à la légende urbaine*, Montréal, Québec Amérique, 2005, 143 p.
- Demers, Jeanne et Gauvin, Lise, « Le conte écrit, une forme savante », *Études françaises*, vol. 12, n° 1-2, 1976, p. 3-24.
- Desrochers, Nadine, *Le récit dans le théâtre contemporain*, thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 2001, 410 p.
- Frantz, Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Perspectives Littéraires », 1998, 266 p.
- Galopentia, Sanda et Martinez Thomas, Monique, *Voir les didascalies*, Paris, Éditions OPHRYS, collection « ibéricas », 1994, 231 p.
- Hébert, Chantal et Perelli-Contos, Irène (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec 2. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, 313 p.
- Heulot, Françoise et Losco, Mireille, « Récit de vie », dans Sarrazac, Jean-Pierre (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain*, Études théâtrales, n° 22, 2001, p. 102.
- Heulot-Petit, Françoise, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine : L'altérité absente?*, Paris, L'Harmattan, 2011, 396 p.
- La Parlure, *Le dictionnaire collaboratif du français parlé*, 2012, en ligne, <<http://www.laparlure.com/terme/narfe-nerfe/>>, consulté le 29 avril 2015.

- La Société du parler français au Canada, *Glossaire du français parlé au Canada*, Québec, L'action sociale, 1930, 709 p.
- Laberge, Marc, « Le récit de vie », dans *Jeu : revue de théâtre*, n° 131, 2^e trimestre 2009, p. 100-105.
- Laillou Savona, Jeannette, « La didascalie comme acte de parole », dans Féral, Josette, Laillou Savona, Jeannette et Walker, Edward A. (dir.), *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Montréal, Hurtubise HMH, collection « Brèches », 1985, p. 231-245.
- Larthomas, Pierre, *Le langage dramatique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001 [1972], 478 p.
- Le Conseil Québécois du Théâtre, « Répertoire théâtral », *Conseil Québécois du Théâtre*, 2015, en ligne, <<http://www.cqt.ca/bottin/repertoire/dossier/617>>, consulté le 6 mai 2015.
- Lehmann, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002 [1999], 308 p.
- Massie, Jean-Marc, *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain. Le renouveau du conte au Québec*, Montréal, Planète rebelle, 2001, 91 p.
- Mateo, Luis Pepito, « Le théâtre et la pratique du conteur », dans Calame-Griaule, Geneviève (dir.), *Le Renouveau du conte = The revival of storytelling*, Paris, Édition du CNRS, 1991, p. 287-290.
- Moss, Jane « *Yvan Bienvenue and the conte urbain* », dans *Sites : The Journal of Twentieth-Century/Contemporary French Studies revue d'études françaises*, vol. 3, n° 1, 25 avril 2008, p. 175-187.
- Moss, Jane, « Yvan Bienvenue » dans *L'encyclopédie canadienne*, en ligne, <<http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/fr/yvan-bienvenue>>, consulté le 20 novembre 2013.
- Nutting, Stéphanie, « Le conte urbain. Yvan Bienvenue, Jean Marc Dalpé et Fabien Cloutier », dans Leroux, Louis Patrick et Guay, Hervé (dir.), *Le jeu des positions : Discours du théâtre québécois*, Montréal, Éditions Nota bene, collection Séminaires, 2014, p. 247-274.
- Plourde, Élizabeth, « Explorer les territoires de l'intime. Le monologue : dans la nouvelle dramaturgie québécoise », dans Roy, Irène (dir.), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*, Québec, éditions Nota Bene, collection Convergences, 2007, p. 343-357.
- RCQ, « Les conteurs », *Regroupement des conteurs du Québec*, en ligne, <<http://www.conte-quebec.com/pages/les-conteurs>>, consulté le 19 juin 2015.

- Ricard, François, « Préface », dans Beaugrand, Honoré, *La chasse-galerie*, Montréal, Éditions Fides, collection du Nénuphar, 1973, p. 7-16
- Robert, Lucie, « L'art du conteur », dans *Voix et images*, vol. 26, n° 3 (78) 2001, p. 641-648.
- Ryngaert, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004 [1991], 168 p.
- Sarrazac, Jean-Pierre, *L'avenir du drame : Écritures dramatiques contemporaines*, Belfort, Circé, 1999 [1981], 212 p.
- Sarrazac, Jean-Pierre (dir.), « Poétique du drame moderne et contemporain », *Études théâtrales*, n° 22, 2001, 152 p.
- Sarrazac, Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 1989, 166 p.
- Szondi, Peter, *Théorie du drame moderne*, Belfort, Circé, 2006 [1956], 163 p.
- Vaïs, Michel, « Conter ou donner un *show*? Les Entrées libres de *Jeu* », *Jeu : revue de théâtre*, n° 131, 2^e trimestre 2009, p. 84-99.