

Université de Montréal

Le personnage « en devenir » ; dialogue avec le récepteur dans la dramaturgie
d'Étienne Lepage

par

Ariane Roy-Proulx

Département des littératures de langue française Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de
l'obtention du grade de M.A.
en Littératures de langue française

Avril 2019

© Ariane Roy-Proulx, 2019

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

**Le personnage « en devenir » ; dialogue avec le récepteur dans la dramaturgie
d'Étienne Lepage**

Présenté par :
Ariane Roy-Proulx

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Jean-Simon DesRochers, président-rapporteur
Jean-Marc Larrue, directeur de recherche
Gilles Dupuis, membre du jury

Résumé

Ce mémoire de maîtrise aborde la notion de personnage dans trois œuvres du dramaturge québécois Étienne Lepage. Il vise dans un premier temps à cerner en quoi cette forme du personnage de théâtre se distingue des théories existantes sur le sujet, notamment celle de l'impersonnage de Jean-Pierre Sarrazac. Il s'agit de cerner les caractéristiques propres à ce personnage « en devenir », animé par le mouvement qui négocie sa construction dans un dialogue avec le récepteur. Cette étude centrée sur l'analyse du texte de théâtre puise ses fondements des observations des théoriciens de théâtre (Szondi, Lehmann, Abirached, Sarrazac) sur cette crise traversée par le personnage. La seconde partie s'attarde au rôle occupé par le récepteur au sein du texte dramatique. Les intégrations du récepteur lui confèrent un rôle actif, il se fait co-créateur. L'analyse du traitement que Lepage fait du temps immédiat et de l'espace décloisonné montre comment ces éléments contribuent à aménager cette place au récepteur. En dernier lieu, le monologue comme seul mode possible d'expression occupe une part significative dans cette réflexion sur le personnage de la dramaturgie d'Étienne Lepage. Au confluent des études sur le personnage, des théories de la réception et de la construction de l'identité, cette étude s'emploie à cerner le personnage « en devenir ».

Mots-clés : Étienne Lepage, performance, théâtralité, burlesque, spectateur / récepteur, évènement, monologue.

Abstract

This master's thesis addresses the notion of character in three works by Quebec playwright Étienne Lepage. First, it aims to identify how this form of the theater character differs from the existing theories on the subject, in particular, Jean-Pierre Sarrazac's "*impersonnage*" theory. The aim is to identify the characteristics specific to this "evolving" character, driven by the movement that negotiates its construction in a dialogue with the receiver. This study, which focuses on the analysis of the theater text, draws its foundations from the observations of the theater theorists (Szondi, Lehmann, Abirached, Sarrazac) on this crisis experienced by the character. The second part focuses on the role of the receiver in the dramatic text. The integrations of the receiver give him an active role; he becomes co-creator. The analysis of Lepage's treatment of immediate time and open space shows how these elements contribute to the arrangement of this space for the receiver. Finally, the monologue as the only possible mode of expression occupies a significant part of this reflection on the character of Étienne Lepage's dramaturgy. At the confluence of character studies, reception theories and identity construction, this study seeks to identify the character "in the making".

Keywords : Étienne Lepage, performance, theatricality, burlesque, spectator/receiver, event, monologue.

Table des matières

Résumé	i
Abstract.....	ii
<i>Remerciements</i>	vi
Introduction	1
Partie I.....	9
La figure du personnage en perdition	10
Retour sur la figure du personnage.....	11
En proie à l'isolement.....	11
Fragmentation(s).....	13
Personnage avalé par le chœur.....	13
Désincarnation : entre le bestial et l'objet.....	16
L'impersonnage, un locuteur au neutre.....	23
Perte d'autarcie.....	26
Dédouplements inconciliables	27
Une discordance invalidante.....	30
Le personnage « en devenir »	37
Transgression des postures et jeux de pouvoir.....	37
Extériorisation de l'intimité.....	39
Partie II.....	41
Inclusion du récepteur co-créateur.....	42
Temps mis en tension	42
Un temps présent.....	44
Performatif.....	46
Distorsions des temporalités.....	54
Récit de soi entremêlé dans le temps	58
Le lieu	64

Espace ouvert.....	65
Paratopie.....	66
Dialogue entre personnage et récepteur.....	70
Un nouveau personnage muet.....	71
Récepteur témoin-destinataire.....	72
Récepteur complice.....	74
Récepteur victime et bourreau.....	75
Partie III.....	81
Le monologue.....	82
Échec du dialogue.....	82
Proximité aux frontières poreuses.....	84
Spatialisation déconstruite.....	85
Effet de gros plan.....	86
L'intime mis en relief.....	88
Métatexte de l'évènement théâtre.....	90
Épisode statique.....	92
Esthétique de la discordance.....	95
Dissonance de l'horizon d'attente.....	97
Filiation burlesque.....	99
Escalade vers l'outrance.....	99
Déferlement.....	102
Confession invasive.....	103
Répétition.....	104
Conclusion.....	110
Bibliographie.....	117

À mes parents

Remerciements

Malgré les tempêtes et les embûches, ce projet voit finalement le jour. Car même par un ciel sombre, les étoiles brillent toujours quelque part. Je veux ici remercier toutes les étoiles de mon ciel qui ont illuminé ma voie(x).

Ce dénouement n'aurait pas été possible sans le support indéfectible de ma famille. Un merci retentissant, Maman, Papa. Votre confiance en moi a donné des racines à la mienne.

Sans ce périple, je n'aurais pas rencontré des femmes merveilleuses qui ont simplement tout changé. Mes chères amies, Stéphanie, Miriam et Émilie, votre support, votre douceur, votre tendresse, votre compassion, m'ont permis de vivre cette expérience avec beaucoup plus d'humanité et de sérénité. Je ne peux trouver les mots justes pour vous en remercier suffisamment.

Un merci sincère à mon directeur Jean-Marc Larrue dont les indications et les conseils ont guidé mon parcours depuis ses débuts.

Je souhaite finalement remercier Étienne Lepage pour son écriture qui continue de me chavirer encore et encore. Lors des moments de doute immense, je n'avais qu'à relire les premières lignes d'*Ainsi parlait...* pour tout raviver et retrouver mon souffle.

Introduction

Les Anciens disaient, et Aristote autant que Platon : le devenir n'est ni être ni non-être, mais c'est un mélange des deux ; devenir, c'est être en n'étant pas ; le devenir réunit et laisse fondre dans sa fluente continuation des deux contradictoires les plus aigus et les plus radicalement exclusifs l'un de l'autre, l'être et le non être.

(Vladimir Jankélévitch)¹

La disparition du drame, entendu d'après la conception aristotélicienne (une action en un lieu en un temps vraisemblable), ne peut plus faire l'objet de doutes. Elle est avérée, retentissante sur les scènes des théâtres québécois, allemand et anglais partageant des affinités visibles tant dans le propos que dans la manière de rendre celui-ci. Le drame splendide dans toute sa portée cathartique a cédé sa place aux drames de l'intérieur, infimes et centrés sur l'individu.

Ainsi, plutôt que d'assister à l'extinction du drame, nous vivrions un changement de paradigme, passant du plan panoramique embrassant toute l'action de la pièce à un plan rapproché sur le drame intime de l'individu. De nouvelles questions surgissent alors, qu'advient-il si ce nouveau point d'ancrage, ce sujet où se trament des drames intimes,

¹ Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien 2, La méconnaissance. Le malentendu*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 91.

se dilue ? Comment nomme-t-on ce personnage empli de mouvements qui prend vaguement forme pour transmettre un discours ? Se pourrait-il que le seul moyen de consolider cette figure du personnage muté et esseulé soit d'établir un dialogue avec le récepteur ?

Dans *Le théâtre postdramatique*, Hans-Thies Lehmann s'intéresse à l'émergence d'une dynamique construite sur une relation de complicité entre émetteur et récepteur. Ils partagent l'évènement théâtral.

Le théâtre signifie : une tranche de vie passée et vécue en communauté par des acteurs et spectateurs dans l'air de cet espace respiré en commun où se déroulent le jeu théâtral et l'acte réceptif du spectateur. L'émission et la réception des signes et des signaux s'opèrent simultanément. La représentation fait surgir du comportement sur scène et dans la salle un texte commun même s'il n'existe aucun discours parlé².

Le texte dramatique se fait « texte commun » et offre le terrain de rencontre permettant aux deux figures présentes, un personnage émetteur et le spectateur ou lecteur récepteur, de se rencontrer. Dans le contexte de la représentation théâtrale, ils se nourrissent mutuellement ; les actes d'émission et de réception s'influencent et finissent par s'interpénétrer pour former une trame commune. Si la lecture ne permet pas cet échange en *live* dans un espace partagé, elle offre, dans le contexte d'écriture de textes tels que ceux à l'étude, des prises solides au lecteur récepteur afin qu'il soit inclus.

Ce qui m'apparaît ici novateur et d'intérêt au point d'y consacrer une étude est ce nouveau type de personnage qui contribue significativement à ouvrir le texte. Le

² Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 19.

personnage se construit au fil de l'évolution de l'œuvre et ce processus où le personnage s'étoffe graduellement ne semble jamais achevé ; il est pris dans un « devenir ». Je qualifie la figure que l'on retrouve dans les œuvres à l'étude de personnage « en devenir » car les contours du caractère sont à peu près absents à l'ouverture de la pièce ; ils s'esquissent à travers la relation particulière qui s'établit avec le récepteur, entre autres, en raison des traitements du temps et de l'espace. Le monologue, comme forme de prédilection du discours lepagien, participe à la création du personnage « en devenir » puisqu'il nous offre un accès pénétrant sur l'intimité de cet étrange personnage.

Les pièces d'Étienne Lepage, l'une des figures marquantes de la nouvelle dramaturgie québécoise, ouvrent ces problématiques liées à une écriture sensible à la présence du récepteur, celui-ci est inclus à même le texte et le quatrième mur est transgressé à répétition. Ce décroissement des lieux ouvre un espace communicant entre l'émetteur et le récepteur. Lepage crée ce texte commun où l'échange devient possible par l'inclusion du récepteur. Le recours, au sein du texte, à l'interpellation par l'adresse directe, à la formulation interrogative, à l'énonciation d'un discours regroupé sous la tutelle d'un « nous » confère au récepteur un rôle égal à celui du personnage ; il se fait co-créateur participatif.

Avant d'approfondir davantage les problématiques qui retiennent notre attention, nous souhaitons présenter le parcours de ce dramaturge de la génération des Trentenaires, dramaturges de la même génération qui émerge dans la deuxième moitié

des années 2000 et qui ont alors environ trente ans³. Avant d’obtenir un diplôme en écriture dramatique de l’École nationale de théâtre du Canada, Étienne Lepage suit des études en philosophie. Son parcours influence son écriture où les préoccupations sur le social sont primordiales. Néanmoins, le dramaturge se dissocie avec vigueur de l’étiquette « d’auteur engagé » qu’on essaie de lui coller.

[...] [O]n a abandonné l’idée que le théâtre engagé puisse être efficace comme vecteur de changement social. Je ne sais pas si ce théâtre peut encore exister. Je sais que ma position manque de poésie, mais je pense que c’est une grave erreur d’accorder une foi aveugle au pouvoir engagé de la poésie. La poésie est belle, grande, fondamentale, puissante, mais il me semble qu’elle ne sert pas à construire la société⁴.

La verve d’Étienne Lepage lui attire une attention soutenue dès sa sortie de l’École nationale de théâtre du Canada en 2007. *Rouge gueule* est la première œuvre à prendre l’affiche en 2009 à l’Espace Go. La mise en scène de Claude Poissant et le texte déclenchent une forte réaction. Lepage provoque en explorant des zones inconfortables de ce qui se trame honteusement dans notre inconscient et ce, de manière crue. Des critiques théâtrales font des rapprochements entre ses écrits et le mouvement *In-yer-face*⁵ dont Sarah Kane est la figure de proue. Le choix de thèmes déstabilisants où violence et sexualité occupent une place centrale, combiné à l’utilisation d’une langue rudimentaire écrite sous la forme « parlée » montrent en effet des similitudes avec le

³ Ce terme désigne la génération de jeunes dramaturges qui sont apparus dans le milieu des années 2000, qui avaient alors la jeune trentaine ou y arrivaient, et qui présentaient une parenté, tant dans leur écriture que dans les thèmes abordés.

⁴ Étienne Lepage, « Pour en finir avec le théâtre engagé : entretien avec Étienne Lepage », dirigé par Philippe Couture, *Jeu : revue de théâtre*, n° 139, 2011, p. 79-84.

⁵ Aleks Sierz, *In-Yer-Face! Le théâtre britannique des années 1990*, trad. de l’anglais par Nicolas Boileau et Delphine Lemonier-Textier, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2011, 318 p.

mouvement qui a agité la scène théâtrale anglaise des années 1990. Lepage joue souvent sur la transgression de cette ligne mince entre ce qui est « représentable » sur scène et ébranle parfois la notion de représentabilité au théâtre (y a-t-il des tabous qui ne peuvent être transgressés même sous le couvert de l'art ?).

Les pièces qui suivirent, *Kick* (2009), *Robin et Marion* (2010), *L'enclos de l'éléphant* (2011), *Ainsi parlait...* (2013) et *Toccate et fugue* (2017), explorent des stratégies de provocations envers le lecteur-spectateur semblables à celles ayant fait la renommée de *Rouge gueule*. Lepage verse dans des styles très variés, explorant la fable plus traditionnelle pour *Robin et Marion*, le monologue dans le duo infernal de *L'enclos de l'éléphant* et une rencontre entre danse et théâtre pour *Ainsi parlait...*. Le jeune dramaturge touche également au théâtre jeunesse et de marionnettes.

Ainsi, ce texte commun, qui allie émetteur et récepteur dans une dynamique inédite, impose une redéfinition radicale du concept même du personnage qu'on ne peut plus envisager, chez Lepage et chez de nombreux autres dramaturges⁶ de sa génération, les Trentenaires, comme une entité isolable et autonome. Mon corpus se compose de trois œuvres⁷ d'Étienne Lepage qui comportent de grandes similitudes sur deux aspects significatifs. La forme du monologue domine l'ensemble du corpus. Ce choix esthétique approfondit le changement de dynamique déjà pressenti ; l'action ne se déroule pas entre les personnages, au lieu de cela, un échange se développe entre le personnage et le

⁶ Dans ce mouvement dramaturgique où la figure du personnage devient plus ambiguë, nous pouvons nommer les dramaturges suivants : Catherine Léger, Steve Gagnon, Guillaume Corbeil, Alexandre Goyette, Sarah Berthiaume.

⁷ *Rouge gueule*, *Kick* : suivi de *Giffles* et *Ainsi parlait...*

lecteur-récepteur. De plus, les personnages qui défilent au sein des trois œuvres n'en forment finalement qu'un seul, c'est la même silhouette « en devenir » qui revient sous différents noms. Ces deux aspects fondamentaux de l'écriture lepagienne me semblent les indices d'un changement dans la constitution du personnage et de ses mécanismes.

Une fureur destructive parcourt *Rouge gueule*. Cette œuvre coup de poing est la plus flamboyante de Lepage, à ce jour, celle qui explore la violence avec le plus de profondeur. Les tableaux d'ouverture et de fermeture de l'œuvre illustrent avec justesse la dynamique tout au long de la pièce. Véronique invective furieusement un personnage absent tout en lui déclarant son amour pour finalement trouver la mort, étouffée par sa colère. Le lecteur-récepteur est tenu sur la corde raide, il est tour à tour confronté, séduit, agressé.

Lepage renouvelle la construction tabulaire ultra concise pour *Kick* où le ton se fait plus léger. Les personnages ont des discours et des comportements empruntés à l'adolescence. Par les récits anecdotiques, contes urbains et situations insolites, le comique imprègne la pièce.

La dernière œuvre du corpus est déconcertante et puissante. Dans *Ainsi parlait...* résonnent des voix qui abordent le social par le détour de l'ironie. La rythmique de l'œuvre est remarquablement précise et les tableaux y ont une forte portée poétique. La pièce est le produit d'une co-écriture, fruit du maillage d'une mise en scène, assumée par Étienne Lepage et de la chorégraphie de Frédéric Gravel.

Comprendre le fonctionnement de ce personnage et en souligner l'originalité, tel est l'objectif de la démarche dans laquelle je m'engage en me centrant sur le dialogue chez Lepage entre émetteur et lecteur-récepteur.

Les études sur la figure du personnage, bien qu'elles concernent surtout les auteurs européens, permettent de tracer l'évolution récente du personnage de théâtre en tenant compte des divergences chez les principaux théoriciens de cette figure résistante à sa destruction pourtant annoncée. En prenant en compte les caractéristiques attribuées au personnage en crise, saisi à différentes époques par Szondi, Sarrazac, Lehmann, Abirached, Ryngaert et Sermon, je me propose de tenter une définition de ce personnage « en devenir ».

Je consacrerai la première partie de cette étude à faire le point sur les théories du personnage liées au sujet d'étude et ce qui peut en être retenu pour mieux comprendre le personnage lepagien. La notion d'*impersonnage* de Sarrazac sera débattue, elle constitue un jalon marquant étant non seulement la théorie la plus récente, mais aussi celle qui colle le plus à ce que nous observons dans l'écriture de Lepage. Nous analysons comment Lepage installe une dynamique de jeux de pouvoir qui circule entre les personnages et le récepteur. La manifestation de son intimité par le personnage retient notre attention. Le paradoxe de ce personnage se dérochant sans cesse — on ne sait rien de lui, mais il se livre à des confessions intimes — nous semble une piste féconde pour mieux comprendre ce caractère.

Le second volet propose d'étudier la place qu'occupe le récepteur au sein du texte. Je me penche sur la genèse du rôle de co-créateur en interrogeant les notions de temps et de lieu. Le rapport intrinsèque de l'écriture de Lepage à l'immédiateté et la performance semble encourager le récepteur à occuper une plus grande place dans l'évènement théâtral. Le temps subit des dérives. Le personnage se raconte à travers cet entremêlement des temporalités où passé et présent se confondent. Les frontières entre les espaces qu'occupent personnage et récepteur s'ouvrent pour faire entrer ce récepteur dans l'action. Nous étudions de quelle façon se trament les nouvelles dynamiques par les rôles attribués à ce récepteur co-créateur.

Cette étude se conclut par l'analyse de l'esthétisme formel prisé par Étienne Lepage. Le monologue est décortiqué en profondeur pour voir quelles sont les caractéristiques qui font de lui un élément signature du dramaturge. Nous ne pouvons compléter ce projet en passant sous silence la forte empreinte comique qui traverse l'ensemble des œuvres. Nous nous employons à cerner les filiations inspirées du burlesque ; la démesure, l'excès et l'absurde se déploient largement dans les trois œuvres choisies.

Je délaisse l'aspect de la mise en scène pour concentrer toute mon attention sur le texte qui mobilise une forme de personnage assez complexe pour mériter une étude approfondie en plus de partager des liens profonds avec un récepteur considéré comme son égal. Dans cet ordre d'idées, le repli sur le texte uniquement justifie l'emploi du terme « récepteur » plutôt que celui de « spectateur ».

Partie I

La figure du personnage en perdition

[À] mesure que se confirment les contradictions de la nouvelle société industrielle, qui se met à produire les agents de sa propre contestation, le théâtre va entrer dans une crise endémique : ce qui est en cause, à partir de la fin du siècle dernier, c'est la notion même de représentation, qu'il apparaît de plus en plus difficile d'ajuster aux contours d'un monde en plein bouleversement et d'un moi incertain de ses propres frontières et de sa propre nature.

(Robert Abirached) ⁸

Le personnage « en devenir » se dissout dès qu'un trait psychologique tend à se préciser. Les contradictions qui se manifestent dans son discours mais aussi dans ses agissements créent une instabilité qui pourrait rapidement amener à qualifier ces personnages de silhouettes interchangeables ou d'« impersonnages⁹ » en raison de ce caractère fuyant qui provoque ce que Jean-Paul Sarrazac qualifie de « passage au neutre¹⁰ » où la figure instable du personnage ne peut mener à terme des actions. Ce n'est pourtant pas le cas dans les œuvres à l'étude. L'instabilité agit comme moteur gardant les personnages dans un perpétuel devenir. Nous pensons que ces personnages marqués par le mouvement ne seraient pas dans un état d'inexistence mais plutôt au cœur d'un processus de construction de l'identité ancré dans le temps présent indispensable à sa performance. Il s'agira d'abord dans les pages suivantes de définir cette figure caractéristique du personnage lepagien. La définition de cette figure du personnage requiert d'apporter des nuances aux théories sur le personnage déjà

⁸ Robert Abirached. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p.12.

⁹ La théorie de l'impersonnage a été développée par Jean-Pierre Sarrazac dans *Poétique du drame moderne*. Elle fera l'objet d'une analyse dans la section *L'impersonnage*.

¹⁰ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p.198.

énoncées par Hans-Thies Lehmann, Robert Abirached, Jean-Pierre Sarrazac, Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert.

Retour sur la figure du personnage

En proie à l'isolement

La figure du personnage tend à se diluer avec l'avènement du drame moderne. Peter Szondi retrace l'effritement du drame « absolu ¹²» en étudiant sa dissolution dans des œuvres phares des années 1880 à 1950. Szondi s'intéresse au point de rupture dans la dialectique entre la forme et le contenu. Selon lui, l'aspect formel des pièces de théâtre se transforme parce qu'il y a mutation dans les thèmes abordés. Les transformations sur les plans formels et thématiques s'influencent et une dialectique prend forme entre ces deux éléments dont les transformations se répondent et s'alimentent mutuellement. En ce sens, l'isolement du personnage au sein du texte – lui qui fait face à l'impossibilité d'entrer en relation avec l'autre – concorderait avec l'isolement de l'individu sur scène et l'apparition de pièces à l'esthétisme fragmentaire où plusieurs prises de paroles se succèdent en étant en rupture les unes avec les autres. Dans le chapitre « L'Art

¹² L'expression « drame absolu » est employée par Peter Szondi dans *Théorie du drame moderne* afin de nommer les pièces de théâtre répondant à la règle des trois unités. Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, collection Penser le théâtre, trad. de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Circé, 2006 [1965], 136p.

dramatique du moi », Szondi cite Adorno, en particulier ses écrits traitant de la dialectique de l'individuation dans *Minima Moralia* : « Aussi réel que soit l'individu dans son rapport aux autres, en tant qu'absolu, il est pure abstraction. [...] Plus le moi se développe dans sa relation à l'objet et plus il reflète cette relation, plus il est riche, tandis que le confinement et le durcissement, qu'il revendique pour origine, de ce fait même le limitent, l'appauvrissent et le diminuent ¹³». L'ouverture vers l'autre et l'enrichissement de ce lien contribueraient significativement à son épanouissement, tandis que le recentrement sur lui-même le priverait de tout progrès de son moi.

Szondi souligne avec insistance l'isolement en tant que thème exploré et en tant que choix de mise en scène, ce virage dans la thématique forçant celui sur le plan scénique. Pour Szondi, ce double isolement mérite l'intérêt par sa récurrence marquée au sein des œuvres postmodernes qui montrent d'ailleurs nettement la rupture avec le drame absolu. Le recentrement sur l'individu déplace le réseau de relations qui se meut de la scène, entre les personnages, vers une corruption de l'espace séparant la scène et la salle. La solitude, plus qu'une étape transitoire de réflexion entre deux rencontres interpersonnelles dialoguées, serait la seule façon envisageable de mettre en scène le personnage qui, puisqu'il se trouve dans un état de dislocation, ne peut plus entrer en communication avec une autre présence sur scène.

¹³ Theodor W. Adorno cité par Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, collection Penser le théâtre, trad. de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Circé, 2006 [1965], p. 98.

Fragmentation(s)

Le personnage de théâtre est en crise. Ce n'est pas nouveau. Mais il n'est pas difficile de voir que pour lui la situation s'aggrave. Divisé, éclaté, éparpillé en plusieurs interprètes, mis en question dans son discours, redoublé, dispersé, il n'est pas de sévices que l'écriture théâtrale ou la mise en scène contemporaine ne lui fassent subir.

(Anne Ubersfeld) ¹⁴

Personnage avalé par le chœur

Lehmann poursuit la réflexion sur la figure du personnage qui continue à se transformer radicalement dans le passage bouillonnant du théâtre de la modernité à celui de la postmodernité, « l'apparition au lieu de la poursuite de l'action ; la "performance" au lieu de la représentation ¹⁵ ». Il se penche notamment sur le retour de la notion de chœur dans le théâtre de la postmodernité ; un élément essentiel dans l'écriture des auteurs de la Grèce antique (Aristophane, Eschyle, Euripide, Sophocle). « Le chœur représente une émanation du public. Il n'intervient pas dans le drame : il commente l'action et exprime les sentiments des spectateurs ¹⁶ ». La réminiscence notable dans les propos de Lehmann est ce rapport au public ; le chœur de ces voix esseulées s'associe au récepteur.

On a très tôt déjà observé la « tendance du monologue à glisser dans la locution en chœur ». [...] On a plus affaire à une polyphonie qu'à un dialogue proprement dit : individuellement, les orateurs n'exécutent pour ainsi dire que des strophes en un chœur collectif de lamentations. La mise en monologue s'apparente à la forme du chœur. Là où

¹⁴ Anne Ubersfeld, « Le personnage » dans *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions Belin, 2005 [1996], p.89.

¹⁵ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 87.

¹⁶ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre A-K*, Paris, Larousse, coll. « In extenso », 1998 [1995], p. 336.

le drame mobilise une pléthore de personnages pour dépeindre un univers, il tend vers le chœur dans la mesure où les voix individuelles s'additionnent en un chant général, même si – techniquement – il ne s'agit pas d'une locution en chœur. [...] Tout comme la monologie, le chœur parvient (déjà en sa qualité de masse) à fonctionner sur la scène comme miroir et partenaire du public ¹⁷.

Un chœur « miroir » du public comme le nomme Lehmann réintroduit la notion de mimésis puisqu'on recherche à créer un calque du public par les personnages. L'expression « chœur miroir » limite la portée active du chœur qui se fait « témoin des témoins ». Selon l'idée que nous nous en faisons traditionnellement, le chœur est confiné dans une posture extérieure, il présente et commente l'action au public, mais n'intervient en rien dans le déroulement de celle-ci. C'est-à-dire qu'il ne pose pas de gestes concrets au sein de l'action mais ses commentaires sur celle-ci éclairent le récepteur et le guident dans sa manière d'appréhender l'œuvre.

Le chœur se veut donc un rouage relais entre la scène et la salle. Tout comme c'est le cas pour le monologue, le chœur a lui aussi pour destinataire le récepteur, personnage absent de la scène. Les deux formes du chœur et du monologue transgressent la frontière entre la scène et la salle. Ils se différencient dans les effets qu'ils produisent chez le récepteur.

Mais chez Lepage, la dynamique est tout autre : la prise de parole sous forme de monologue inclut le récepteur, le pousse même à participer à une écriture de l'œuvre. La posture campée par le récepteur-lecteur dans les œuvres d'Étienne Lepage, lui confère

¹⁷ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p.209-210.

une fonction chorale que nous circonstancierons à l'aide de la notion de choralité de Sarrazac.

Traditionnellement, le chœur joue un rôle de « sous-personnage » expliquant les actions que produisent des personnages, eux, à part entière. Il se situe donc en décalage, à l'extérieur du lieu privilégié et substantiel où évoluent ces figures héroïques. Il partage avec le public qu'il représente en même temps la position de témoin. Les rapprocher met en lumière la double distance qui sépare l'émetteur du récepteur. Le rôle de médiation du chœur engendre une deuxième lecture de l'œuvre pour le récepteur ; à celle que fait d'emblée le récepteur se superpose donc celle que lui livre le chœur à travers ses commentaires instantanés sur l'action au sein de l'œuvre.

Les locuteurs de ces voix du chœur, en monologues chez Lepage, forment certes une somme, mais ils s'estompent derrière celles-ci, ils y sont engloutis. Ce serait non pas dans la configuration de l'accumulation de ces personnages flous, mais par les similarités dans leurs propos que les monologues pourraient se regrouper et former un chœur. Dans la dramaturgie de Lepage, il est tout à fait juste de relever une souffrance vive que portent tous les personnages, même si elle provient de sources différentes : peine d'amour, rejet, solitude, deuil, violence. Cependant, les rassembler tous en un « collectif de lamentations » afin de dresser un mouvement dominant dans leur parole, et ce au sein des trois œuvres du dramaturge, amenuiserait considérablement leurs aspérités. La souffrance qu'ils exposent est vécue individuellement. Le moi du personnage qui s'ouvre momentanément en subit les conséquences et en porte les cicatrices.

Désincarnation : entre le bestial et l'objet

Dans la mesure où il est soustrait à l'individuation, il [le personnage] échappe à l'histoire et à la société, mais il leur est rendu chaque fois qu'il s'actualise, par la médiation d'un acteur, devant une assemblée de spectateurs. [...] nous ne soutenons pas que le dramaturge, en construisant son œuvre, écrive hors l'histoire et hors la société, mais nous disons qu'il doit tenir compte de ce paradoxe attaché au statut du personnage de théâtre, qui n'atteint la vie qu'en s'y dérochant d'abord et, inversement, ne trouve son efficacité dans la fiction qu'en tirant une vérité du réel. D'où ce jeu perpétuel d'échanges et cette dialectique que nous avons décrite, par quoi le personnage trouve un équilibre dynamique entre ces virtualités [...].

(Robert Abirached) ¹⁸

Appliquée à l'œuvre de Lepage, l'hypothèse d'Abirached révèle un personnage jonglant avec les multiples virtualités de sa personnalité, ce qui le garde dans un état d'ouverture. Il oscille sans cesse entre un équilibre précaire de son identité et la perte de celui-ci, ce qui mène à l'instabilité.

Le chœur et la notion de polyphonie se définissent par un rassemblement des voix en un lieu commun qui, pour le chœur, permet de faire résonner à l'unisson des voix indifférenciées alors que pour la polyphonie, il est possible d'englober dans un lieu unitaire des voix pouvant très bien être dissidentes. La voix du personnage lepagien revendique son unicité, son identité propre au point où le désir violent de se différencier semble être mû par une peur du grégaire et de l'assimilation. Cette peur est à analyser en

¹⁸ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p.90.

lien avec le principe de « dissémination » évoqué par Hans-Thies Lehmann dont elle serait, en quelque sorte, le contrepoint.

[L]e théâtre postdramatique ne veut pas tant faire entendre la voix d'un sujet particulier, que réaliser une *dissémination* des voix, mais qui n'est pas liée exclusivement à des fragmentations opérées par l'électronique ou par d'autres procédés « techniques ». On trouve l'agglomération *en chœur* et la *désacralisation* du verbe ; la monstration de la *physis* de la voix (cri, gémissements, sonorité animale) et la mise en espace architecturale ¹⁹.

Lehmann met en lumière une volonté d'effacer le personnage en estompant ce qu'il a d'unique mais aussi ce qu'il a d'humain. Le désir de confondre à l'intérieur d'une masse gomme l'individualité alors que la désacralisation du verbe fragilise davantage la portée de la figure en amenuisant l'importance de sa prise de parole. Si la désacralisation de la parole la rend peut-être plus accessible et peut-être plus près d'une forme d'oralité primitive, elle installe en contrepartie un doute sur la validité de cette parole et de ses impacts.

Il ressort du tableau que peint Lehmann du personnage une fragmentation démultipliée, opérant à plusieurs niveaux : son statut au cœur du collectif où il est avalé par le nombre, sa voix qui véhicule un discours dont la validité est ébranlée, sa présence vocale humaine fractionnée pour laisser émerger le bestial et son emplacement physique esthétisé qui produit une mise à distance du réalisme. Toutes ces fractures contribuent à un appauvrissement de la figure du personnage et à l'effritement de sa structure. Il s'agit d'états de dilution menant à une sous-forme du personnage devenu objet, un état que

¹⁹ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 240-241.

combat le personnage lepagien qui poursuit un processus inverse, celui de l'élévation de son être.

Daniel

[...] On est privilégiés de vouloir s'élever parce qu'on a déjà senti les bienfaits de l'effort les bienfaits majeurs et supérieurs de l'effort qui élève au-dessus de nous-mêmes au-dessus de la condition humaine quotidienne qui dévale le long des jours entraîné par la contingence la contingence la contingence [...] ²⁰.

Cette élévation « au-dessus de nous-mêmes », « au-dessus de la condition humaine quotidienne » et de ses « contingences » que revendique le personnage de Daniel, est à rapprocher du concept clé de *désincarnation* qu'évoque Abirached.

Désincarner le personnage, cela veut dire pour l'écrivain effacer toutes ses liaisons avec les contingences du monde et l'affronter à des forces quintessenciées, dans un espace débarrassé de l'histoire. [...] [U]ne âme délivrée de tout ce qui l'individualise et la soumet aux accidents de l'actualité : état civil, caractère, physiologie, métier, appartenance à un lieu ou à un siècle : toutes les traces du réel éliminées, reste un être tissé de mots [...] ²¹.

Abirached observe un désir chez les auteurs d'éliminer les liens qui permettraient d'inscrire le personnage au sein d'une filiation avec un certain réalisme. Délester la figure du personnage de ses balises extérieures est précisément ce qu'accomplit Lepage dans l'écriture de sa dramaturgie. Plutôt que de déposséder le personnage de ses traits humains et de le chosifier, il semble le dépouiller afin de montrer au récepteur la

²⁰ Étienne Lepage, *Ainsi parlait...* dans *Logique du pire* suivi de *Ainsi parlait...*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2016, p.98

²¹ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p.182.

construction d'une identité en train de se faire. « L'âme délivrée de tout ce qui l'individualise » serait chez Lepage délivrée de son carcan social pour mieux donner à observer, entre autres, l'individu en train d'ériger les fondements de son être. Il y a dépouillement sans pour autant qu'il s'agisse d'un abandon empêchant de reconnaître les traits de l'individu.

Pour définir le personnage, l'allégorie prime sur l'état civil. On reconnaîtra peut-être là un effet de ce syncrétisme de naturalisme et de symbolisme qui marque les principaux dramaturges du tournant du XX^e siècle, Ibsen, Strindberg et Tchekhov. Cependant, l'essentiel est ailleurs, dans le creusement d'un théâtre intrasubjectif, où le personnage, qui ne cesse de s'interroger sur lui-même, devient, à ses propres yeux, une énigme. S'impose alors un type de personnage qui est toute vacuité et toute ouverture. Et cette totale disponibilité du personnage – son passage au neutre-, loin de favoriser l'action ou l'échange dialogué entre les personnages, l'interdit²².

Le personnage « en devenir » se présente ainsi de prime abord en tant qu'allégorie. On ne le perçoit qu'indirectement, dans le détour de son discours, et les replis de son identité demeurent obscurs tant pour lui-même que pour le récepteur. On ne fait souvent que les entrevoir, car le repli sur lui-même du personnage donne de manière fragmentaire des informations sur ce dernier. L'intrasubjectivité du théâtre lepagien empêche les personnages de s'interroger entre eux et il s'agit d'un moteur important au cœur de la dynamique théâtrale pour forcer les personnages à révéler davantage d'eux-mêmes et à prendre position.

²² Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne de Henrick Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p.198.

Une définition du personnage où « vacuité » et « ouverture » s'hybrident nécessite quelques éclaircissements. Le vide entraîne l'inertie et le passage au neutre. L'ouverture au sein de la figure, si elle traduit l'idée d'une certaine porosité, implique tout de même une consistance suffisante pour permettre cette action d'ouverture. L'ouverture permettrait un échange dynamique entre deux entités, deux personnages dans ce cas-ci, alors que la vacuité refuse toute action dirigée vers l'autre. Le personnage défini par la vacuité ne posséderait aucun trait singulier permettant aux autres personnages de le distinguer et d'accomplir avec lui un échange significatif.

Chez Lepage, l'ouverture engendrée par ce retour intrasubjectif sur son être, devient un trait central de la figure du personnage qui se transforme au contact de l'altérité, présente ou absente. Il semble parfois se fondre à travers cet autre au point de modifier du tout au tout son discours.

Paul

Vous pensez déjà probablement
plein de choses à mon sujet
Vous vous faites déjà probablement
des tas d'idées
Ce n'est pas long
se faire des idées
Se faire des idées
C'est presque une maladie
chez nous
Vous vous dites
Il dit des choses
et il en pense d'autres
et tatati
et tatata
Et c'est vrai
C'est très vrai
Je suis comme ça
Mais nous sommes tous

tous
Comme ça [...] ²³.

Cet extrait de la pièce *L'enclos de l'éléphant*, qui ne fait pas partie de notre corpus principal, nous semble particulièrement éclairant pour démontrer les mouvements dans le discours induits par l'ouverture du personnage. Même si le destinataire premier de cette réplique, le personnage d'Alexis, hôte soumis à l'intrusion de Paul dans sa maison le temps que l'orage se calme, ne prononce aucune parole, Paul formule à sa place un discours. Il se met également en scène en tant que personnage lors de ses répliques en parlant de lui à la troisième personne. En plus de ces trois personnages dont un dédoublé, Paul fait en sorte que sa parole soit appuyée par un « nous » général et indéfini. Le rôle de narrateur aux multiples facettes qu'endosse le personnage de Paul l'amène à naviguer entre ces facettes. L'ouverture ne se situe pas uniquement, dans le cas de cet extrait, au sein du propos du personnage qui s'intéresse à la création de préjugés, donc à la manière dont nous tentons de définir l'autre avant toutes connaissances tangibles de sa personne. Elle se situe dans les changements de postures du personnage. Ce mouvement de l'un à l'autre laisse des espaces vacants le temps du déplacement entre chacune des postures. L'ouverture, bien qu'elle entraîne une mouvance au sein de l'identité qui devient impossible à circonscrire, crée une disponibilité à l'échange. Elle démontre un désir de puiser dans la rencontre d'autrui pour toucher les limites du moi.

²³ Étienne Lepage, *L'enclos de l'éléphant*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2011, p. 24-25.

Les propos du personnage appuient eux aussi ces mouvements qu'effectue Paul entre son discours et celui de son hôte. Il semble s'inquiéter du jugement de son hôte et tente de semer le doute sur sa validité : « Vous pensez déjà probablement / plein de choses à mon sujet / [...] Vous vous dites / Il dit des choses / et il en pense d'autres [...]»²⁴ ». Il cultive dans son propos une mouvance qui ne permet pas de discerner clairement quelles sont les intentions qui lui sont propres et ceci s'accroît lorsqu'il exprime ce qui semble être une vérité : « Et c'est vrai / C'est très vrai / Je suis comme ça²⁵ ». Il étend ensuite ce constat à tous : « Mais nous sommes tous / tous / Comme ça [...]»²⁶ ». Le personnage de Paul divulgue des indices de lui-même pour ensuite jeter le doute sur ceux-ci en les intégrant dans une généralisation.

²⁴ Étienne Lepage, *L'enclos de l'éléphant*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2011, p. 24-25.

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Idem.*

L'impersonnage, un locuteur au neutre

Sarrazac s'inscrit dans la même ligne de pensée que Lehmann. Tous deux arrivent à ce constat : le personnage perd son autonomie ainsi que son appartenance tangible à l'univers dramatique qui peut désormais évoluer avec un personnage fantomatique. Cependant, même si l'état du personnage est précaire, il devient le centre d'une écriture dramaturgique se tournant vers l'intime à vif. Si Lehmann constate l'éclatement du personnage, Sarrazac démontre comment l'intériorité de la figure, aussi en proie à l'éclatement, devient un enjeu central. Il y a exposition d'une couche plus profonde qui n'avait pas fait l'objet de questionnements auparavant afin d'observer comment fonctionne le moi de ce personnage diffracté.

À l'heure de la théorie freudienne de l'inconscient, l'avènement du véritable théâtre intime se fonde sur un moi en perpétuelle contradiction avec lui-même, un moi qui a renoncé à sa souveraineté et à son autarcie, un moi où la place irrémédiablement vacante du for intérieur crée un formidable appel du vide. Déchu de son intégrité, miné de l'intérieur, ce moi en chute libre se trouve, du même coup, distrait de sa relation avec l'autre au sein de la collision dramatique, détourné – ou retourné – vers lui-même, aspiré par sa propre béance ²⁷.

Impossible bien sûr d'éliminer les contradictions à l'intérieur du moi, sinon en figeant le mouvement par la mort. Sarrazac pose des constats sur l'état du personnage sans pour autant développer leurs effets sur la façon d'évoluer du personnage, sinon en montrant une dépossession et une vacuité de son intérieur qui nuit à son entrée en relation avec autrui.

²⁷ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 1989, p.81.

Le vide décrit apparaît plutôt chez Lepage comme un terrain vierge où il est possible de bâtir et non comme une vacuité dévorante tel un trou noir. Il s'agit pour les personnages de Lepage de profiter de ce terrain neutre pour replonger plus profondément dans les replis d'un soi mal connu et de (re)créer ses origines.

Tel que mis de l'avant par Sarrazac, le personnage désincarné – son indépendance de penser comme d'action l'ayant abandonné – ne s'appartient plus. Ses diminutions sont trop importantes pour qu'il puisse être considéré comme une figure ayant une consistance assez solide pour porter une parole. La figure en lambeaux que décrit Sarrazac, dépossédée de toutes ses capacités, apparaît tarie de ressources et s'installe dans le texte dramatique comme un élément passant au neutre chez qui on ne peut que constater les multiples fractures qui induisent l'inaction.

Le personnage lepagien, loin de cet état neutre, constate de lui-même ses béances et c'est cette prise de conscience qui le pousse à rechercher à corps perdu les moyens pour les combler.

André

C'est-à-dire que
l'idée
c'est de frapper sauvagement
sans prévenir
sournoisement
dans le dos
En tout cas
je cours par après l'honneur
si c'est ça la question
Estime de soi
Fierté
Ça fait longtemps que c'est fini
tout ça

[...]
Je vais me pogner des filles
Hé hé hé
Ça me fait souffrir
Je veux y arriver
Je veux tellement y arriver
Ça me rend malheureux
Y a juste ça
Y reste juste ça
Je comprends juste ça [...] ²⁸

Le personnage d'André exprime sans détour, dans ce tableau, son obsession dévorante pour les femmes qui n'a jamais été assouvie. Le manque engendré par cet échec déchaîne une violence gratuite chez ce personnage désabusé qui manifeste le désir de couper ses attaches avec la réalité. Il s'insère de façon impromptue au milieu d'une fête pour frapper sauvagement un autre personnage à coups de bâton de golf. Au moment où il s'apprête à commettre le crime, le temps du tableau se fige et il se tourne en aparté vers le public afin de fournir des explications sur son accès de violence qui semble tout à fait gratuit pour le récepteur. Plutôt que de valider son agression, son discours confirme que sa vengeance est aveugle.

Le vide se ressent dans cette situation à travers la tourmente qui ne connaît pas d'aboutissement mais aussi par la dépossession de soi de ce personnage sous la gouverne totale de ce désir : « Y a juste ça / Y reste juste ça / Je comprends juste ça ». Cet extrait montre cette attraction vers une intempérance irrationnelle qui prend la forme de digressions vers l'inhumain au sein de la fiction, ici de pulsions de violences immodérées.

²⁸ Étienne Lepage, *Rouge gueule*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2009, p. 58 et 60.

Perte d'autarcie

Selon l'approche de Sarrazac, l'intimité du personnage devient le point de focalisation et le mode d'appréhension de cette nouvelle écriture dramatique. Du personnage qu'il décrit résulte un moi miné par des déchirements internes qui le dépouillent de son autonomie. Nous serions devant un personnage fractionné dont les multiples fragments ne permettraient pas de reconstituer une figure assez substantielle pour lui accorder le statut d'individu. La perte d'unité que décrit Sarrazac mène à une forme de personnage en manque de son identité et en manque d'existence par le fait même. Beaucoup plus près d'une silhouette floue que d'un individu reconnaissable, cette figure, il la nomme « impersonnage ». « Le premier symptôme de l'impersonnalité du personnage, celui qui marque le passage à l'*impersonnage*, c'est l'étrangeté radicale aux autres et à soi-même ²⁹ ». La distance qui se manifeste entre le personnage et ce qu'il reconnaît de lui n'est pas sans lien avec l'étrangeté que cherchait à créer Brecht, entre autres entre l'acteur et le personnage qu'il incarne, mais surtout chez le spectateur. L'échec de la re-connaissance de soi-même instaure dès lors une quête vitale; celle de trouver ou retrouver les fondements oubliés d'un moi afin d'attester de son existence, de sa marque.

²⁹ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 229.

Dédouplements inconciliables

De cette confrontation entre un passé absent ou effacé et un présent tout aussi précaire naît un double du personnage, le premier étant l'auteur de la quête et le second l'objet de cette quête.

Étrangeté à soi-même et perte de soi engendrent les doubles et les hypostases. [...] Notons qu'il s'agit ici d'un double « différent ». Non pas idem mais ipse. Un double qui nous signifie l'impossibilité de coïncider avec soi-même, l'impossibilité de se connaître soi-même, sauf à se reconnaître comme un réservoir de possibilités en nombre indéfini³⁰.

Pour Sarrazac, l'acte de quête identitaire posé par le personnage crée une distance infranchissable entre les parts qui le composent et, au lieu de rapprocher le personnage du but de sa quête, l'acte l'en éloigne. Cette forme de personnage mise de l'avant par Sarrazac trouve des résonances en la figure observable chez Lepage, notamment pour ce qui est de l'exacerbation du sentiment d'étrangeté qui devient une préoccupation déchirante des personnages. Plutôt que d'accentuer cette étrangeté, il semble que ces personnages « en devenir », animés d'une lucidité aiguë sur leur état précaire, ne procèdent pas à une quête statique tournée vers un passé mais agissent de façon concrète et active dans un présent leur permettant de s'inventer et de se réinventer. Il ne serait plus question de tenter de superposer, en vain, deux versions d'un soi mais d'ériger un soi au cœur d'un temps présent.

³⁰ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 230-231.

Le tableau intitulé « *Credit cards* » de la pièce *Rouge gueule* met en scène le personnage de Dave, animé par une révolte teintée de paranoïa. S'adressant à un interlocuteur qui n'est pas nommé dans la diégèse mais qui y est inclus puisque le monologue du personnage lui est expressément adressé (« Pis toi t'es certain que c'est toi qui veux ça [...]»³¹), il dénonce la servilité des consommateurs à l'égard de conglomerats immenses qui véhiculeraient leurs messages pernicieux en infiltrant l'inconscient. Le personnage dénonce avec véhémence un phénomène social le dépassant et les enjeux qu'il soulève confirment bien qu'il s'agit d'un discours engagé.

Cependant, l'utilisation du « tu » en tant que mise en scène du personnage ayant expérimenté malgré lui la soumission aux « cartes de crédit », mais aussi en tant que destinataire complice dans cette révolte, crée un dédoublement du personnage. S'il porte le discours, il s'en éloigne également en faisant vivre les actions par ce « tu ». Cette mise à distance, il semble la faire par mesure de protection, pour ne pas s'inclure dans le mouvement qu'il dénonce. Le stratagème n'est que parure, bien entendu, et la dissimulation derrière autrui semble plutôt une tentative pour interpeller directement le récepteur en tentant de lui faire vivre des situations et en les lui remémorant.

Dave

C'est l'été
Pis là
PAF!
Y te font pogner en feu
Combustion spontanée
Pis en même temps
y t'envoient plein de bruits

³¹ Étienne Lepage, *Rouge gueule*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2009, p. 69.

dins oreilles
Des flashs publicitaires
Achetez des sofas
pis des crevettes congelées

Pause
Il regarde sa peau
soudainement inquiet

Peut-être même
qu'y nous ont déjà remplacés par du plastique...
[...]
pis regarder des gars pogner en feu
parce qu'y veulent pas prendre de crédit
Mais ç'a pas d'allure !
Ç'a pas de maudit bon sens !³²

Le personnage de Dave porte un regard pénétrant sur la soumission contre laquelle il s'insurge avec une violence croissante. Ce qui se construit d'abord comme un constat distancié sur les comportements d'achats programmés devient un acte de dénonciation personnel. Les didascalies montrent les effets physiques de ce passage d'une prise de parole d'abord distanciée à intime : « *Ils regardent sa peau – soudainement inquiet – Peut-être même – qu'y nous ont déjà remplacés par du plastique...³³* ». C'est à la suite de cette matérialisation du sentiment de peur dans la réalité que le personnage commence à employer le « nous ». Le discours se matérialise dans le présent, la combustion spontanée qu'il dénonce devient une menace d'autant plus réelle qu'il la met en mots ; le personnage de Dave est « soudainement inquiet ». La frénésie qui gagne peu à peu Dave s'observe dans la ponctuation. Pratiquement absente dans les cinq premières pages du tableau, la présence, chez Lepage, de quatre signes de

³² Étienne Lepage, *Rouge gueule*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2009, p. 72-74.

³³ Étienne Lepage, *Rouge gueule*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2009, p. 74.

punctuation, en l'occurrence des points d'exclamation, est d'autant plus exceptionnelle. Dave se rebelle contre la perspective d'être soumis, emprisonné dans un cycle infernal : « pis on va se dire – c'est pas vrai – C'est pas vrai – Pas ENCORE! – Pendant des milliards d'années – se dire – pas ENCORE!³⁴ » Le tableau se clôt sur son indignation qu'il ne cache plus : « Mais ç'a a pas d'allure! – Ç'a pas de maudit bon sens!³⁵ »

Le personnage de Dave devient malgré lui impliqué dans sa prise de parole qu'il voulait d'abord transmettre avec détachement. Son discours le contamine et les émotions qui l'animent l'opacifient.

Une discordance invalidante

Chez les personnages que met en scène Lepage, le moi est difficile à cerner. Cela est dû aux dédoublements qui en brouillent les fondements, mais surtout, plus globalement, au fait que ce moi est en processus de formation.

D'une hypostase à l'autre, le fil du personnage est rompu puis précairement renoué. De cette absence de continuité naît l'impersonnage, dont on pourrait dire qu'il est la différence du personnage. L'impersonnage se constitue à partir de ce jeu où le personnage n'est plus que la confrontation et la différence de ses masques successifs³⁶.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 232.

Tout comme le phénomène constitutif de la théorie de l'impersonnage, la figure lepagienne effectue un nombre considérable de changements de directions brusques, passant du sens au non-sens, dans son propos et dans ses gestes, lors de cette quête de soi à la linéarité brisée. Plutôt que de percevoir ces allers-retours dans la trame narrative du récit de soi comme des cassures, il serait plus juste dans l'œuvre de Lepage de considérer chacun de ces épisodes en tant que fragment autonome se déposant les uns sur les autres pour s'accumuler significativement en tant que fondation d'un moi. Même si, pour chacun des épisodes, il peut s'agir d'un masque différent, la figure centrale les revêtant tour à tour garde des traces de chacun d'eux.

Sarrazac rend compte d'une discordance au sein de la figure du personnage mis en scène par les dramaturges phares du courant moderne à partir des œuvres d'Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Maeterlinck et Pirandello. La discordance, entendue comme coexistence d'éléments sans harmonie, implique une tentative de rapprochement. La confrontation entre deux stades d'un moi force les contradictions, induites par l'écart dans le temps, à se révéler. « En même temps que l'identité, c'est la présence du personnage qui vacille : diffractée à l'infini ou réduite à l'extrême, elle n'est plus, dans une sorte de mimésis par défaut, que la présence d'un absent ou que l'absence d'un présent ³⁷ ».

La discordance interne de la figure minerait sa présence et donc sa participation à l'action au sein d'un lieu et d'un temps. Il en résulterait des échecs quant à sa

³⁷ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 195.

manifestation. Par ces allers-retours entre les deux versions irréconciliables d'un moi, la présence du personnage souffre d'incomplétude, la présence dans le lieu scénique et les agissements sur celui-ci se retrouvant amenuisés voire compromis, et l'apparition de cette forme spectrale serait en partie tributaire du changement vers l'impersonnage.

Cependant, c'est la notion de « choralité » ébauchée par Sarrazac qui se rapproche le plus significativement des traits observables dans la figure du personnage de Lepage. Du chœur antique représentant la communauté et adressant au spectateur ses commentaires sur l'action, Sarrazac met en exergue l'aptitude à la réflexion :

Depuis l'époque naturalo-symboliste, le personnage de théâtre est un personnage choralisé. « Choralisé » signifiant ici doté de cette inclination *réflexive* qui, dans la Grèce antique, était l'apanage du chœur. Au lieu de servir de relais à l'action, comme dans les dramaturgies antérieures à la fin du XIX^e siècle, la réflexion se détache de l'action, qu'elle relègue dans un hors-champ du drame constitué par le passé-récent ou lointain du personnage³⁸.

Si l'acte de réfléchir fige l'action, il permet en contrepartie au personnage de multiplier les points de vue sur la situation présente, sur ses propres paroles et sur les actes qu'il relate. Cette attitude introspective, étant circonscrite dans une prise de parole monologique, favorise la construction de son identité puisqu'il se penche sur lui-même et se questionne. Cet individu poreux devient un « instrument extrêmement souple, dans la mesure où, n'étant pas un narrateur extérieur, ce personnage-souvenant reste

³⁸ *Ibid.*, p. 216.

perméable à toutes les émotions que permet la remémoration ou, mieux, la reviviscence du drame antérieur³⁹ ».

Vecteur d'émotions re-diffusées en direct, même si vécues dans un passé ou envisagées dans un futur, ce personnage *choralisé* permet une imprégnation de différents temps de façon simultanée. Le fait d'accomplir à nouveau la « remémoration », ou la « reviviscence » dont parle Sarrazac, multiplie les angles d'analyse sur l'objet d'attention de ce personnage. Chez Lepage, cet objet d'étude se trouve souvent être, non pas une situation ou un problème à dénouer, mais lui-même.

Maxime

[...] Je me reconnais ben là
pis j'aime ça
me reconnaître ben là
C'est dans mes principes
pis je respecte mon principe
Bon
Mais là
quand j'arrive au *delicatessen*
y a Catherine qui est là

Catherine

Coucou

Maxime

[...] Impossible de commander
Impossible
Devant Catherine?
Impossible
Je me sens comme un gros con
[...] Un gros dégueulasse qui se dévoile
qui se stoole

³⁹ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 219.

qui se trahit [...]»⁴⁰.

La « reviviscence » en *live* qu'effectue le personnage de Maxime lui permet d'interroger ses réactions et de s'observer de plus près. Ces contradictions qu'il pointe en lui-même, le fait qu'il se « reconnai[t] ben là » en commandant un festin et qu'il s'agit là pour lui d'un principe significatif, mais qu'il finit par ne pas honorer, c'est ce qu'il tente de comprendre en re-vivant ce moment problématique.

Résistance à l'effritement du personnage lepagien

L'effritement sur lequel Sarrazac revient sans cesse dans sa description de l'impersonnage semble fondé sur une approche historique de la dramaturgie. La dépersonnalisation, le dépouillement psychologique, la dépossession et l'absence semblent l'aboutissement assez radical de réflexions prenant comme point d'appui les pièces où le personnage a une identité claire, où son éthos est étoffé et où ses traits psychologiques sont repérables.

Dans les œuvres d'Étienne Lepage, il n'y a pas de procédés mis en place pour créer des états absolus telle la dépersonnalisation ou l'absence. Nous souhaitons ainsi nous éloigner de la théorie de l'impersonnage de Sarrazac pour la raison qu'il problématise cet effritement chez le personnage de théâtre d'après des œuvres trop éloignées de celles à

⁴⁰ Étienne Lepage, *Kick : suivi de Gifles*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2012, p. 19-20.

l'étude. Que ce soit tant chez Ibsen que Koltès, la figure du personnage atteint une forme de consistance avant de se dégrader, ce qui n'est jamais le cas avec Lepage. Le personnage « en devenir » opère le processus inverse : il nous révèle son inconsistance initiale et pose des actes dans l'espoir de se construire.

Il apparaît cependant évident qu'une instabilité se manifeste dans le personnage lepagien. En prenant cette instabilité comme un fait acquis, un point de départ pour évaluer la figure du personnage lepagien, il nous apparaît que ce soit davantage le désir vital d'accumuler des preuves d'existence qui motive les personnages à prendre la parole. Ils s'expriment selon une forme de dialectique argumentative qu'ils bâtissent seuls.

Confrontés à leur solitude, repliés sur eux-mêmes, ces personnages « en devenir » adoptent une posture réflexive qui leur permet d'approfondir leur connaissance d'eux-mêmes. Le mouvement de retour de la pensée sur elle-même causé par la réflexion inclut au passage le récepteur qui en est le témoin.

Jean-Pierre Sarrazac dépeint la figure de l'impersonnage animé de choralité comme un simple locuteur, un véhicule de la parole de théâtre. Ce personnage ne s'engage pas, son inconsistance ne le lui permettant pas. La posture neutre entraînant l'inaction, le personnage s'estompe considérablement de l'espace théâtral. L'attitude réflexive que ce personnage choral adopte se retrouve dans l'écriture de Lepage. Mais chez ce dernier, cette attitude permet un épanchement vers l'intime dont les personnages ont désespérément besoin pour se trouver. La quête identitaire les motivant

induit une évolution, une action qui ne correspond pas au passage au neutre de la figure de l'impersonnage mis en lumière par Sarrazac.

Une distinction entre la théorie de Sarrazac et les personnages agissant chez Lepage qui empêche de qualifier ceux-ci d'impersonnages se manifeste également dans ce dédoublement de soi décrit par Sarrazac qui est absent dans l'écriture de Lepage. La prééminence d'un présent interdit la possibilité d'effectuer des remises en perspective de soi. La quête d'authenticité n'aboutit pas et garde le personnage tout comme le récepteur dans une situation précaire.

Le personnage « en devenir »

Transgression des postures et jeux de pouvoir

Des observations sur la figure du personnage effectuées par Hans-Thies Lehmann, c'est l'établissement de liens ouvrant une voie de communication avec le récepteur, bien qu'elle soit à sens unique, de la scène à la salle, qui trouve des résonances significatives dans l'œuvre de Lepage. Le locuteur du monologue performe une participation active dans la mesure où il opère les actes de retour sur lui-même. La dynamique d'action se fait plus discrète, le mouvement se perçoit à travers les transformations du fil de la pensée des personnages. Ces retours et hésitations qui transforment le discours laissent des traces chez le personnage. En l'occurrence, le personnage de Maxime performe ces mutations seul, son discours est adressé à un locuteur absent.

Maxime

[...] Ça me dérange pas fais-le ton party fais-le pis danse dans ton party pis frenche du monde dins coins à ton party qu'est-ce que tu veux que ça me fasse je vas quand même pas te supplier à genoux tu voudrais je me mette à genoux ? Là tu dirais oui tu dirais oui si je me mettais comme ça pis que je pleurais c'est ça pis que je morvais pis que je suppliais pis que je laissais des larmes couler comme ça pis que je disais ouin ouin invite-moi invite-moi ? Come on invite-moi je veux y aller qu'est cé que je t'ai faite je t'ai rien faite je t'ai absolument rien faite [...] ⁴².

Le personnage lepagien s'évertue à déjouer une argumentation en jouant à lui seul les deux protagonistes engagés dans la discussion. Il s'assure ainsi de pouvoir contrôler

⁴² Étienne Lepage, *Kick : suivi de Gifles*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2012, p. 47.

ce qu'il laisse transparaître de lui mais surtout de se trouver en position de force dans ce débat, posture qu'il finit tout de même par perdre dans l'extrait présenté et qui changera constamment tout au long du tableau, un monologue très dense totalisant quatre pages. Le pouvoir gagné, puis perdu, puis retrouvé pour être perdu à nouveau illustre assez justement la mouvance caractéristique de la figure « en devenir » de Lepage.

Le personnage opère sans cesse des retours sur son propos. Dans l'extrait, le personnage se montre d'abord tout à fait détaché de l'enjeu du fameux « party », parlant de l'évènement avec mépris. Puis, il suggère une mise en scène où il est humilié et rabaissé, allant même jusqu'à supplier l'hôte, personnage muet puisqu'il est absent de cette scène. Ce court extrait démontre l'art du retournement de situations et du changement de postures auxquels se livre le personnage pour camoufler ses réels désirs, dans le cas présent, se voir inclus.

La dynamique du jeu de pouvoir qui s'installe a ici la particularité d'être vécue par un seul personnage, transgressant les positions qui s'établissent et passant de dominant à dominé. La souplesse montrée par ce personnage reflète un décentrement identitaire, qui s'effectue avec cohérence et qui ne mène pas à l'égaré de soi. Il se glisse tour à tour dans deux postures en confrontation et il soutient deux rhétoriques cohérentes. Les arguments avancés structurent l'escalade de ces discours.

La multiplicité des voix qui se font entendre à l'intérieur d'une même conscience, voire la concentration de tous les fils de la narration entre les mains d'un seul personnage,

échappe au logocentrisme, rendant le destinataire du texte dramatique dépositaire du sens à donner à ce « dialogue intériorisé formulé en langage intérieur »⁴³.

Plus qu'un être animé par le mouvement, le personnage lepagien atteste d'une faculté d'adaptation révélant une certaine profondeur de caractère. Cette profondeur se développe par la prise de conscience de l'autre.

Extériorisation de l'intimité

Les dramaturges ont achevé de faire la démonstration de l'échec de communication entre les personnages et c'est un retranchement sur les plans formel et thématique qu'ils opèrent. De cela se dégage l'image d'un personnage isolé qui n'a d'autre choix que d'avoir recours au monologue pour s'exprimer.

Si le drame, forme poétique donnée soit dans le présent soit dans les relations interhumaines à une action, est entré en crise vers la fin du XIX^e siècle, la responsabilité en incombe au changement thématique qui remplace les éléments de la triade conceptuelle par les concepts opposés. Chez Ibsen, c'est le passé qui domine la place du présent. Le thème, ce n'est pas un évènement passé, mais le passé lui-même, qu'on se remémore et qui continue à agir intérieurement, l'élément interhumain est ainsi refoulé par un élément *d'intériorité humaine*. [...] L'évènement est accessoire, et le dialogue, la forme d'expression interhumaine, devient le réceptacle de réflexions monologiques⁴⁴.

⁴³ Hervé Guay, « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence » in *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 47, 2010, p. 20-21.

⁴⁴ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, collection Penser le théâtre, trad. de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Circé, 2006 [1965], p. 69.

Les éléments dits « opposés » qui surgissent avec l'avènement du drame moderne sont donc l'abandon du temps présent pour un retour vers le passé ou le passage d'un présent vers un passé ou un futur, un repli vers l'intériorité et la disparition de l'action au profit d'un certain statisme. Comme nous avons pu le voir à travers les observations de Szondi, Lehmann et Sarrazac, le personnage qui se trouve au cœur de ces bouleversements de l'écriture théâtrale se voit contraint de subir des modifications majeures. Étant donné qu'il n'est plus le porteur de la progression de l'action et qu'il n'entre plus en dialogue avec les autres personnages, les dramaturges s'intéressent à cette solitude et au dépouillement de ce personnage. Comment se comporte un tel personnage ?

Cette forme étrange, n'étant plus appréhendable de l'extérieur puisque tous les liens pointant hors de lui-même sont coupés (disparition de l'action et du dialogue traditionnel), voit son intériorité mise à nu. Au cœur de l'écriture de Lepage, se trouve cette figure décidée à s'exprimer sur ses tabous personnels, à dévoiler des parts honteuses de ses pensées. Les personnages nous laissent entrevoir les échecs qui les hantent. Ce choix thématique récurrent sert notamment à accentuer l'empreinte marquée d'un humour qui se propage à l'ensemble de l'œuvre.

Le chapitre suivant prolongera la réflexion amorcée sur ce personnage « en devenir » de Lepage en montrant en quoi la relation à la temporalité de l'immédiat et l'ouverture de l'espace participent activement à créer cette nouvelle forme de personnage.

Partie II

Inclusion du récepteur co-créateur

[L]e lecteur est présent dès la constitution d'une œuvre qui elle-même n'accède à son statut qu'à travers la multitude de cadres cognitifs et des pratiques qui lui donnent sens.

(Dominique Maingueneau)⁴⁵

Temps mis en tension

La structure dramatique qu'affectionne Lepage fonctionne par ruptures et ce système se transpose tant sur le plan du temps interne des œuvres que dans le temps de la représentation. L'œuvre ne s'appréhende pas tel un tout fermé comprenant une action univoque. Les dissonances que provoque l'auteur semblent d'abord érigées pour empêcher la manière d'appréhender le texte de se figer.

Dans l'optique des arts plastiques, le *Performance Art* s'affirme comme l'élargissement de la représentation de la réalité en images et objets grâce à une *dimension temporelle*. Le momentané, la simultanéité, le « une fois seulement » constituent des expériences du temps dans un art qui ne se limite plus à présenter le résultat fini d'un acte de création (qui, lui, ne se présente pas) mais valorise plutôt le processus-temps dans la constitution d'images en tant que procédé « théâtral ». Le rôle du spectateur n'est plus la reconstruction, la re-création et la patiente reproduction de l'image fixée, mais la mobilisation de sa propre faculté à réagir et à expérimenter pour réaliser la participation au processus qui lui est offerte⁴⁶.

Lehmann met en lumière la prééminence du processus et révèle comment son accomplissement se manifeste dans une relation intrinsèque à la dimension temporelle.

⁴⁵ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, 2004, p. 29.

⁴⁶ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 217.

La structure adoptée par Lepage s'apparente à bien des égards à celle qu'on retrouve dans les arts de la performance tels que les comprend Lehmann : un enchaînement d'une série « d'images en tant que procédé "théâtral" ». Chacun des micro-récits est à prendre et à comprendre individuellement, ce qui génère une progression du texte qui se voit interrompue à la conclusion de chacun de ces micro-récits concis et fulgurants. Face à cette construction en soubresauts de l'œuvre dramatique, le récepteur doit se tenir sur le qui-vive puisqu'il est amené à plonger rapidement au sein d'un récit puis à en être éjecté tout aussi promptement.

Les interruptions de la linéarité situent l'œuvre dans un temps en flottement pris dans l'attente de sa réalisation. Le temps de la représentation, de la première réplique prononcée à la dernière, se fige. Cette configuration temporelle place le récepteur à distance puisqu'il se voit sans cesse sorti du temps de la représentation et ramené à sa réalité entre chacun des tableaux. Il s'en ressent un rythme global syncopé. À l'intérieur des micro-récits ou tableaux, les personnages se racontent et les temps s'entremêlent : il y a re-croisements entre le temps du récit et celui du contexte dans lequel il est raconté.

Un temps présent

Lepage inscrit de façon martelée ces tableaux dans le présent. Il accorde un soin particulier à tisser la parole avec ce temps de l'immédiat. Ce temps présent prend une signification particulièrement importante en raison de l'acte d'accomplissement qu'il implique, la parole de l'ici et maintenant qui se réalise au moment où elle se dit, une parole performative. L'inscription dans le présent de la parole place le personnage dans un espace contigu au sien et il devient impossible pour le récepteur de le percevoir dans une perspective détachée. La prévalence du présent situe le personnage de façon précaire, on ne peut l'appréhender que dans le « devenir » de sa parole. L'attente s'installe et le récepteur navigue dans l'inconnu, le texte ne lui fournit aucun moyen pour saisir ce personnage avant que ce dernier ne se manifeste. Si des bribes du passé jaillissent par à-coups, elles ne sont pas pour autant explorées et ces apparitions semblent plutôt contribuer à jeter un doute sur ce présent incertain.

Immédiateté

Les ancrages prégnants au cœur du présent s'effectuent entre autres par la réalisation immédiate des actes des personnages. L'urgence de réalisation dépasse l'imprégnation du temps présent, elle abolit toute problématisation à travers le temps.

L'immédiateté instaure aussi un caractère éphémère à l'acte qui donne une impression d'instabilité. Cette dernière, étant sans cesse expérimentée, augmente paradoxalement la valeur de l'immédiat où, pendant un bref moment, l'acte de parole se

réalise. C'est-à-dire qu'au sein d'un discours soumis à des mutations imprévisibles, l'acte d'énonciation du personnage prend une importance redoublée puisqu'il est un des seuls signifiants sur lesquels peut s'appuyer le récepteur.

Daniel

Pour commencer, je voudrais juste dire que je suis privilégié
d'être ici ce soir
qu'on est tous privilégiés d'avoir la capacité de comprendre ce
qui va se passer ici ce soir
priviliégiés d'avoir ce temps-là à perdre ce soir
ce beau temps-là qui s'élève quand on le perd
priviliégiés de perdre notre temps dans des endroits jolis devant
des objets étranges [...] ⁴⁷.

Le tableau d'ouverture d'*Ainsi parlait...* joue sur le chevauchement des frontières entre les réalités, celle du récepteur et celle de l'œuvre puisque leurs temps s'interpénètrent. Le présent du récepteur se confond avec le récit du personnage qui semble figé dans un hors-temps. Aucune action ne progresse. Le personnage parle du moment que le récepteur est lui-même en train de vivre. Le chevauchement des deux temps se cristallise par l'entrée au sein de l'œuvre au moyen d'une locution performative : « Pour commencer ». Le résultat ici est la fonte de la parole théâtrale dans la parole du récepteur, les deux voix ne se distinguant plus. L'entrelacement des voix

⁴⁷ Étienne Lepage, *Ainsi parlait...* dans *Logique du pire* suivi de *Ainsi parlait...*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2016, p. 97.

prend également forme dans le rassemblement sous un même pronom, le « on » incluant à la fois le personnage et le récepteur.

La récurrence des déictiques de lieu, « ici » et de temps « ce soir », ancre la situation d'énonciation dans l'immédiat renvoyant directement à la réalité du récepteur puisqu'il n'y a pas d'antécédent au sein du texte dramatique. Il en va de même pour chacun des tableaux : étant autonomes et isolés au sein de l'ensemble de l'œuvre, ils sont coupés de références au passé. La scène d'énonciation des personnages se forme dans un immédiat où se déroule un évènement non-réitérable et la présence de déictiques reliés au temps présent et à l'inclusion du destinataire contribue à sa définition.

Performatif

L'ensemble de l'écriture d'Étienne Lepage intègre la performance entre autres à travers la forme qu'il privilégie, le monologue qui encourage une inscription du présent et limite considérablement l'intrusion du passé par cette urgence de dire le présent. L'aspect performatif s'insère en filigrane dans l'ensemble de l'écriture d'Étienne Lepage. La performance s'entend ici en tant que représentation sans répétition.

Janelle Reinelt étoffe cette conception de la performance : « [c]ette notion en enchâsse trois : la singularité de la performance *live*, son immédiateté et sa non-réitérabilité⁴⁸ ». Chaque représentation théâtrale est en fait une présentation puisqu'il

⁴⁸ Janelle Reinelt, « La politique du discours : performativité et théâtralité », in *Théâtre / Public*, Paris, vol. 205, 2012, p. 13.

n'est jamais possible de la reproduire de façon tout à fait similaire. La notion de performance valorise le spectacle en tant qu'objet mouvant et soumis à l'aléatoire. L'angle d'intérêt dans cette conception du spectacle théâtral serait le processus plutôt que l'objet fini. La singularité de ce type de spectacle est entre autres attribuable à la réception, d'autant plus dans le cas d'œuvres ouvertes où le sens se refuse à toute fixité, le récepteur jouant un rôle actif de créateur.

Dans l'étude du texte, il serait davantage approprié de parler d'indices de performance ou de matériau performatif, étant donné que la réalisation ne se concrétise pas dans son dénouement ultime, la représentation. Le processus d'actualisation de ce mode de communication en *live* prend bien sûr toute sa puissance lors d'une performance scénique. Il est cependant déjà possible d'en ressentir les indices à travers l'acte de lecture. Dans ces deux contextes, la présence de l'instance de réception est indispensable à l'accomplissement de la communication. « [C]'est le public qui ne représente plus seulement cette sorte de témoin extérieur, mais un partenaire, partie prenante du théâtre, qui décide du succès de la communication ⁴⁹ ». La performance engage donc l'échange entre émetteur et récepteur par la création d'un « moment de communication ».

Considéré jusqu'alors comme œuvre-à-représentation, comme un produit chosifié (même si cette œuvre réifiée s'avère détenir un caractère de processus), le théâtre doit alors devenir un acte et un moment de communication, il doit se faire échange qui non seulement admet le caractère momentané de la « situation » théâtre, c'est-à-dire son

⁴⁹ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 220.

caractère éphémère jugé comme une déficience au regard de l'œuvre durable, mais encore va l'affirmer comme praxis indispensable pour l'intensité de la communication ⁵⁰.

Il ne semble pas possible de circonscrire le commencement exact de ce moment éphémère. L'intérêt de cette pratique réside en la mise en exécution du processus, soumis à l'aléatoire, plutôt qu'à une étude rigide des procédés. Il est possible d'observer que son émergence semble cependant favorisée par la forme concise voire brutale que prend la parole des personnages qui se manifeste et se conclut de façon abrupte. La performance se réalise, entre autres, dans le théâtre de Lepage par cette esthétique de l'instantané qu'il préconise et qui prend forme à travers un temps présent et se déroule dans un laps de temps extrêmement précis.

Michel

Bon
Ok
On recommence
Je
J'aimerais ça te parler de quelque chose
Je veux en profiter
pendant que
entre nous deux
c'est
tout est
Bon
C'est difficile à dire maintenant
mais si on en parle pas maintenant
ça va être impossible à
après ⁵¹.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 220.

⁵¹ Étienne Lepage, *Rouge gueule*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2009, p. 24.

Le personnage de Michel adresse son discours à un personnage absent. Sous cette forme de discussion qu'il accomplit pourtant seul, il se fait pressant, il est dans l'urgence de convaincre sa copine de diversifier leurs pratiques sexuelles. La fébrilité est manifeste dans l'extrait : le personnage ne termine pas ses phrases, son discours est ponctué de mots vides « bon » et il accorde une importance vitale à livrer son message « maintenant ».

Janelle Reinelt tire parti de l'argumentaire de Derrida qui « réincorpor[e] la performance dans le performatif en insistant sur le fait que la condition générale du langage est l'itération, ou l'itérativité⁵² ». Le théâtre ne ferait donc plus exception ; il « devient l'une des formes parmi d'autres des conditions générales d'énonciation. En effet, les énonciations théâtrales sont, elles aussi, soumises à l'itération d'une structure linguistique pré-existante⁵³ ».

Le jalon charnière de cette structure énonciative est ce point de tension où la performance transgresse le contexte d'énonciation.

La force d'énonciation vient, dès lors, de la rupture structurale avec les contextes pré-établis. Le terme itération *signifie* que l'espace qui se situe entre le contexte et l'énonciation, loin de perpétuer les conditions préalables, marque plutôt l'écart par rapport à celles-ci qui constitue précisément la force performative de l'énonciation [...] ⁵⁴.

⁵² Janelle Reinelt, « La politique du discours : performativité et théâtralité » in *Théâtre / Public*, vol. 205, 2012, p. 14.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

La performance naît donc d'une rupture qui permet l'émergence de ce moment, isolé de la situation énonciative qui l'accueille. Une distance se creuse entre le contexte de l'énonciation et l'acte de prise de parole.

Lepage utilise le décalage par un procédé de mise en scène du discours au sein du discours. Le récit des personnages se ponctue de ruptures créant des moments hors-temps propices à la performance. Ces interruptions surviennent de la façon la plus frappante par les commentaires personnels en direct sur l'histoire même qu'ils sont en train de narrer. Le récit se métamorphose au gré de son déroulement puisque son narrateur change de postures, passant de personnage actif au cœur du récit à narrateur omniscient, pleinement conscient de la présence du public.

David

Mais là
quand j'arrive pour ouvrir la porte
a' s'ouvre pas
En même temps
j'entends un bruit métallique derrière moi

On entend un fusil qui se charge

Je me retourne
Le caissier a sorti un douze
pis y est en train de le charger
Je regarde autour de moi pour voir comment les autres réagissent
Y a pus personne dans le dépanneur
Y a barré la porte électrique
Y sourit
pis y me dit

Tobi

Comment ça va
aujourd'hui
La vie est belle?

David

Je dis
Oui oui
monsieur
La vie est belle
Y répond [...] ⁵⁵ .

La manifestation du performatif s'observe dans le théâtre de Lepage par ce double jeu de mise en scène du discours. La rupture avec le récit principal, ici celui de l'évènement du dépanneur, donne aux commentaires du narrateur une qualité de *live*. La didascalie initiale du tableau (David / debout / entouré d'autres jeunes assis ⁵⁶) pose le personnage face à un public et c'est à lui que s'adresse David tout au long du tableau. Les didascalies qui entrecourent le récit soulignent et étoffent la mise en scène du discours performé par le personnage.

D'une part, le dramaturge isole le personnage qui s'avance, seul, pour prendre la parole. Déjà, ce choix favorise une proximité intime avec le récepteur qui est mis devant une parole théâtrale dépouillée de théâtralité. Le personnage s'avance nu, délesté des artifices de la théâtralité puisqu'il devient le metteur en scène d'un récit théâtralisé. Le

⁵⁵ Étienne Lepage, *Kick : suivi de Gifles*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2012, p.39.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 35.

dramaturge s'emploie à dissoudre la construction d'une réalité propre à l'œuvre, il mise plutôt sur la porosité avec le réel du récepteur pour permettre à cet univers incomplet de fonctionner grâce à l'implication du récepteur. D'autre part, une fois le récit entamé, le personnage rompt avec lui et en sort pour marquer l'histoire de son empreinte.

David

Quoi?

Je me jette sur le côté

Bang

Y a six cents sacs de chips qui explosent dins airs

Bang

Bang

La slush

Les boîtes de chocolat

Tout est au ralenti

à cause que j'ai deux crisses de *forty* dins pants

Pis comme j'ai loussé ma ceinture

chus en train de perdre mes culottes

Le gars y rit comme un malade

Rire

Non

c'est plus...

Tobi

Comme ça?

Rire

David

Non

Plus comme

T'sais

Rire de David

*Tobi essai*⁵⁷.

Le récit anecdotique relaté dans le tableau devient une œuvre à part entière construite minutieusement par le personnage. Il ne suffit pas pour lui de jouer le rôle de narrateur de façon détachée pour son auditoire, il le modèle dans une mise en scène ultra précise qu'il érige et qu'il soumet à des mutations dont il est le maître d'œuvre.

Dans le tissage des voix se trament des fictions, se profilent des événements, leurs ressorts et leurs protagonistes – tout un matériau dramatique, donc, mais qui n'implique les êtres en scène qu'au second degré : celui du récit, du discours rapporté ou réflexif. Ce creusement de l'énonciation questionne l'investissement même de l'acteur, en le plaçant à un endroit de jeu et d'invention qui n'est plus celui de la simulation, mais celui de la performance : il ne doit pas imiter des actions mais accomplir des actes de parole. C'est parler qui fait être, sans illustration⁵⁸.

Le dépouillement de la théâtralité décrit par Reinelt se traduit par une prise de distance du personnage, ce dernier est impliqué dans la fiction mais il devient davantage un matériau secondaire permettant de transmettre le discours. Il se positionne comme l'une des conditions d'énonciation.

L'usage du récit n'implique qu'indirectement le personnage même si, dans le cas de l'écriture de Lepage, ce dernier prend les rôles de narrateur et de personnage actif au sein du récit. Ce premier rôle fait en quelque sorte tomber la théâtralité. Il est intéressant

⁵⁷ Étienne Lepage, *Kick : suivi de Gifles*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2012, p. 42.

⁵⁸ Janel Reinelt, « La politique du discours : performativité et théâtralité » dans *Théâtre / Public*, vol. 205, 2012, p. 12.

de souligner que c'est par la mise en scène d'un récit où l'on reconnaît des matériaux de théâtralité que Lepage altère la théâtralité de son œuvre.

Distorsions des temporalités

Comme nous l'avons vu, des ruptures de différentes natures se succèdent au sein des tableaux. Les changements de postures des personnages – ces derniers entrent et sortent des récits – minent la linéarité temporelle en multipliant les fictions. L'insertion de récits crée le chevauchement des temps. Les temporalités internes se télescopent. La fiction racontée par les personnages s'insère dans leur mise en scène préalable, les personnages lepagiens en viennent à se raconter à travers le récit. « On découvre alors que les scénarios imaginaires ont fracassé la linéarité de la temporalité mimétique, en lui superposant une temporalité éclatée, proche de celle du théâtre épique, mais radicalement différente dans sa visée, connotative ici et non pas didactique. On pourrait parler de temporalité poétique, absolument disjointe du temps référentiel ⁵⁹».

Au sein d'une œuvre à l'esthétique fragmentaire où l'unité de temps se concrétise puis s'estompe dans chacun des tableaux, l'imbrication de récits entretient l'effet de hors-temps. « Les deux pièces (*Ashes to Ashes* et *Moonlight*), avec une savante maestria,

⁵⁹ Claudie Gourg, « Dire l'indicible. Stratégies discursives dans les deux dernières pièces d'Harold Pinter : *Moonlight* et *Ashes to Ashes*. » in *Le théâtre anglais contemporain*, dir. E. Angel-Perez, Paris, Klincksieck, 2007, p. 17.

s'ingénient à égarer le lecteur / spectateur dans un labyrinthe spatio-temporel, un univers de fragments que l'esprit s'efforce de relier ⁶⁰».

L'éclatement des temporalités que relève Claudie Gourg dans le théâtre d'Harold Pinter se rapproche sous plusieurs traits du modèle temporel du théâtre de Lepage. L'incertitude des limites garde le récepteur actif puisque sa quête pour recoller tous les morceaux de l'énigme ne s'achève jamais.

L'enchâssement entre un présent prégnant révélant par bribes l'existence du personnage, un passé nébuleux et un futur tout aussi incertain, permet au récepteur d'imaginer des hypothèses pour résoudre les béances.

Madame Leblanc

[...] Je vais m'approcher de lui
Lentement
Y va me regarder
comme si loup sortait du bois
Je vais aller le voir
pis je vais y dire
Heille
Je sais pas trop
Enfin
Je veux juste te dire que
je t'aime
pis si tu veux
ben
on pourrait sortir ensemble?
Y va me dire
la face rouge

⁶⁰ Claudie Gourg, « Dire l'indicible. Stratégies discursives dans les deux dernières pièces d'Harold Pinter : Moonlight et Ashes to Ashes. » in *Le théâtre anglais contemporain*, dir. E. Angel-Perez, Paris, Klincksieck, 2007, p.17.

Francis
Moi aussi
je pense que je vous aime
madame Leblanc

Madame Leblanc
Pis on va se prendre la main [...] ⁶¹.

Le personnage de Madame Leblanc se déplace entre le temps de son récit et le temps de l'action de ce récit, les deux se déroulant de façon simultanée. Lors de ce tableau, il y a interpénétration des deux temporalités puisque le personnage soutient à la fois les rôles de narratrice et de protagoniste active. Les portions narratives du texte retardent le déroulement de l'histoire et créent des hors-temps qui affectent l'appréhension de l'action dont le réalisme s'écroule.

Lepage met en scène un personnage omniscient qui entrevoit le futur avant qu'il ne se concrétise. De ce télescopage des temps résulte un tableau qui évolue en différé, l'action étant nommée avant d'être accomplie. Le personnage de Madame Leblanc, narratrice oracle, teinte ce tableau d'un fatalisme qui embrouille la temporalité puisque les actions ont déjà été vues avant de se réaliser. Le cadre dramatique instauré est davantage suggéré que représenté, la dramatisation épurée et minimale n'occupe qu'une place secondaire, l'accent étant mis sur la narration.

En un lieu unique éclaté se télescopent l'ici et le là-bas, le présent et le passé, le vécu et l'imaginaire. Le traitement du temps associe le collage – fragmentation planaire – à l'enchâssement, émergence de l'enfoui ⁶².

⁶¹ Étienne Lepage, *Rouge gueule*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2009, p. 76.

⁶² *Ibid.*, p. 14.

Le traitement du temps affecte la conception du lieu, ici « éclaté ». Il modèle également la construction du personnage qui coupe à répétition les liens qu'il tisse avec un des temps, dans l'exemple précédent avec celui de la narration et avec celui du futur anticipé. Le personnage nous révèle son romantisme nostalgique par rapport à cette rencontre amoureuse qu'il raconte de ses débuts jusqu'à sa chute. Ce tableau fait vivre, re-vivre en accéléré ce récit au personnage et au récepteur. Il en résulte une impression de détachement de la part de ce protagoniste opérant un retour au présent sur cet échec amoureux. Bien qu'elle soit un personnage participant activement à cette histoire, Madame Leblanc se tient également dans une position extérieure au récit. Le chevauchement des temps conduit à une multiplication des postures pour le personnage et le discours au présent qui est performé semble la portion du discours la plus authentique, dépourvue d'une mise en scène : « Je sais pas trop / Enfin / Je veux juste te dire que / Je t'aime pis si tu veux / ben / on pourrait sortir ensemble ? ⁶³ ». De ce moment performatif résulte une brèche d'authenticité laissant apparaître le personnage sans artifice.

⁶³ Étienne LePage, *Rouge gueule*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2009, p. 76.

Récit de soi entremêlé dans le temps

La temporalité théâtrale se voit aussi fléchie par l'intrusion massive du récit au cœur de son écriture. Cette morphologie du texte se déploie chez Lepage pour permettre aux personnages de s'exprimer par la bande, dans le détour d'un récit narré. Il se crée un dédoublement pour le personnage qui lui permet d'adopter une nouvelle perspective sur lui-même. Passant de narrateur omniscient à sujet actif au sein d'une histoire, le personnage lepagien prend cette distance vis-à-vis de lui-même.

L'intrusion du récit contribue au dynamisme tourné vers l'intimité des personnages. Les actions étant racontées plutôt que faites, la parole revêt une importance de premier plan. Lepage prend un soin particulier pour coller ces tableaux vivants à la réalité du récepteur. La langue populaire et les sujets abordés qui sont tirés du quotidien souvent trivial intègrent ces récits dans un registre populaire familier au récepteur.

David

Avoir des ailes

...

Quand tu te promènes dans ' rue

quand t'es chez toi

quand tu dors

quand tu fais tes devoirs

quand t'écoutes la télé

quand t'embrasses ta blonde

quand tu manges du spaghetti

c'est ça

dans le fond

que t'essaies d'atteindre

C'est ce sentiment-là

qu'est la vraie

chose
que
...
Le *gun*
dans ma poche
...
Dans les poches du gars [...] ⁶⁴.

Le personnage de David raconte son histoire en tentant de se dissimuler. Cette stratégie lui permet de livrer plus librement ses pensées intimes sur son expérience du « *gun* » qu’il trouve par hasard et transporte partout avec lui. L’arme lui procure un sentiment de puissance auquel il ne peut renoncer. Malgré l’identité empruntée qu’il soutient et qui agit en tant qu’écran protecteur, il finit par se trahir : « Le *gun* / dans ma poche⁶⁵ ». L’anaphore incruste la présence du « *gun* » dans chaque fibre du quotidien et l’objet devient indissociable de la vie, « la vraie », du personnage.

La présence d’anecdotes n’est évidemment pas anodine, elles habitent les trois œuvres à l’étude, et cette stratégie permet de faire jaillir une parole plus intime de la part du personnage par le détour d’un sujet, au premier coup d’œil, banal. Nous reviendrons sur les effets de l’anecdote sur l’esthétisme global des œuvres du corpus.

⁶⁴ Étienne Lepage, *Kick : suivi de Gifles*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2012, p. 71.

⁶⁵ *Ibid.*

Hypotypose

Les courts tableaux, au sein desquels la narration de récits devient une stratégie d'écriture privilégiée, frappent par leur statisme apparent. L'objectif est de faire vivre (au récepteur), non de vivre et, pour y parvenir, Lepage multiplie les cas d'hypotyposes grâce auxquelles le récepteur voit se déployer devant lui une scène rendue palpable par une description précise et notamment un souci des détails visuels. Le dramaturge, en isolant les personnages qui deviennent narrateurs du présent, met en place les conditions propices au dévoilement d'une peinture « racontée » rendue visible au récepteur.

Bamoko

Mon premier souvenir
c'est de voir mon père se faire décapiter devant
toute la famille
Sa tête roule dans le sable
Je l'ai même vu avoir le temps de se fermer les yeux
pis la bouche
par réflexe
pour pas que les grains entrent [...] ⁶⁶.

Léa

La fille
alle a un python
Bon
Pis à un moment donné
le python
y mange pus
La fille
a' le nourrit avec des espèces de graines brunes
comme de la bouffe à chien
mais pour les pythons
faite exprès
t'sais

⁶⁶ Étienne Lepage, *Rouge gueule*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2009, p. 64.

Pis là
le python y mange pus
La fille commence à s'inquiéter [...] ⁶⁷.

Le recours à l'hypotypose ne crée pas toujours le même effet, tout dépend du sujet abordé et de l'implication du narrateur. Dans le premier exemple tiré de *Rouge gueule*, le narrateur raconte un souvenir dans lequel il est un témoin passif. Les descriptions de cette scène cruelle se concluent par l'omophagie. L'hypotypose est ici très concise, le tableau totalise à peine deux pages aux répliques très courtes, et elle réussit tout de même à composer un tableau frappant. Le sujet agresse le récepteur qui n'a d'autre choix que de réagir au contact de ces paroles terrorisantes.

Le second exemple issu de la pièce *Kick* montre une forme d'hypotypose qui ponctue cette œuvre par ces prises de paroles digressives. Ces cinq tableaux (*Asian stuff* ⁶⁸, *Cochon Robert* ⁶⁹, *Python* ⁷⁰, *Jungle joke* ⁷¹, *Archie* ⁷²) se caractérisent par un effacement du personnage qui relaie des contes faisant partie de la culture populaire. Les hypotyposes fonctionnent dans ces cas comme des intermissions divertissantes tirant vers le burlesque.

Anecdote

⁶⁷Étienne Lepage, *Kick : suivi de Gifles*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2012, p. 51.

⁶⁸*Ibid.*, p. 24.

⁶⁹*Ibid.*, p. 27.

⁷⁰*Ibid.*, p. 51.

⁷¹*Ibid.*, p. 77.

⁷²*Ibid.*, p. 95.

Outre ces formes d'hypotyposes, Lepage utilise l'anecdote comme prétexte d'expression pour les personnages. Ces derniers semblent captés par le récepteur dans l'instant même de l'énonciation et interrompus dans le fil de leurs pensées. L'amorce de la prise de parole prend la forme d'une anecdote pour ensuite se muer en une réflexion plus personnelle. L'oralité se manifeste particulièrement dans cette forme d'écriture. L'anecdote permet aux personnages d'intervenir de manière concise et de s'éclipser aussi rapidement de la scène d'énonciation. Ce procédé vise à faire émerger rapidement des émotions et, puisque ces anecdotes sont racontées par un personnage seul sur scène, le lecteur ou le spectateur devient la première cible.

L'impression de capter les personnages au cœur d'une réflexion intime donne aux récepteurs de ces anecdotes du théâtre de Lepage une posture se rapprochant du voyeurisme. Il s'agit d'anecdotes souvent honteuses qui se racontent dans le confort et la protection d'une sphère privée. De ces anecdotes personnelles découle un effet d'accessibilité à leur intimité car ces personnages semblent nus, livrés sans filtre devant le récepteur.

Dave
un hot-dog dans une main
un coke dans l'autre
Il mastique
tout en se parlant à lui-même

Dave
Être laid
...
c'est grave

Bouchée
Il réfléchit
Il regarde autour de lui

Elle par exemple
Les gens pensent
Ouark ⁷³.

Les didascalies cadrent l'énonciation dans une situation triviale où le personnage est surpris dans une divagation solitaire. Ses réflexions sortent du cadre strictement intime lorsqu' « il regarde autour de lui » pour appuyer, au moyen d'un exemple tiré de la réalité partagée entre émetteur et récepteur, l'argumentaire qu'il développe.

Les sujets abordés sous forme anecdotique se classent sous deux registres opposés. D'une part, se rassemblent sous le registre populaire bas des tableaux portant sur la laideur, la sodomie, la scatologie, la fellation, la violence gratuite et, d'autre part, sont regroupés sous un registre philosophique les tableaux abordant la fin du monde, le destin, le bonheur et l'éducation. Les registres alternent continuellement et ces courts tableaux s'insèrent en tant qu'intermèdes. Le but de ces interventions n'est pas d'approfondir un sujet en particulier pour amener les récepteurs à s'y pencher, ils sont trop concis pour cela. Ces intrusions impromptues au sein des pensées des personnages sont un mécanisme servant à installer une proximité par cet espace de confidences qui se construit entre les deux instances en présence.

Le nouveau concept du *temps partagé* considère donc le temps structuré esthétiquement et le temps réel vécu comme un seul et même gâteau réparti entre les acteurs et les spectateurs. L'idée du temps comme expérience communément partagée par tous constitue le centre des nouvelles dramaturgies du temps : de la diversité des distorsions jusqu'à l'assimilation au rythme du pop ; de la résistance du théâtre lent jusqu'au

⁷³ Étienne Lepage, *Rouge gueule*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2009, p. 13.

rapprochement du théâtre de la performance avec son affirmation radicale du temps réel en tant que situation éprouvée en communauté ⁷⁴.

Lepage installe son écriture dramaturgique sur la proximité entre le personnage et le récepteur co-créateur. Le traitement qu'il fait du temps contribue à l'incursion des deux instances au sein de ce « temps partagé ». Et, le recours à l'anecdote, dans ce contexte, tisse une certaine complicité car les personnages y abordent des sujets de la culture populaire, accessibles à tous, qui fonctionnent un peu comme un brise-glace, un terrain commun où la conversation peut ensuite prendre son envol et s'étoffer.

Le lieu

La conception d'un lieu théâtral hermétique où les personnages évoluent sans reconnaître la présence du récepteur, à la manière du quatrième mur traditionnel, est largement délaissée. Les dramaturges négligent l'élaboration d'un lieu concret et palpable pour au contraire s'efforcer d'entretenir le flou. Le lieu théâtral se décroïssonne et les frontières entre la scène et la salle se font perméables; pour y parvenir « le théâtre écarte ses jouets, considérés normalement comme indispensables, constitutifs même du théâtre, l'un après l'autre : l'action tout d'abord, – le jeu de rôle et drame – en faveur

⁷⁴ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 252.

d'actions largement improvisées qui visent à une expérience spécifique de la présence : à une co-présence équitable d'acteurs et de spectateurs ⁷⁵».

Le théâtre de Lepage se révèle grâce à la présence d'un récepteur et le dramaturge intègre ce dernier de plain-pied dans le texte. Entre personnage et récepteur s'ouvre un espace qui n'est pas seulement transgressé par les personnages mais qui se déploie comme un lieu neutre se muant en un terrain de rencontre permettant aux deux instances de dialoguer.

Espace ouvert

Cet espace devient dans ce cas impossible à circonscrire puisqu'il ne cesse de se négocier entre la réalité du personnage émetteur et celle du récepteur. Au sein du texte, des failles sont aménagées afin de laisser la parole des personnages incomplète. Le suspens des répliques des personnages se crée entre autres par l'élaboration d'une rythmique hachurée et de variations dans le rythme, d'un déluge de répliques ininterrompues à une rareté de la parole.

Comme nous l'avons vu, l'usage de déictiques de lieu tels qu' « ici » souvent jumelé au « maintenant » contribue à bâtir un espace partagé. Ces marques foisonnent chez Lepage, leur récurrence saute aux yeux tant elles sont constantes dans l'ensemble du corpus. Le rapport au temps immédiat à travers l'actualisation de la parole participe

⁷⁵ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 198.

bien sûr à la formation d'un lieu. Cet espace ne connaît pas de délimitations et il se concrétise de façon éphémère parce qu'il est habité et l'occupation du lieu, partagé entre émetteur et récepteur, se produit grâce à l'inclusion du récepteur en tant que co-créateur. « [P]ar le fait qu'il entre dans l'espace théâtral, le spectateur ne peut que devenir pour les autres visiteurs une partie "co-actrice" du théâtre. Chaque individu devient *seul spectateur*, les acteurs et le reste du public constituent "son" théâtre ⁷⁶ ».

Paratopie

Le traitement du lieu que fait Lepage n'est pas une destruction ou un éclatement des structures de l'énonciation qui mettrait en lumière un non-lieu. Il s'applique plutôt à instaurer les conditions nécessaires afin que le lieu de la parole reste lui aussi « en devenir ». Il combat la fixité.

Ni support ni cadre, la paratopie enveloppe donc le processus créateur, qui l'enveloppe aussi : créer, c'est à la fois produire une œuvre et construire par là-même les conditions qui permettent de la produire. Structurante *et* structurée, la paratopie est à la fois ce dont il faut se libérer par la création *et* ce que la création approfondit, elle est à la fois ce qui donne la possibilité d'accéder à un lieu *et* ce qui interdit toute appartenance ⁷⁷ .

La paratopie joue de cette impossibilité de localisation. Dans l'écriture lepagienne, elle devient le territoire du déploiement de la création à laquelle personnage et récepteur participent. L'existence de cet espace dépend des protagonistes qui l'habitent et ce,

⁷⁶ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 198.

⁷⁷ Dominique Maingueneau, « Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire », <https://contextes.revues.org/93#tocto1n1>, paragraphe 12, 2006 (consulté le 02 avril 2019.)

même de façon momentanée. Les passages d'un lieu à l'autre au sein d'un même discours perpétuent les ruptures et la transgression des lieux tout comme leur enchâssement génère une mouvance à même les scènes d'énonciations et entre celles-ci.

Maxime

[...] Bon
Mais là
quand j'arrive au *delicatessen*
y a Catherine qui est là

Catherine

Coucou

Maxime

Évidemment
elle
est pas en train de se fourrer des rondelles d'oignons dans gorge
Est en train de boire un milk-shake
avec une petite cuiller
T'sais
les petites cuillers
qu'y a rien qui rentre dedans?

Catherine

C'est pour aller chercher le fond de ton milk-shake avant de manger le dessus
C'est artistique
C'est un mode de vie
Tu pourrais pas comprendre ⁷⁸ .

Le lieu très concret, un « *delicatessen* », est ici envahi puis occulté par ses occupants qui l'occupent sans l'habiter. Il s'agit davantage d'un lieu parasite servant de prétexte à l'énonciation. Le personnage de Maxime raconte une histoire destinée à un

⁷⁸ Étienne Lepage, *Kick : suivi de Gifles*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2012, p. 18-19.

public : « Maxime / debout / entouré d'autres jeunes / assis ». La scène d'énonciation se situe dans ce lieu initial qui n'est pas approfondi puisque l'accent est mis sur l'histoire qu'il raconte et non sur le contexte dans lequel elle se déploie. Pendant la narration, au lieu d'énonciation initial dans lequel le narrateur performe s'enchâsse le *delicatessen* qui devient investi par le narrateur et le personnage de Catherine. Le temps du narrateur en vient à s'enchevêtrer avec le temps du récit ce qui amène le personnage de Maxime à passer d'un lieu à l'autre. Le *delicatessen* devient un moteur de transgressions de l'espace pour créer une ouverture et ce traitement contrevient également à l'effet de véracité du tableau. Le lieu du *delicatessen* resurgit sous des traits transfigurés à travers le récit. Il devient problématique par la multiplication de ses versions puisque les personnages les traversent, passant d'un double à l'autre. Ils décroissent le lieu qui se crée à travers une succession d'allers-retours. Lepage érige un lieu paratopique, propice aux errances.

Localité paradoxale, paratopie, qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser⁷⁹.

L'ouverture du lieu entraîne des déplacements et des allers-retours de part et d'autre des frontières. Ces lieux de passages qu'empruntent les personnages entre les lieux du récit se créent au moment de l'énonciation et leurs ancrages dépendent de leur

⁷⁹ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, 2004, p. 52.

actualisation, intrinsèque au temps présent. L'immédiateté de la parole théâtrale brise le rapport frontal scène-salle et instaure un nouvel espace partagé, « magique ».

On parvient à une ouverture et une dissémination du logos de telle sorte que ne se transmet plus nécessairement une signification de A (la scène) vers B (la salle), mais que s'opère une transmission spécifiquement théâtrale, « magique » où s'établit un lien au moyen de la langue. Antonin Artaud travailla à sa théorisation. Julia Kristeva a rappelé que dans *Le Timée*, Platon développe l'idée d'un « espace » qui devrait rendre pensable le paradoxe qu'il faut entrevoir, l'être qui est en même temps devenir. Selon cette pensée, à l'origine il existait un « espace » disponible et réceptif (à connotation maternelle), échappant à l'entendement logique et au sein duquel se différenciait le logos avec ses oppositions entre signifiant et signifié, l'écoute et la vue, l'espace et le temps. Cet espace est appelé « Chora »⁸⁰.

Sans désigner ce lieu ouvert, propice à l'échange qui se forme dans le théâtre de Lepage, sous le nom de « [c]hora », il est tout de même possible d'observer des similitudes entre ces deux espaces. L'inscription dans un immédiat prime sur la transmission d'un message plein d'une signification. Cet espace accueille le processus d'échange entre les instances en présence et participe à la fois à la création de ce processus. Cet espace du processus en train de s'accomplir s'étoffe dans la dramaturgie à l'étude par les stratégies d'inclusion du récepteur qui se multiplient. L'espace réceptif devient un espace partagé entre personnage et récepteur. La signification restée en suspens permet de conserver la mouvance.

Le déplacement de l'action dans ce lieu de l'entre-deux modifie l'appréhension du personnage qui se trouve confiné dans ce milieu ; il se trouve en partie à l'extérieur du

⁸⁰ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 235.

lieu de l'action en raison des allers-retours qu'il effectue entre ce dernier et ce lieu de l'entre-deux, qui demeure incomplet, inexistant sans le travail créateur de son récepteur.

Dialogue entre personnage et récepteur

En d'autres mots, aux dialogues traditionnels propres à un théâtre de plus en plus univoque et coupé du public répond un nouveau dialogisme soucieux de redonner une place au spectateur tout en permettant aux créateurs de faire entendre leur propre voix et de se présenter sous un nouveau jour au public. [...] Ces stratégies ont en commun d'aller vers ce que nous percevons comme une esthétique de la divergence, c'est-à-dire que ces productions suscitent la divergence, le fractionnement, la fragmentation, l'ouverture des interprétations multiples dans le processus de la communication artistique tant chez les destinataires que chez les destinataires .

(Hervé Guay)⁸²

L'appropriation de ce lieu qui transgresse les frontières théâtrales, en diatopie, partagé entre les instances, s'accomplit par la présence. Le personnage lepagien navigue bien souvent entre les lieux et ce flottement contribue à diffracter sa présence. La présence pleine et entière, en un lieu et un moment potentiellement identifiables, devient improbable en raison du traitement du lieu et du temps qui sont eux, fragmentés et problématiques.

L'angoisse du solipsisme laisse la place à l'angoisse de l'individuation. La diasomie, qui engendre la séparation d'un corps de l'autre, implique paradoxalement l'impossibilité du corps de s'individuer en tant que sujet⁸³.

⁸² Hervé Guay, « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », *L'Annuaire théâtral*, n°47, 2010, p. 17-18.

⁸³ Marcello Vitali : <http://www.sens-public.org/article846.html> (consulté le 02 avril 2019.)

Le dialogue avec l'altérité du récepteur se développe à travers l'exploration de leur individuation qu'effectuent les personnages. La rencontre de ces deux présences crée des résistances dans l'incursion du moi des personnages. Les limites poreuses de l'individu ne deviennent pas plus tangibles mais elles sont interrogées par le récepteur. En accomplissant l'acte simple de recevoir le discours, il reconnaît par le fait même la présence du personnage comme le ferait un personnage de théâtre à part entière.

Un nouveau personnage muet

Toute énonciation, même produite sans la présence d'un destinataire, est en fait prise dans une interactivité constitutive, elle est un échange, explicite ou implicite, avec d'autres locuteurs, virtuels ou réels.

(Dominique Maingueneau)⁸⁴

Les inclusions du récepteur au sein du texte le positionnent comme un personnage à part entière ; il a un rôle. Lepage tisse le texte de telle sorte que le récepteur devient actif. « Dans ce que nous avons appelé la participation active, le discours direct apparaît comme un premier palier. Le public n'est peut-être pas encore véritablement actif, mais on reconnaît son existence à l'intérieur du texte dramatique⁸⁵ ». Comme nous le verrons, les personnages de Lepage sont amenés à endosser des rôles précis où pour certains, ils doivent s'impliquer davantage. Ce public-récepteur accomplit des actions à travers le

⁸⁴ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, 2004, p. 32.

⁸⁵ Diane Desrosiers Descheneau, « Le spectateur, personnage virtuel dans le théâtre québécois de 1960 à 1975 », Montréal, UdeM, 1981, p. 43.

personnage lepagien et les conséquences des actes du récepteur se répercutent sur celui-là et font évoluer son discours. Desrosiers Descheneau soulève un changement de paradigme crucial au sein de la dramaturgie québécoise⁸⁶. La convention du quatrième mur ne va plus de soi, elle est remise en cause : « le texte témoigne d'une tentative d'intégration du spectateur à l'intérieur même du jeu : en le nommant ouvertement sur scène⁸⁷ ».

Récepteur témoin-destinataire

Le rôle de témoin que remplit le récepteur au sein des textes à l'étude demande une implication limitée ; sa seule présence suffit. Cependant, cette position revêt une importance accrue au sein de l'écriture dramatique qui fait d'un personnage muet et absent un être dont la présence seulement évoquée et hors de la réalité atteignable de la diégèse influence les autres personnages. De par sa présence nommée dans le texte, le récepteur témoin atteste de l'existence et d'une certaine vérité recherchée de façon récurrente par les personnages lepagiens. Au sein des œuvres de Lepage, le récepteur

⁸⁶ Desrosiers Descheneau étudie quinze pièces québécoises écrites entre 1960 et 1975 : *La maison des oiseaux* (1973) de Gilles Derome, *Le quadrillé* (1968) de Jacques Duchesne, *Impromptu pour deux virus* (1973) de Pierre Filion, *Sur le matelas* (1974) de Michel Garneau, *Diguidi, diguidi, ha! Ha! ha!* suivi de *Si les Sansoucis s'en soucient, ces Sansoucis-ci s'en soucieront-ils? Bien parler c'est se respecter* (1972) de Jean-Claude Germain, *Le procès de Jean-Baptiste M.* (1972) de Robert Gurik, *Le chemin du Roy* (1969) de Claude Levas et Françoise Loranger, *Double jeu* (1969) et *Médium Saignant* (1970) de Françoise Loranger, *Elle* (1974) de Serge Mercier, *On n'est pas sorti du bois* (1972) de Dominique Pascale, *Un bateau que Dieu sait qui avait monté et qui flottait comme il pouvait, c'est-à-dire mal* (1970) d'Alain Pontaut, *L'illusion du midi* suivi de *L'aventure* (1973) d'Alain Pontaut et *À toi pour toujours, ta Marie-Lou* (1971) de Michel Tremblay.

⁸⁷ Diane Desrosiers Descheneau, « Le spectateur, personnage virtuel dans le théâtre québécois de 1960 à 1975 », mémoire de maîtrise, Montréal, UdeM, 1981, p. 43.

joue souvent un double rôle ; celui de témoin ajouté à celui plus fréquent de destinataire.

La narration au théâtre fait du destinataire le moteur de l'acte de prise de parole et dans le cas présent, puisque le récepteur assume seul ce rôle – il n'y a aucun autre personnage d'impliqué – il légitime le discours.

Christelle

« Deviens qui tu es »
Aujourd'hui
quand on dit ça
c'est une manière de dire
Vas-y
deviens qui tu veux
[...]
Pensez-vous qu'y voulaient dire une connerie de même?
Pensez-vous qu'y ont fait travailler dix gars
pendant dix ans
à graver ça dans pierre pour se dire
une ostie de niaiserie de même ?⁸⁸.

Les interrogations du personnage de Christelle quant à la signification réappropriée de la devise ont pour destinataire le récepteur qui est explicitement nommé et même inclus sous le pronom « on ». Le personnage se lance dans un plaidoyer qui a pour but de convaincre. La présence du récepteur permet aux personnages de valider ces constats et cette construction en dialogue truqué resurgit fréquemment dans l'écriture de Lepage. Une connivence entre les deux instances en présence devient visible par cette distribution des rôles où le personnage « en devenir » se révèle avec aisance et familiarité. La rencontre de l'altérité devient aussi une preuve tangible d'existence pour le personnage qui valide sa présence à travers celle de l'autre.

⁸⁸ Étienne Lepage, *Kick : suivi de Gifles*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2012, p. 14.

Récepteur complice

Les personnages intègrent le récepteur en tant qu'égal dans des situations où ce dernier devient complice. L'accord implicite s'observe lors de la narration de méfaits commis par les personnages, une agression sauvage dans le tableau « *National sport*⁸⁹ » de *Rouge gueule* et un vol dans « *Corner store*⁹⁰ » de *Kick*. Les personnages narrateurs s'adressent directement au récepteur, la frontière entre eux s'efface complètement. Les didascalies du tableau de *Rouge gueule* indiquent une rupture dans la fiction par l'aparté pour accentuer l'implication du récepteur qui devient le complice de l'agresseur envers les autres personnages : « *Tout fige / André se retourne vers le public*⁹¹ ». Même si la didascalie prend toute sa force lors de la mise en scène de l'œuvre, le récepteur-lecteur accueille tout de même cet aparté comme s'il en était l'unique destinataire.

Le narrateur de « *Corner store* » relate ce qu'il a commis dans le passé en rejouant simultanément l'action devant un public « *David / debout / entouré d'autres jeunes / assis*⁹² ». Ce dédoublement permet au narrateur d'affiner son spectacle, voire d'augmenter la représentation qu'il en offre, car il est très conscient de se tenir devant un public. Le récepteur joue le rôle de témoin, bien que son implication soit prise avec une certaine distance provoquée par ce retour en arrière et parce qu'il n'est pas le seul à qui s'adresse l'histoire comme l'indique la didascalie d'ouverture. La présence du

⁸⁹ Étienne Lepage, *Rouge gueule*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2009, p. 56.

⁹⁰ Étienne Lepage, *Kick : suivi de Gifles*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2012, p. 35.

⁹¹ Étienne Lepage, *Rouge gueule*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2009, p. 56.

⁹² Étienne Lepage, *Kick : suivi de Gifles*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2012, p. 35.

récepteur témoin amène le narrateur à modifier son discours pour perfectionner l'efficacité de ses effets de dramatisation.

Le tableau « *Butcher* » de *Rouge gueule* situe autrement le récepteur témoin qui assiste au récit de l'agresseur à l'extérieur de l'action; il regarde par-dessus l'épaule de la narratrice comme un voyeur. Même si le personnage livre un récit vivant de son accès de violence spontanée, le rythme ininterrompu de cette parole très dense tient le récepteur à l'extérieur de l'action puisqu'il voit défiler devant lui l'enchaînement essoufflant des évènements. Le discours compact, sans ponctuation ou coupure dans le rythme – sinon quelques onomatopées « TOW!⁹³ » – n'aménage pas de place au récepteur qui est bombardé par le récit. Dans cette posture à distance, le récepteur a tout de même un accès privilégié aux pensées de l'agresseur qui confie le caractère tout à fait aléatoire de l'agression : « J'arrive j'ai même pas mangé j'ai même pas mangé rien j'ai même pas été invitée j'ai même pas l'adresse je connais même pas le gars [...] ⁹⁴ ».

Récepteur victime et bourreau

La forme du monologue vindicatif se fait récurrente dans les œuvres de Lepage. Le personnage s'adresse à un personnage absent ou muet, ce qui fait dévier la cible de son discours vers le récepteur, lecteur ou spectateur. En raison de cette déviation dans la trajectoire de la communication, celui-ci endosse le rôle de victime. L'attaque du

⁹³ Étienne Lepage, *Rouge gueule*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2009, p. 30.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 30.

personnage se fait parfois très directe : « Si y en a / ici / qui savent pas c'est qui Staline / sentez-vous mal en tabarnak ⁹⁵ ». Il arrive qu'elle s'opère de façon détournée au sein de répliques subversives. Le tableau ne laisse pas présager l'agression, l'effet de surprise en augmente donc l'efficacité. Le tableau « *Downer* » donne l'impression d'assister aux récriminations banales d'un adolescent envers ses parents. Le narrateur conclut le développement de son idée par une vérité : « La vérité / c'est que nos parents / c'est du monde minable / ... / Comme nous / ... / *Il sort* ⁹⁶ ». Les pauses marquées avant et après la sentence acerbe donnent l'impression qu'elle est mûrement réfléchie et s'impose comme un aboutissement solide à la lumière des constatations précédentes.

Le tableau « *Pep talk* » de *Rouge gueule* s'étoffe longuement avant que le renversement ne se réalise. L'exaspération du narrateur devient de plus en plus palpable, mais il poursuit tout de même son discours de motivation où il entretient un faux dialogue en posant des questions rhétoriques auxquelles il répond lui-même. La position du récepteur est d'abord celle du destinataire du discours, puis il devient l'objet de l'emportement de Bamoko.

Bamoko

Je t'ai pas demandé ton avis
Tu penses-tu qu'y a quelqu'un qui s'intéresse à ton avis?
Non
Personne s'intéresse à ton avis
Personne s'intéresse à toi

⁹⁵ Étienne Lepage, *Ainsi parlait...* dans *Logique du pire* suivi de *Ainsi parlait...*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2016, p. 119.

⁹⁶ Étienne Lepage, *Kick : suivi de Gifles*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2012, p. 102.

sauf ta mère
pis même encore là
c'est en deuxième après ses infections [...]
Je m'en vas
Je démissionne
De toute façon tu t'en sortiras pas⁹⁷.

Le narrateur qui agissait comme supporteur abandonne le récepteur à son sort et en vient à le détruire. Il démantèle morceau par morceau le discours de motivation qu'il avait construit en opérant l'inverse; il humilie, sape et décourage le destinataire.

En contrepartie, le récepteur se retrouve en position de domination : il endosse le rôle de bourreau au sein de deux tableaux où le personnage remet son sort entre ses mains. Le tableau « *Crucifie-moi* » d'*Ainsi parlait...* installe ce jeu de rôles victime-bourreau où le personnage ordonne au récepteur de canaliser sa haine sur elle.

Marilyn

Fais-moi prendre la forme de ta haine
Rends-moi coupable de tes sentiments d'injustice
Envoie-les sur moi
Attrape-moi à la gorge
Venge-toi sur moi
Pulvérise-moi
Je veux que tu le fasses [...]
Y faut que le grand jeu de la Justice se vide
sur quelqu'un
lui pulvérise le corps
lui explose les chairs
Là
ici
maintenant
c'est moi

⁹⁷ Étienne Lepage, *Rouge gueule*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2009, p. 86.

C'est mon tour⁹⁸ .

Le récepteur devient l'instance suprême de la « Justice » qui fonctionne ici par un transfert de responsabilités. Un surplus se crée par la décharge de responsabilité généralisée de la société tel que l'énonce le personnage de Marilyn. Le « grand jeu de la Justice » apparaît une sentence qui doit échoir à quelqu'un en raison de la multiplication du refus individuel de prendre la responsabilité de ses actes par excès « d'orgueil, de vanité, d'amour propre⁹⁹ ». Ce lot de responsabilités qui n'est pas pris en charge doit trouver un bouc-émissaire et dans le cas présent, la narratrice se propose. Si le récepteur se voit attribuer pour le moment le rôle de bourreau féroce, le balancier de la justice revient vers lui dans le détour.

Marilyn

Tu vas réaliser
qu'y faut que le grand jeu de la Justice se décharge
que c'est à ton tour de l'absorber
pis tu vas sortir de chez toi
partir sur les routes
encaisser la Justice des autres
laisser ta forme se faire démolir
pour la forme des autres
...
En attendant
détruis-moi¹⁰⁰.

⁹⁸ Étienne Lepage, *Ainsi parlait...* dans *Logique du pire* suivi de *Ainsi parlait...*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2016, p. 144.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 143.

¹⁰⁰ Étienne Lepage, *Ainsi parlait...* dans *Logique du pire* suivi de *Ainsi parlait...*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2016, p. 145.

Le personnage formule un avertissement direct au récepteur qui devra éventuellement absorber cette décharge pour ensuite l'inciter à la destruction. Les positions ne sont pourtant pas aussi tranchées. Le ton impératif employé donne au personnage le contrôle et, bien qu'il utilise celui-ci pour s'abaisser, il impose tout de même sa volonté. Il s'offre en sacrifice.

En l'absence du personnage destinataire du discours, le récepteur endosse le rôle de bourreau au sein du monologue truqué du tableau « *Invite- moi pas* ». Le monologue est truqué dans la mesure où le personnage de Maxime assume à lui seul un dialogue, formulant à la place du destinataire absent des réponses à ses requêtes. Le récepteur reçoit le discours par ricochet et il se produit malgré lui une série de rejets à l'égard du personnage de Maxime. Le narrateur se débat contre une posture de soumission et s'il modifie constamment sa position à l'intérieur de son discours, le récepteur demeure en position de force.

Par des détours ou par l'abolition totale de la frontière entre la réalité de la fiction et celle du récepteur, Étienne Lepage inclut le récepteur en tant qu'égal du personnage. Il revêt un rôle changeant ; il se fait tour à tour témoin, complice, victime et bourreau. Ces changements brusques dans le ton de la fiction le gardent actif, il doit sans cesse s'adapter à de nouvelles situations qui se succèdent à un rythme rapide.

L'inutilité de la *spect-action* engendre une nouvelle forme de communication au sein d'une œuvre qui, pour s'accomplir, requiert la présence en soi du spectateur plus que de sa fonction d'interprétant. Ainsi, on pourrait affirmer que l'œuvre se donne au spectateur

pour être vécue et que le spectateur se donne à l'œuvre pour la remplir de son vécu et donc l'accomplir ¹⁰¹.

Un véritable dialogue s'installe entre personnage et récepteur et cette écriture dramatique confère à la réception un rôle de premier plan dans l'œuvre qui se bâtit pour lui et par lui.

¹⁰¹ Liviu Dospinescu, « Effets de présence et non représentation dans le théâtre contemporain » dans *Devenir de l'esthétique théâtrale*, dir. par Gilbert David et Hélène Jacques, *Tangence*, n° 88, 2008, p. 49-50.

Partie III

Le monologue

Dans le corpus à l'étude, Lepage crée des personnages isolés que l'on entrevoit le temps d'un bref moment. Seuls, ils s'avancent pour livrer leur discours qui prend la forme de monologues. Le choix formel que fait Lepage des tableaux concis et fulgurants empêche une lecture globale de l'œuvre suivant une trajectoire linéaire, puisque l'unité de sens se joue indépendamment dans chacun des tableaux. Il s'agit d'une transformation dans l'écriture du drame moderne qu'avait déjà soulevée Szondi et qui se poursuit au sein du mouvement dramaturgique actuel.

Échec du dialogue

Les quelques dialogues lepagiens qui résistent à la dominance monologique exhibent l'échec de la communication entre des personnages qui ne s'écoutent pas et qui brisent à répétition la dynamique de l'échange. Ces dialogues truqués ou plutôt ces monologues travestis en dialogues, montrent des personnages qui ne participent pas à créer un échange véritable avec l'autre. Ils se dissimulent plutôt derrière des propos superficiels qui mettent en échec l'établissement d'un lien de confiance avec l'autre personnage, puisque le dialogue stagne à un stade précaire qui n'est pas propice à la confiance.

Cependant, ces interventions, où les personnages se parlent entre eux sans s'écouter et en arrivent bien souvent à être frustrés de l'échec de communication, servent entre autres à nourrir le ton comique des œuvres.

David tend une barre de chocolat à Maxime

David
Prends ça

Maxime
Non

David
Prends-la

Maxime
Non

David
Prends-la

Maxime
Pourquoi?

David
Je t'a donne [...]

Maxime
J'en veux pas

David
Mais t'es cave ou quoi?
Je t'a DONNE

Maxime
Tu m'a donnes
tu m'a donnes
Qu'est-ce-que tu veux que je fasse avec
J'en veux pas¹⁰².

¹⁰² Étienne LePage, *Kick : suivi de Gifles*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2012, p. 57-58.

La répétition des mêmes phrases dans un rythme qui va en s'accélégrant révèle l'exaspération grandissante des deux personnages et provoque une certaine aliénation chez le récepteur. Le don de la barre de chocolat qui initie cette escalade en vient à perdre tout à fait son sens premier de bonne action et la signification des mots, à force d'être répétés, s'use et se dégrade progressivement.

Le récepteur assiste dans une posture traditionnelle, soit externe, contemplative et inactive, à cette scène dialoguée qui ressemble davantage à un affrontement de forces brutes où les mots ne comptent plus. Les dialogues qui échouent (« *Je t'aime*¹⁰³ », « *Je t'aime 2*¹⁰⁴ », « *Best friends*¹⁰⁵ ») s'insèrent comme des intermèdes, ponctuant les pièces de Lepage d'un comique tranchant avec des tableaux aux montées dramatiques aiguës.

Proximité aux frontières poreuses

Le monologue, à l'opposé du dialogue qui exclut en principe le récepteur, accroît la proximité avec celui-ci. L'interaction se fait en tête-à-tête avec lui, à l'abri de toutes entraves éventuelles pouvant survenir de la fiction puisque le monologue lepagien fonctionne comme un micro-récit hermétique. Toutes les informations sur les personnages, l'action, le lieu et le temps de chacun des micro-récits se trouvent à l'intérieur du tableau et ne dépassent pas ses frontières.

¹⁰³ Étienne Lepage, *Kick : suivi de Gifles*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2012, p. 9-12.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 80.

¹⁰⁵ Étienne Lepage, *Rouge gueule*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2009, p. 49-55.

[O]n trouve assez couramment l’assertion selon laquelle le monologue exprimerait la solitude, une incapacité amplifiée à la communication, voire une « communication perturbée », ou encore une aliénation interpersonnelle. Du point de vue de l’esthétique théâtrale, on pourrait plutôt affirmer qu’au contraire, c’est seulement dans le système dialogué que l’on peut faire reconnaître l’échec de la parole en tant que communication entre les êtres, alors qu’un monologue comme discours qui a le public comme destinataire, augmente l’intensité de la communication – à savoir celle qui fonctionne dans l’ici et maintenant au théâtre ¹⁰⁶.

Comme nous l’avons vu au cours du second chapitre, cette forme d’écriture dramaturgique intègre des conditions nécessaires à la performativité en s’ancrant dans « l’ici et maintenant ». La prééminence d’une écriture du temps présent et de l’immédiat contribue à donner comme effet une communication qui s’actualise dans une réalité partagée. La fusion de la réalité du personnage dans celle du récepteur, d’emblée données comme deux réalités distinctes, s’opère donc à travers la construction d’un espace ouvert communiquant ainsi que par le partage d’un temps commun.

Spatialisation déconstruite

La forme du monologue favorise la mise en relief des couches plus profondes du caractère du personnage. Son intériorité exposée peut être sondée : « [l]e monologue théâtral offre certes un regard dans l’intériorité des protagonistes comme le fait aussi le gros plan cinématographique à sa manière ¹⁰⁷ ». La mise en évidence de l’intériorité au détriment des aspects extérieurs de la figure du personnage répond à la construction de

¹⁰⁶ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, trad. de l’allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L’Arche, 2002, p. 207.

¹⁰⁷ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, trad. de l’allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L’Arche, 2002, p. 204.

l'espace dramaturgique qui se rétrécit à la manière d'un gros plan : « [m]ais ce qui s'opère surtout dans la perception du visage grossi par la caméra est le démontage de l'expérience spatiale. Comme le montre Deleuze, le regard du spectateur-cinéma perçoit un " espace quelconque ". Le gros plan rompt avec l'impression d'un espace continu ¹⁰⁸ ».

En outre, les répercussions de cette stratégie ne sont pas les mêmes pour les deux arts. Alors qu'au cinéma cette rupture plonge le récepteur dans le fantasme, il s'ensuivrait au théâtre un effet intense d'immersion au sein de la réalité dramatique. « Le monologue de personnages sur la scène renforce au contraire la certitude de notre perception que l'action dramatique est une *réalité* dans l'espace-instant authentifiée par l'implication du public ¹⁰⁹ ».

Effet de gros plan

Selon Lehmann donc, la forme monologale produirait un effet similaire au zoom qui évacue la perception d'un « espace continu ». La perte de repères spatiaux effectue une rupture dans la perpétuation de cet espace et provoque une déstabilisation pour le récepteur même dans le cas d'espaces dramatiques flous difficilement cernables, tels que ceux imaginés par Lepage.

Dans ce contexte dramaturgique où les frontières entre scène et salle sont transgressées à répétition, le monologue vient solidifier l'inclusion du récepteur par

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 205.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 205.

l'émergence d'une réalité théâtrale qui est donnée au récepteur comme s'il n'y avait ni mise en scène ni théâtralité. « En fait, c'est cette *transgression de la frontière de l'univers imaginaire dramatique en une situation théâtrale réelle* qui, dans l'esthétique postdramatique, conduit à l'intérêt spécifique pour la forme textuelle du monologue ¹¹⁰ ». Cette situation théâtrale dont l'illusion réaliste est augmentée relève d'une contamination entre les univers du personnage et du récepteur. Le monologue qui s'accomplit dans ce contexte devient performance.

Marvin Carlson explique la notion de théâtralité par l'apparition d'une deuxième réalité au cours de la performance du texte premier : « [l]a théâtralité, à l'instar du terme " mimesis " [...] est donc constituée d'une sorte de dédoublement ou, pour être plus précis, d'un jeu entre deux types de réalités ¹¹¹ ». La théâtralité se résume, selon une perspective dépréciative, aux artifices du théâtre qui rompent l'illusion mimétique. Le récepteur perçoit alors qu'une mise en scène se déroule sous ses yeux. Dans les œuvres à l'étude, l'expérimentation de la théâtralité s'observe par tous ces ponts que le dramaturge bâtit pour traverser le quatrième mur. Il rompt ainsi l'illusion théâtrale pour finalement en recréer une autre plus près du récepteur.

En bref, le monologue plonge le récepteur dans un effet se rapprochant du gros plan. L'immersion intense façonnerait alors une situation théâtrale réelle qui s'incruste

¹¹⁰ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 204-205.

¹¹¹ Marvin Carlson, « Résistante à la théâtralité » in *Théâtre / Public*, trad. Virginie Magnat, vol. 205, 2012, p. 31.

dans la réalité du récepteur au point où ce dernier ne peut plus très bien tracer la ligne entre sa réalité, l'évènement théâtral et la théâtralité.

L'intime mis en relief

Outre ces effets sur l'élaboration d'un univers dramatique, le choix de la forme monologale se répercute dans la teneur du discours qui se fait plus près de la subjectivité du sujet. Les personnages lepagiens font plus que parler d'eux-mêmes, ils s'interrogent sur les limites de leur moi. La forme du monologue soutient l'incursion dans l'intériorité des personnages qui les montre alors qu'ils prennent conscience d'eux-mêmes, qu'ils se penchent sur eux-mêmes en effectuant des allers-retours sur leurs gestes et leurs discours. Ils s'interrogent sur leur moi et sur leurs contacts avec un extérieur. Ils s'en distancient, étant en partie étrangers à eux-mêmes.

Daniel

Moi
Chus un trou de cul
Je me présente comme ça
C'est plus simple
parce que de toute façon
vous allez entendre une voix qui va vous le dire
C'te gars-là
c'est un trou de cul [...] ¹¹².

¹¹² Étienne Lepage, *Ainsi parlait...* dans *Logique du pire* suivi de *Ainsi parlait...*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2016, p. 121.

Le tableau s'ouvre sur cette présentation que fait Daniel de lui-même. Il s'adresse directement au récepteur pour l'avertir de l'intervention de cette « voix ». Cette manifestation orale devient une preuve de la réalité partagée entre personnage et récepteur puisqu'elle s'entend et donc se manifeste pour les deux.

Si le personnage de Daniel annonce qu'il est un « trou de cul », il ne s'agit pas pour autant d'une expression fondée de sa personne. Il se définit ainsi d'après une voix étrange qui lui souffle ces mots, « trou de cul ». Même si Daniel n'a aucune idée des raisons qui justifieraient cette insulte, il accepte cette définition de lui-même et ce, même si elle est issue d'une présence mystique.

Daniel

Chus comme confronté au réel
Chus comme en face de l'Être en tant qu'Être
Chus un trou de cul
Je le sais
Tout le monde le sait
Je le vois
Je le sens [...] ¹¹³.

La voix pousse Daniel vers une remise en question des fondements de son identité ; il revêt soudainement un tout nouveau costume. Même si ce retournement est initié par un choc, « confronté au réel ¹¹⁴ », le personnage accorde tout de même à cette

¹¹³ Étienne LePage, *Ainsi parlait...* dans *Logique du pire* suivi de *Ainsi parlait...*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2016, p. 126.

¹¹⁴ *Ibid.*

voix une autorité sur la réalité, la vraie, de laquelle il semblait exclu avant cette prise de conscience. Le dédoublement des réalités s'effectue par ce regard extérieur que Daniel porte sur une version de lui plus authentique : « Chus comme en face de l'Être en tant qu'Être ¹¹⁵ ».

Métatexte de l'évènement théâtre

Car ce dont il doit s'agir au titre de la « surprise » n'est pas seulement un attribut, une qualité ou une propriété de l'évènement, mais l'évènement lui-même, son être ou son essence.

(Jean-Luc Nancy) ¹¹⁶

L'écriture monologique de Lepage et sa lecture globale, soit l'assemblage d'une suite de monologues, contribuent à créer le statisme du texte dramatique. Sur le plan interne, le texte monologal explore la solitude des personnages. Ceux-ci, tournés vers leur intimité, s'avèrent en proie à une activité intérieure très intense mais exempte de réalisations en actes concrets. Et cette absence de résultats concrets se double d'un effet de discontinuité quand on considère la pièce dans son ensemble. Or, c'est l'enchaînement des courts monologues, sans lien entre eux, qui la constitue.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Jean-Luc Nancy, « Surprise de l'évènement » in *Être singulier pluriel*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 2013, p. 185.

Agathe Torti-Alcayaga fait des observations d'ordre formel sur le théâtre du dramaturge anglais, Edward Bond, qui pourraient aussi bien s'appliquer à la structure formelle adoptée par Lepage.

Pour produire un métatexte, Bond construit ses pièces grâce à ce qu'il nomme « Évènements de théâtre », ou « E.T. ». Il s'agit d'épisodes demandant à être considérés pour eux-mêmes – comme un « gros plan » – puis comparés à la totalité de la pièce dans laquelle ils apparaissent, afin qu'une toile de signification autre que verbale se tisse entre les deux, et que le sens de la représentation surgisse des rapprochements et des oppositions que le spectateur pourra faire entre eux¹¹⁷.

Avant de s'intéresser à la nature d'« évènements », il est nécessaire de clarifier l'usage que fait Torti-Alcayaga du terme *métatexte*. La concentration de l'écriture en de courts moments, concis et entiers que Bond appelle « évènements », formerait un métatexte. Genette définit la métatextualité en tant que « relation, dite de " commentaire ", qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer [...]. C'est, par excellence, la relation critique¹¹⁸ ».

Le métatexte théâtral est avant tout créé par un recul pleinement conscient par rapport à l'illusion fictionnelle. Cette distanciation ne suffit cependant pas à produire le discours métatextuel. Pour y arriver, l'implication intellectuelle du récepteur est nécessaire ; elle doit être active afin de déclencher le processus créatif. « Le métatexte

¹¹⁷ Agathe Torti-Alcayaga, « Apparences et réalité dans le théâtre d'Edward Bond », in *Le théâtre anglais contemporain*, dir. E. Angel-Perez, Paris, Klincksieck, 2007, p. 45.

¹¹⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétiques », 1982, p. 10.

est une tentative pour mettre en relief le sens d'une œuvre en obligeant le spectateur à le reconstruire en esprit à mesure qu'elle se déroule ¹¹⁹ ».

Cette nouvelle strate de discours se constitue de façon simultanée à l'évènement théâtral, que ce soit à la lecture ou à la présentation scénique de l'œuvre. Les textes de Lepage sont construits de telle sorte que des lacunes paraissent au récepteur. Elles agissent comme des portes d'entrée le menant à créer un métatexte grâce au sens laissé délibérément ouvert.

Épisode statique

Les monologues ou évènements, dans l'œuvre de Lepage, se caractérisent par leur non réitérabilité, notion liée à la performativité discutée au second chapitre. L'évènement survient à partir de l'immédiat, une caractéristique fondamentale de la structure temporelle du texte lepagien. Le surgissement, en apparence spontané, de l'évènement le confine dans la courte durée d'un moment transitoire. Il ne s'inscrit pas dans la filiation des évènements antérieurs de la pièce ou au sein de la mémoire des personnages. Il apparaît, instantané et circonscrit.

Ce qui fait évènement dans l'évènement, ce n'est pas seulement qu'il arrive, c'est qu'il surprenne et peut-être qu'il se surprenne lui-même (le détournant en somme de sa

¹¹⁹ Agathe Torti-Alcayaga, « Apparences et réalité dans le théâtre d'Edward Bond », in *Le théâtre anglais contemporain*, dir. E. Angel-Perez, Paris, Klincksieck, 2007, p.45.

propre « arrivée », ne le laissant pas être évènement, surprenant l'être en lui, ne le laissant pas être, sinon par surprise)¹²⁰.

La notion d' « évènement », dans le théâtre classique, se définit comme une action moteur provoquant l'évolution de l'intrigue. Chez Lepage, c'est le surgissement d'un moment autonome qui devient l'évènement. L'effet de surprise est amplifié par l'humour déstabilisant voire choquant de Lepage qui n'évite aucun tabou. L'auteur a recours aux revirements de positions et de postures au sein du discours pour déconcerter et surprendre le récepteur plutôt qu'aux revirements de situations chers au théâtre burlesque, entre autres. Les jeux du comique lepagien seront détaillés dans la section subséquente sur l'esthétique burlesque de l'œuvre.

Si l'on prend la pièce dans son ensemble, on constate que chacun de ces évènements marque un arrêt, une stase. Ils sont formés à partir de ruptures, tant par leur commencement qui rompt avec l'évènement précédent que par leur fin qui clôt ce moment autonome.

La stase, définie principalement par son état suspensif, élude toute intrusion de l'extérieur, d'autant plus que l'enchaînement des tableaux forme des déconnexions nettes entre eux. « Au regard de l'espace scénique disséqué en parties hétérogènes

¹²⁰ Jean-Luc Nancy, « Surprise de l'évènement » in *Être singulier pluriel*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 2013, p. 185.

particulières par les "cut", le spectateur éprouve l'impression d'aller et venir en séquences parallèles comme dans un film ¹²¹ ».

Comparable au procédé d'arrêt sur image lors d'une séquence cinématographique, l'effet de la fragmentation par stases est de briser la continuité de la lecture de l'œuvre et de réorienter l'attention sur un sujet pointu. En l'occurrence, le point focal se resserre sur le locuteur et son discours, tout comme l'effet créé par le gros plan.

En regard de la mécanique formelle de l'œuvre entière, ce sont les ruptures qui agissent comme moteur de la formation d'un évènement sous forme ici de monologue. La création en stases produit donc des moments isolés et totalement autonomes. Il ne s'agit plus d'atteindre un point culminant mais de former une pluralité de moments intenses. Cette organisation de l'œuvre théâtrale de Lepage en un assemblage au premier abord disparate permet plutôt de capter violemment l'attention du récepteur et de concentrer celle-ci pour qu'il revête un rôle équivalent à celui du personnage.

[L]e modèle de la performance traduit surtout le refus de l'homogénéité esthétique, des frontières entre les arts ainsi que la séparation entre l'art et la vie. Le performeur s'adresse directement au spectateur sans prétendre élaborer une fiction, du moins une fiction suivie ¹²².

¹²¹ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 245.

¹²² Hervé Guay, « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence » in *L'Annuaire théâtral*, n° 47, 2010, p. 19.

Esthétique de la discordance

La multiplication des prises de parole en solitaire donne aux pièces de Lepage la forme hétéroclite d'un *patchwork*. Les variations de tons entre les tableaux mènent à une cacophonie généralisée. Le procédé de fragmentation en monologues, que s'approprie Lepage, est producteur de dissensus au sens où l'entend Jacques Rancière. Pour ce dernier, le dissensus n'est pas « [...] le conflit des idées ou des sentiments. C'est le conflit de plusieurs régimes de sensorialité ¹²³ ».

Ce conflit entre une pluralité de « régimes » de perceptions se déploie avant tout au sein même de ce personnage « en devenir » qui tente souvent d'égarer le récepteur par des allers-retours entre différentes postures : il passe de la victime au bourreau, d'ami à ennemi, d'agressé à agresseur. L'effet de dissensus est également créé par la déception de l'horizon d'attente du récepteur.

La dissonance comique participe toujours de la sémiologie, processus de fonctionnement du signe, déjà en ce qu'elle perturbe l'horizon d'attente du spectateur, instaure quelque vague malaise ¹²⁴.

La notion de dissensus fait appel à une confrontation non résolue entre deux entités, que ce soit ici le personnage envers lui-même (« *Clint Eastwood* ¹²⁵ », « *National*

¹²³ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions, 2008, p. 66.

¹²⁴ Claudie Gourg, Claudie Gourg, « Dire l'indicible. Stratégies discursives dans les deux dernières pièces d'Harold Pinter : *Moonlight* et *Ashes to Ashes*. » in *Le théâtre anglais contemporain*, dir. E. Angel-Perez, Klincksieck, 2007, Paris, p. 21.

¹²⁵ Étienne Lepage, *Rouge gueule*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2009, p. 7.

*sport*¹²⁶ », « *In and out*¹²⁷ », « *Pep talk*¹²⁸ », « *Invite-moi pas*¹²⁹ ») ou entre le personnage et le récepteur. Lepage a recours à une violence terroriste, extrêmement agressive pour atteindre le récepteur. Cet aspect de l'écriture du dramaturge ayant fait l'objet d'études et de mémoires¹³⁰, nous nous intéresserons plutôt à un autre procédé producteur de dissensus : « la dissonance comique ».

¹²⁶ *Ibid.*, p. 56.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 75.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 81.

¹²⁹ Étienne Lepage, *Kick* suivi de *Gifles*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2012, p. 47.

¹³⁰ Les mémoires suivants traitent entre autres de la violence du langage dans *Rouge gueule*.

Constant, M-H. (2013). *Caille-moi* ; suivi de *La violence du langage comme modalité de négociation avec le réel dans la pièce Rouge Gueule d'Étienne Lepage* (Mémoire de maîtrise, Université de Montréal). Repéré à

<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/10699>

Côté, M. (2014). *Chroniques de maux (de l'extrême ordinaire)* ; suivi de *Attaques à vide : bousculer la situation théâtrale au confluent de l'humour et de l'invective dans la pièce Rouge gueule d'Étienne Lepage* (Mémoire de maîtrise, Université de Montréal). Repéré à

<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/13466>

Drouin, G. (2016). *Transactions*, suivi de *Dédramatiser le drame : usages et enjeux de l'humour et de la violence du langage dans la pièce Rouge Gueule d'Étienne Lepage* (Mémoire de maîtrise, Université de Montréal). Repéré à

<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/19352>

Dissonance de l'horizon d'attente

Figure emblématique des théories esthétiques de la réception développées par l'École de Constance, Hans Robert Jauss n'est pas l'inventeur du concept d'horizon d'attente (du récepteur), mais il en a été l'un des premiers théoriciens marquants ¹³¹, en particulier dans son essai phare *Pour une esthétique de la réception* (1978). Pour qu'il y ait dissonance de cet horizon, il faut qu'il existe un écart entre ce qui est anticipé et ce qui survient dans la réalité. L'horizon d'attente du récepteur doit être déjoué et Lepage y parvient au moyen d'un comique qui ne fait aucun compromis quant aux moyens utilisés pour y parvenir.

Si le rire est fort dans les pièces de Lepage, nous ne pouvons l'associer au genre de la comédie. Le comique des œuvres à l'étude puise sa force des retournements créés à partir de thématiques sombres qui ne sont pas éloignées du registre de l'humour noir, mais qui, par leur mécanique, relèvent davantage de la poétique burlesque. Lepage exhibe les vices, les pensées honteuses, la violence tapie pour en faire son matériau premier. Le rire jaillit comme une soupape qui relâche la pression. En accroissant la tension et le malaise du récepteur par des thématiques provocantes, il déclenche un rire grinçant, un rire honteux. Entraîné dans l'intimité du personnage, le récepteur, qui a ri de bon cœur, éprouve tout à coup un fort sentiment de gêne. Le rire libérateur devient source de culpabilité, entre autres celle d'avoir assisté à cette part d'intimité mise à nue.

¹³¹ Jauss se réfère aux théories d'Alfred Shütz, de Peter Berger et de Thomas Luckmann.
<http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/43-horizon-s-d-attente> (consulté le 02 avril 2019.)

La réaction comique serait provoquée par un contraste brutal et rapide entre les attentes perspectives et la perception elle-même, [...] viendrait ensuite quelque chose d'absolument inattendu, qui ne fait pas sens selon nos prédictions ¹³².

Le personnage de Bamoko nous peint la scène de son immense traumatisme, témoin de l'assassinat de sa famille :

Bamoko

Aujourd'hui
je dors pus
J'ai essayé de me suicider deux fois
Chuis sur les antidépresseurs
pis les anxiolytiques

*Il sort un petit contenant
et prend une pilule*

*Soudainement
il rit*

Ben non
c't'une joke
Chus né icitte
C'est des Tics-tacs ¹³³.

Ce tableau s'emploie à susciter l'empathie chez le récepteur en relatant avec force détails l'évènement malheureux raconté par Bamoko et les séquelles qu'il en porte. Le revirement de situation n'en est que plus surprenant.

¹³² Jean-Charles Chabanne, *Poétique du Burlesque*, Paris, Honoré Champion Éditeurs, 1998, p. 33.

¹³³ Étienne Lepage, *Rouge gueule*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2009, p. 65.

Filiation burlesque

Chez Lepage, le recours au burlesque ne se limite pas à la dissonance de l'horizon d'attente du récepteur. Le burlesque se manifeste aussi par l'usage de termes comiques et familiers pour évoquer ce qui appartient au registre noble et sérieux. Le comique naît du vif contraste entre le style et le sujet. Cette définition se rattache surtout aux pièces de théâtre ou aux films du genre burlesque fondés sur un comique de situation et de gestes dont l'exemple canonique serait le traditionnel lancer de la tarte à la crème en plein visage.

Mais l'écriture burlesque se caractérise aussi par sa dimension hétéromorphique où se conjuguent outrance, discordance et mystification. « L'outrance et la discordance, mais aussi la mystification offrent, sinon le sésame, du moins des clefs utiles pour appréhender les composantes à la fois visuelles, auditives, narratives et fortement théâtrales de l'esthétique burlesque ¹³⁴ ».

Escalade vers l'outrance

Pour pouvoir parler d'un effet d'outrance, il doit y avoir un processus de gradation à partir d'une entrée dans la fiction qui semble de l'ordre du vraisemblable. C'est le point de basculement de cet effet de vraisemblance vers l'excès – ou l'outrance – qui est crucial

¹³⁴ Dominique Bertrand, « Introduction » in *Poétiques du burlesque*, actes de colloque international du Centre de recherche sur les littératures modernes et contemporaines de l'Université Blaise Pascal, dir. par Dominique Bertrand, Paris, Honoré Champions Éditeurs, 1998, p. 12.

pour la composition du rire burlesque. Chez Lepage, l'éclatement des limites d'une fiction crédible se crée par un excès envahissant de la parole.

Excès

La parole se fait débordante, même incontrôlable chez ces personnages qui se laissent entraîner dans une dynamique de la surenchère. Parmi les mécanismes mis en œuvre pour créer cet effet d'outrance, il y a l'énumération comme dans « *70 milliards de doigts*¹³⁵ » où le personnage s'efforce de dénombrer un par un tous les objets qui composent son univers. Cette stratégie accumulative crée un fort effet d'étouffement.

Le tableau prend rapidement un ton absurde en raison de l'impossibilité de mener à terme cette entreprise de dénombrement, mais aussi parce que le personnage s'intéresse à des éléments triviaux faisant partie du quotidien ; prise électrique, lampe, crayon, fourchette et pelle prennent une part dans sa réflexion.

Marilyn

[...] Un chien
deux chiens
trois chiens
quatre chiens
cinq chiens
Compte des chiens avec moi
Six chiens [...]
Vingt et un chiens
Vingt-deux chiens

¹³⁵ Étienne Lepage, *Ainsi parlait...* dans *Logique du pire* suivi de *Ainsi parlait...*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2016, p. 106.

Ou des hamsters
Vingt-deux hamsters
Vingt-deux cages de hamster
Vingt-deux tas de copeaux de hamsters
Vingt-deux roulettes de hamster
Qu'est-cé qui a d'autre dans une cage de hamster ? ¹³⁶

Cet excès adopte la forme d'un débordement inquiétant, il semble hors de contrôle pour le personnage portant ce discours qui se construit au fur et à mesure qu'il est prononcé. Le basculement de la norme, associée au vraisemblable, vers l'outrance engendre donc un renversement dans la perception du récepteur qui, confronté à l'incongruité de la situation, perd ses repères pour la construction d'une réalité *vraie*.

Face à cet excès de forme mouvante et polymorphe, il est ardu d'identifier la frontière où s'effectue le basculement vers le débordement. Cette limite serait plutôt une zone élargie de transivité du discours où la surenchère crée son effet comique. La frontière de ce débordement vers l'excès se joue à l'intérieur d'une zone au point culminant et mouvant, puisqu'il s'établit de manière subjective pour chaque récepteur.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 107-108.

Déferlement

Le discours des personnages se fait, à certains moments, envahissant, il déferle à toute vitesse pour happer le récepteur de plein fouet. Le personnage de ce tableau libère un raz-de-marée dont l'effet est exacerbé par l'absence de ponctuation. Le flot de la parole se fait effréné et les changements radicaux dans le ton s'imbriquent tant et si bien que le ton général en devient confus :

Tobi

[T]u penses que je vas dire des beaux mots plume oiseau rivière je te slashe je te défonce je te décrisse je te mets mon poing dans ` face pis je tourne je te laisse un trou de même je te perce je te défonce [...] je te pulpe je te lamine je t'exploite je t'utilise je t'aime je t'aime t'es belle t'es belle t'es hot ton corps tes joues tes cheveux ton linge je veux toute manger je veux manger même ton linge tu me fais penser à un morceau de viande [...] ¹³⁷.

Après une série d'alternances entre déclarations d'amour et projections de violences physiques, *Heavy damage* se conclut sur la réplique « Tu m'aimes pas ? » qui survient après une pause, un silence marqué qui est le seul du tableau, ce qui fait résonner cette phrase avec force, séparée de l'intensité étouffante de la scène.

La parole se répand et gagne en force dans la progression du tableau. Le personnage ne semble cependant pas maîtriser l'ampleur de sa rhétorique et si son expression comporte une portée poétique manifeste, le message qu'il souhaite rendre se fait double et alterne entre invectives et poésie lyrique.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 64.

Confession invasive

Le monologue, en créant une relation d'intimité entre le personnage et le récepteur, favorise le déploiement d'un discours qui prend la forme de confidences. Le contexte intime et rassurant instauré par Lepage rend tout à fait naturelle cette propension des personnages à s'abandonner à une forme de confession qui semble leur échapper, et celle des récepteurs à la recevoir.

Le tableau de la pièce *Kick*, « *Asian stuff*¹³⁸ », montre un personnage, d'abord décrit dans la didascalie comme « mal à l'aise, perplexe¹³⁹ », en train de révéler son penchant pour « les zombies, les chain saws et les figurines mal faites de films pas bons et les dessins animés cheaps¹⁴⁰ ». L'hésitation qui se ressent à travers la ponctuation – chaque courte réplique est isolée par des points de suspension – cesse lorsque le personnage entame le récit de l'anecdote. Il laisse tomber sa gêne lorsqu'il relate l'histoire d'un film. Transporté par sa narration, sa confession lui échappe.

Tobi

*Il imite l'homme-tronc
Cela l'amuse vraiment
Il rit*

*Puis
il redevient triste d'un coup*

-Y a vraiment quelque chose qui va pas avec moi...¹⁴¹

¹³⁸ Étienne Lepage, « *Asian stuff* », *Kick* : suivi de *Gifles*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2012, p. 24.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 24.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 26.

La confession semble s'étendre au-delà de ce que le personnage souhaitait dévoiler de lui-même. Il montre une part honteuse, une part étrange de sa personne : « Y a vraiment quelque chose qui va pas avec moi... ». Cette révélation de soi-même se fait par le récit d'une déshumanisation double, celle d'hommes qui offrent des parts d'eux-mêmes, oreille, nez, doigt, bras, à la mise. « [...] [D]es gars qui jouent aux dés / mais qui parient des bouts de leur corps / contre de l'argent / C'est des hommes d'affaires riches / qui proposent ça à des pauvres / pour se divertir [...] ¹⁴² ». La victime devient un objet et le bourreau, par cette absence d'empathie, démontre un manque cruel d'humanité.

Même si l'anecdote relatée est profondément tragique, cette escalade farfelue vers la finalité incroyable de l'homme devenu immensément riche, mais « tronc », jette un doute sur la vraisemblance de l'anecdote et désamorce la montée dramatique.

Répétition

Lepage emploie également le procédé de répétition pour créer un effet de circularité à l'intérieur du texte qui égare le récepteur sur plusieurs plans, temporels et spatiaux. La répétition empêche la progression à travers le temps. « Comme dans la durée, dans la *répétition* s'opère une cristallisation du temps, une compression et une négation plus ou moins subtile du déroulement du temps. ¹⁴⁴ »

¹⁴² *Ibid.*, p. 25.

¹⁴⁴ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 254.

La répétition est utilisée ici pour créer deux effets distincts : une suppression du temps ou le soulignement d'un segment. Le statisme du discours permet de concentrer l'attention du récepteur sur les variations subtiles entre chacune des répétitions.

Reprise de la forme

La répétition est normalement une stratégie de structuration formelle mais, paradoxalement, dans les œuvres de Lepage, elle fonctionne en tant que procédé déstructurant servant à égarer le récepteur. La redondance crée en effet une circularité au sein de la fable. Les tableaux sous la forme de la répétition montrent une écriture de l'insistance qui marque le récepteur. Le martèlement imprime chez lui une impression, un message ou agit comme une agression.

Lorsqu'elle ouvre une œuvre et revient pour la clore, comme c'est le cas pour les pièces *Rouge gueule* et *Kick*, l'anaphore crée un renvoi, un retour vers l'état initial qui invalide la dimension temporelle. Le tableau de la fin de la pièce et celui du début se confondent, celui-là répondant à celui-ci par un effet de miroir et vice-versa. L'emplacement de ces tableaux, qui sont les seuls à ne pas être interchangeables¹⁴⁵, crée une mise en abîme qui fait éclater la structure temporelle. L'auto-référentialité engendre une interpénétration du temps; la fin de la pièce en faisant écho au début, s'inscrit comme prolongement de celle-ci et vient installer le doute sur l'entre-deux.

¹⁴⁵ Dans la note au lecteur en début d'ouvrage Lepage indique que « [s]eules la première et la dernière scène (Je t'aime et Je t'aime 2) doivent absolument ouvrir et fermer le spectacle. Le reste est flexible [...] ». Étienne Lepage, *Kick : suivi de Gifles*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2012, p. 5.

L'effet comique, ici, est créé par le recommencement d'une même situation absurde et cet emprisonnement dans la boucle marque avec insistance l'absence d'évolution, la stagnation dans le caractère des personnages. Ils restent au même endroit et ne nous offrent pas à voir d'autres facettes d'eux-mêmes. Cette réalité trouve une fin plus tragique dans le tableau « *Not again !?* » de *Rouge gueule* où le personnage s'étrangle et finit par mourir, plongé dans le même état de hargne violente qui l'anime au début de l'œuvre. La répétition ne sort pas de son cycle, elle se voit interrompue par la mort du sujet, fin absolue et ultime.

Le tableau « *Je t'aime* » de *Kick* se termine quant à lui par la réplique « À demain », ce qui met l'accent sur la suppression du temps et le recommencement sans fin, cette boucle se répétant, inchangée, chaque jour.

Anaphore

Employée dans le contexte de l'écriture théâtrale, entre autres en tant que procédé mnémotechnique, l'anaphore est un trait caractéristique de l'écriture lepagienne. Le tableau d'*Ainsi parlait...* intitulé « *Le salaire* » met en scène un seul personnage, Daniel, et ce dernier nous expose en termes concis et clairs sa théorie sur l'aliénation au travail. L'anaphore est ici utilisée pour mettre en place une rhétorique explicative ; le personnage de Daniel introduit l'idée de salaire pour le récepteur « Ton salaire va te donner une vie ¹⁴⁶ ». La rythmique répétitive suscite l'enfermement des

¹⁴⁶ Étienne Lepage, *Ainsi parlait...* dans *Logique du pire* suivi de *Ainsi parlait...*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2016, p. 113.

êtres, prisonniers de l'engrenage infernal que crée la logique du salaire. L'esclavage que le personnage dépeint d'un ton ironique est renforcé par le procédé de l'anaphore qui martèle la dépossession du récepteur; il ne contrôle plus rien, pas même sa vie.

Daniel

C'est ton salaire
C'est ton salaire
qui te donne ta vie
Donne ta vie à ton salaire
Ton salaire va te donner une vie [...] ¹⁴⁷.

Le rythme rapide de ce tableau est produit par la succession de courtes répliques imbriquées les unes dans les autres par l'anaphore. Le rythme précis et cassant est accentué par l'allitération des consonnes « d » et « t ». Quant à la reprise des mêmes mots, elle produit une mélodie qui finit par engourdir le récepteur. L'asservissement que le personnage de Daniel explique résonne dans la forme très répétitive adoptée.

La forme poétique de l'anaphore dans le tableau « *Ça me dérange pas* ¹⁴⁸ » produit un effet autre. Ici, le personnage se lance dans une énumération qu'il amorce par le syntagme « Ça me dérange pas ». Le discours qui célèbre d'abord la tolérance et l'acceptation de l'autre, peu importe ses couleurs, dérive.

Anne

Ça me dérange pas que vous pensiez ce que vous voulez des hommes
ou des femmes
ou des autres
Ça me dérange pas que vous ayez la conception que vous voulez

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 115.

des humains
de l'existence
du social [...]

Ça me dérange pas que vous battiez des inconnus dans rue
Ça me dérange pas que vous buviez jusqu'à tomber dans le fleuve
que vous conduisiez saouls
que vous battiez vos enfants ¹⁴⁹.

Si le personnage d'Anne semble nous donner des indices sur les frontières de sa personne en exprimant ce qui est acceptable chez l'autre à ses yeux, la pléthore vient dissoudre ces frontières. L'absence de restrictions jette d'autant plus le doute sur les affirmations d'Anne qu'elle attribue à ce « vous » — le récepteur — des comportements tout à fait inacceptables.

Étienne Lepage opère un décroisement de l'intime dans l'ensemble des œuvres à l'étude et met à la portée des regards ce qui généralement est tenu secret. Sans aucune pudeur, les personnages exposent leurs désirs, leurs hantises, les aspects sombres de leur personnalité ou de leur vie. Les révélations des personnages prennent la forme de pulsions qui jaillissent brutalement.

Le processus d'identification se voit donc évacué dans l'œuvre de Lepage pour céder la place à une reconnaissance distanciée. La distance est créée par l'usage de l'ironie qui s'inscrit dans une certaine filiation avec le burlesque. Si une critique moqueuse

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 116.

des comportements sociaux se profile à certains moments, elle est loin d'être un objectif avoué et constant. Les sujets sont abordés avec un humour sombre et cru qui tend à provoquer des réactions, celle de se positionner par rapport à la proposition avancée, soit de l'accepter ou de la refuser.

Comme on peut le voir, le monologue est un procédé fondamental dans l'œuvre d'Étienne Lepage et dans la construction de ses personnages. La perte de repères spatiaux que crée la forme monologale, grâce à son effet assimilable à celui d'un plan rapproché, renforce le contact privilégié qui se tisse avec le récepteur dans la mesure où il se trame une réalité théâtrale partagée.

Le comique des œuvres lepagiennes puise son inspiration dans le burlesque. Nous pouvons affirmer que la démesure se trame avec force autant dans *Rouge gueule*, *Ainsi parlait...* que *Kick*. Le dramaturge manie finement la rythmique, du déferlement au découpage précis de courtes répliques.

Conclusion

D'un personnage diffracté s'est dégagée une silhouette qui combat la fixité. Dans les confins de sa solitude, le personnage lepagien se tourne vers le récepteur pour rencontrer l'altérité et partager avec lui son discours fondamentalement subjectif puisé dans le dédale des pensées intimes. L'isolement des personnages, seuls sur scène ou sabotant le dialogue, s'inscrit tout à fait dans l'esthétique dramaturgique actuelle.

Pour examiner plus précisément les stratégies d'écriture qui définissent ce personnage et en assurent l'efficacité agentielle, nous avons organisé notre analyse selon trois volets. Dans le premier volet, nous avons analysé les théories sur le personnage de Szondi, Lehmann, Abirached et Sarrazac qui ont toutes souligné l'état fragmentaire du personnage de théâtre contemporain. Tel que décrit dans celles-ci, il se tisserait un pluriel de voix fragmentées, phénomène en apparence similaire au chœur et dans lequel il est impossible d'isoler une voix en particulier. L'étude a permis de montrer que les œuvres à l'étude s'en distinguent. Le personnage fragmenté, dépouillé, y est lucide par rapport à son étrangeté. Les exemples donnés par les théoriciens montrent une perte d'autonomie invalidante pour ce nouveau personnage de théâtre. L'ouverture créerait en quelque sorte des doubles chez ce personnage qui se diluerait dans sa quête identitaire.

Au contraire, l'intériorité mise à nue ou la vivisection permet au personnage, chez Lepage, de multiplier les regards sur lui-même afin de sonder son passé et son présent. Par ses allers-retours introspectifs, le personnage montre une action interne intense et

bien que l'action sur scène soit « au neutre », ce monologue intérieur permet au personnage lepagien de résister à l'effritement.

Le second volet de cette étude a permis de mesurer l'inclusion du récepteur au sein du texte de théâtre. Le traitement complexe que fait le dramaturge du temps dans ses œuvres sert, entre autres, à aménager des interstices par lesquels le récepteur s'insère de plein droit dans le texte. La prééminence du présent, qui s'affirme avec intensité dans l'immédiat pour les œuvres à l'étude, positionne le récepteur au sein du temps du personnage ; les frontières temporelles entre les deux sont poreuses. L'objet théâtral n'est ni figé ni achevé, il se concrétise dans la dynamique communicationnelle de l'échange avec le récepteur par la ré-actualisation.

L'imbrication des plusieurs niveaux de théâtralité par le dédoublement de mises en situation accentue la prégnance de l'immédiat par la création d'évènements sortant de la trame narrative des tableaux.

L'importance du détail dans la description des situations triviales personnelles ou des faits divers de l'écriture lepagienne nous immerge au cœur d'une esthétique qui dépasse le réalisme. Ces récits prennent la forme d'hypotyposes hyperréalistes où les transgressions de la frontière de l'acceptabilité foisonnent.

Cette étude laisse ouvertes les questions relatives à la définition de cette esthétique surpassant le réalisme. Le personnage « en devenir » confère au théâtre lepagien une dimension hyperréaliste. Nous assistons, dans les œuvres à l'étude, à une description phénoménale d'un processus : l'existence du personnage qui se bâtit

en « live ». Nous sommes donc témoins de sa construction qui émerge en partant d'une forme asubjective. Il aurait été intéressant de creuser davantage les manifestations de cette esthétique qui exacerbe significativement le caractère réaliste de la fiction, raison pour laquelle nous l'avons qualifiée d'hyperréaliste ¹⁵².

Notre étude nous a conduite à observer le déploiement d'une immersion pour le récepteur dans une réalité partagée. L'écriture de Lepage intègre l'acte de performance et cette performativité conduit à un esthétisme de l'évènement hyperréaliste. Les abords du réalisme théâtral sont transfigurés, transgressés par cette attraction irrésistible vers l'excès.

Le dernier volet de cette étude, avant d'examiner les répercussions du burlesque et de l'excès dans le texte, se penche sur les mécanismes de la seule forme du discours à laquelle a recours Lepage dans les œuvres à l'étude : le monologue. Comme nous l'avons indiqué, ce choix formel favorise la dynamique de communication intime qui se développe avec le récepteur. Cette proximité contribue à la dimension performative de cette réalité partagée s'actualisant. La complicité entre personnage – émetteur et récepteur se développe sur le mode de la confession qui met l'intime en relief. Pour y parvenir, la spatialisation est déconstruite et le récepteur est plongé dans un effet

¹⁵² Il y aurait une distinction à préciser avec le terme d'hypernaturalisme que soulève Lehmann en opposition au terme « hyperréalisme » employé par Beaudrillard dans ses recherches sur les arts plastiques. « Au regard de cette " charge " de la réalité banale et triviale, il serait ici trompeur de voir la forme d'un nouveau naturalisme. On choisira plutôt le terme d'*hypernaturalisme*, se référant à " l'hyperréalisme " dont parle Beaudrillard et qui véhicule l'idée d'une ressemblance non-référentielle et amplifiée des choses elles-mêmes, produite par les techniques des médias et non l'adéquation des images avec le réel ». Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 187.

de « gros plan » paradoxal. Au lieu d'apporter un point de vue plus précis, cette focalisation entretient plutôt un flou ici particulièrement fécond qui permet de se pencher sur l'intériorité du personnage en gommant les frontières entre les réalités fictionnelle et réelle.

À l'intérieur de ce collage de monologues, se forment des événements théâtraux nommés ainsi en raison de l'empreinte performative. L'accumulation d'évènements participe à la formation d'une esthétique profondément discordante. La création du dissensus provoque plusieurs effets dont la dissémination d'indices sur le processus identitaire tel que soulevé par Féral.

Si l'identité est un processus en soi, elle est aussi processus narratif qui se construit par succession de micro-récits inscrivant bien une trajectoire d'affirmation identitaire. Celle-ci ne se fait pas sur le modèle d'une progression aboutissant nécessairement à un but, ou à un destin qui verrait son accomplissement ultime sur scène comme dans la tragédie grecque ou le drame romantique. Elle se fait autant à travers les progrès qu'à travers les régressions, à travers les réussites qu'à travers les échecs ¹⁵³.

Nous avons choisi de nous éloigner de cette conception de la reconstitution identitaire puisque les mécanismes de ce processus de recherche de soi nous apparaissent particulièrement innovateurs dans les textes à l'étude et plus féconds comme pistes de recherche. Il serait intéressant de poursuivre les réflexions sur les aspects identitaires qui en viennent à émerger chez ces personnages en mouvement.

¹⁵³ Josette Féral, « Le théâtre de Robert Lepage : fragments identitaires », *Théâtre/Public*, vol. 188, 2008, p. 24.

De cette écriture fortement marquée par le burlesque, jaillissent le dissensus et le comique. L'horizon d'attente du récepteur est déjoué à répétition par les différents mécanismes comiques, mais aussi par la démesure. Lepage manie avec efficacité le basculement vers l'outrance ; il s'emploie à franchir cette ligne de démarcation entre norme et excès. Il bâtit d'abord une atmosphère hyperréaliste dans les courts tableaux où le spectateur est immergé et participant actif dans la confiance ; puis, il fait éclater la crédibilité de la fiction par l'excès de la parole.

La parole se fait incontrôlable sous plusieurs aspects ; les personnages performant d'abord cet excès dans des énumérations fastidieuses. Le rire burlesque apparaît comme une soupape puisque le but initial, par exemple, de dénoncer une situation préoccupante, se perd sous l'accumulation monumentale, excessive. Il y a rupture avec le ton initial à ce point de transition vers la démesure.

La dynamique de la confiance employée abondamment par les personnages lepagiens dirige l'attention sur l'individu et exacerbe le moi précaire des personnages qui en viennent à être submergés par leurs confessions. Ils perdent pied dans leur discours et soudain dévoilent des zones obscures d'eux-mêmes. Les personnages sont dévorés par ce flot de la parole qui déferle avec violence.

Des procédés de répétition viennent également marquer l'ensemble des œuvres, faisant parfois basculer le comique dans l'absurde. La cristallisation du temps que crée le mécanisme de répétition contribue à rompre le réalisme. Ce moment figé par le recommencement et la reprise, en plus d'épuiser le sens par usure, emprisonne les

personnages. Cela leur permet d'opérer des retours sur leurs affirmations, de les modifier, d'égarer le récepteur.

L'anaphore joue un rôle majeur dans cette logique de l'enfermement et apparaît comme un procédé signature dans l'ensemble de l'œuvre de Lepage. La répétition permet dans ce cas-ci d'élaborer une rhétorique explicative efficace pour créer un rapport intime avec le récepteur.

Ce basculement vers l'excès décliné de multiples façons tisse la filiation avec le comique burlesque qu'il est important de souligner. Il nous semble que l'efficacité du comique est d'autant plus notable que l'auteur diversifie ses stratégies tout comme les thématiques traitées. Lepage prend comme ancrage des sujets comportant des enjeux sérieux et utilise la parole excessive à la fois pour créer un ressenti chez le récepteur et pour surpasser le discours et laisser le rythme de la parole gagner en importance. Le rire se fait subversif, nécessaire, pour répondre au malaise créé.

La présente étude a permis de retracer les particularités qu'affiche le personnage « en devenir » dans *Rouge gueule*, *Kick* et *Ainsi parlait...*. Nous avons tenté de montrer comment le traitement que fait le dramaturge du temps de l'immédiat et de l'espace aux frontières ouvertes et inclusives de l'espace du récepteur aménage des conditions de déploiement propre au personnage « en devenir ». Ce personnage animé par un mouvement difficilement cernable trouve des points d'ancrages dans la relation qui se bâtit avec le récepteur. Ce personnage prend forme par la reconnaissance de son

existence, et c'est dans l'acte de prise de parole que se matérialise le début de ce « devenir ».

Ce théâtre de la solitude a besoin de l'intervention du récepteur, de son acte de réception tant dans la lecture que dans la représentation, afin de permettre à ce personnage de se re-connaître en lui.

Soi-même comme un autre suggère d'entrée de jeu que l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre, comme on dirait en langage hégélien. Au " comme ", nous voudrions attacher la signification forte, non pas seulement d'une comparaison – soi-même semblable à un autre – , mais bien d'une implication : soi-même en tant que... autre ¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 14.

Bibliographie

1. Corpus primaire

LEPAGE, Étienne, *Logique du pire* suivi de *Ainsi parlait...*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2016, 151 p.

LEPAGE, Étienne, *Kick : suivi de Gifles*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2012, 125 p.

LEPAGE, Étienne, *Rouge gueule*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2009, 109 p.

2. Corpus secondaire

LEPAGE, Étienne, *L'enclos de l'éléphant*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2011, 78 p.

3. Monographies et ouvrages de référence

ADORNO, Theodor W., *Minima moralia : réflexions sur la vie mutilée*, trad. de l'allemand par Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmira, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2016 [2003], 356 p.

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Éditions Gallimard, 1964, 251 p.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale vol. 1*, Paris, Gallimard, 1966, 356 p.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale vol. 2*, Paris, Gallimard, 1974, 283 p.

BERHAUS, Günter, *Theater, Performance and the Historical Avant-Garde*, New-York, Palgrave Macmilan, 2005, 374 p.

BUTLER, Judith, *Le pouvoir des mots, politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004, 284 p.

CHABANNE, Jean-Charles, « Le mot "burlesque" dans les dictionnaires de langue » in *Poétiques du burlesque*, actes de colloque international du Centre de recherche sur les littératures

- modernes et contemporaines de l'Université Blaise Pascal, dir. par Dominique Bertrand, Paris, Honoré Champion Éditeurs, 1998, 531 p.
- CHAPPEL, Freda et Chiel KATTENBELT, *Intermediality in theatre and performance*, Amsterdam, Rodopi, 2007, 266 p.
- CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, coll. « In extenso », Paris, Larousse, 1998 [1995], 1894 p.
- DORT, Bernard, *Le spectateur en dialogue*, Paris, P. O. L., 1995, 274 p.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétiques », 1982, 462 p.
- GOURG, Claudie, « Dire l'indicible. Stratégies discursives dans les deux dernières pièces d'Harold Pinter : *Moonlight* et *Ashes to Ashes* », in *Le théâtre anglais contemporain*, dir. Élisabeth Angel-Perez et Nicole Boireau, Paris, Klincksieck, 2007, 218 p.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1978, 314 p.
- KRÁL, Petr, *Le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, Paris, Éditions Stock, 1984, 342 p.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, 307 p.
- MÉNARD, Maurice, *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts*, actes du Colloque de l'Université du Maine, Seattle, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1987, 662 p.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *Figurations du spectateur*, Paris, L'Harmattan, 2006, 208 p.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions, 1998, 205 p.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Paris, Éditions Verdier, 1982, 716 p.

- NANCY, Jean-Luc, « Surprise de l'évènement », *Être singulier pluriel*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 2013, 210 p.
- NAUGRETTE, Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2010, 246 p.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Garnier Flammarion, 2006 [1996], 461 p.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Idée », 1949, 312 p.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Dunod, 1996, 447 p.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions, 2008, 145 p.
- RICCEUR, Paul, *Être, essence et substance chez Platon et Aristote*, Paris, SEDES, 1982, 265 p.
- RICCEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Édition du Seuil, 1990, 424 p.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Éditions Armand Colin, coll. « Lettres sup », 2005, 206 p.
- RYNGAERT, Jean-Pierre et SERMON Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil –sous -Bois, Éditions Théâtrales, 2006, 169 p.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, 402 p.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Éditions Médiannes, 1995, 360 p.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 1989, 167 p.
- SIERZ, Aleks, *In-Yer-Face! Le théâtre britannique des années 1990*, trad. de l'anglais par Nicolas Boileau et Delphine Lemonier-Textier, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2011, 318 p.
- SOENEN, Dimitri, « Chœurs (de) solitaires. Spectre du chœur dans le théâtre monologal contemporain » in *Le chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)* textes réunis par

- Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009, 240 p.
- SOUCHON, Gisèle, *Nietzsche : généalogie de l'individu*, Paris, L'Harmattan, 2003, 150 p.
- STANISLAVSKI, Konstantin, *La construction du personnage*, Paris, Perrin, 1966, 311 p.
- SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne 1880-1950*, trad. de l'allemand par Patrice Pavis, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983 [1956], 136 p.
- TORTI-ALCAYAGA, Agathe, « Apparences et réalité dans le théâtre d'Edward Bond », in *Le théâtre anglais contemporain*, dir. Élisabeth Angel-Perez et Nicole Boireau, Paris, Klincksieck, 2007, 218 p.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions Belin, 2005 [1996], 237 p.
- VINAVER, Michel (dir.), *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993, 938 p.

4. Articles de périodiques

- APOSTOLIDÈS, Jean-Marie, « Le théâtre de la frontalité » dans *Tangence*, vol. 88, 2008, p.15-27.
- BIET Christian et Christophe TRIAU, « La comparution théâtrale. Pour une définition politique et esthétique de la séance » dans *Devenir de l'esthétique théâtrale*, dir. par Gilbert David et Hélène Jacques, *Tangence*, n° 88, 2008, p.29-43.
- CARLSON, Marvin, « Résistante à la théâtralité » dans *Théâtre/Public*, trad. Virginie Magnat, vol. 205, 2012, p.28-35.
- DOSPINESCU, Liviu, « Effets de présence et non représentation dans le théâtre contemporain » dans *Devenir de l'esthétique théâtrale*, dir. par Gilbert David et Hélène Jacques, *Tangence*, n° 88, 2008, p. 45-61.

FÉRAL, Josette, « Le théâtre de Robert Lepage : fragments identitaires », *Théâtre/Public*, vol. 188, 2008, p. 23-27.

GUAY, Hervé, « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence » dans *L'Annuaire théâtral*, n°47, 2010, p.15-36.

REINELT, Janelle, « La politique du discours : performativité et théâtralité » dans *Théâtre/Public*, vol. 205, 2012, p. 12-20.

5. Mémoires et thèses

CONSTANT, Marie-Hélène. (2013). *Caille-moi ; suivi de La violence du langage comme modalité de négociation avec le réel dans la pièce Rouge Gueule d'Étienne Lepage* (Mémoire de maîtrise, Université de Montréal). Repéré à

<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/10699>

CÔTÉ, Maja. (2014). *Chroniques de maux (de l'extrême ordinaire) ; suivi de Attaques à vide : bousculer la situation théâtrale au confluent de l'humour et de l'invective dans la pièce Rouge Gueule d'Étienne Lepage* (Mémoire de maîtrise, Université de Montréal). Repéré à

<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/13466>

DAVID, Gilbert. (1974). *La théâtralité du texte dramatique : sémiologie du projet scénique* (Mémoire de maîtrise inédit), Université de Montréal.

DESROSIERS DESCHENEAU, Diane. (1981). *Le spectateur, personnage virtuel dans le théâtre québécois, de 1960 à 1975* (Mémoire de maîtrise inédit), Université de Montréal.

DROUIN, Gabrielle. (2016). *Transactions, suivi de Dédramatiser le drame : usages et enjeux de l'humour et de la violence du langage dans la pièce Rouge Gueule d'Étienne Lepage* (Mémoire de maîtrise, Université de Montréal) Repéré à

<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/19352>

6. Comptes rendus

DAVID, Gilbert, « Séduction, terreur et kitsch », *Spirale*, n° 239, 2012, p. 76-78,
[<http://id.erudit.org/iderudit/65880ac>] (janvier 2014) .

GUAY, Hervé, « Le rouge aux lèvres », *Spirale*, n° 231, 2010, p. 60-61,
[<http://id.erudit.org/iderudit/61862ac>] (janvier 2014) .

GUAY, Hervé, « Pastorales cruelles », *Spirale*, n° 234, 2013, p. 74-77,
[<http://id.erudit.org/iderudit/68473ac>] (janvier 2014) .

JACQUES, Hélène, « Consensuelle provocation : *Rouge gueule* », *Jeu : revue de théâtre*, n° 135,
2010, p. 84-89, [<http://id.erudit.org/iderudit/63122ac>] (janvier 2014) .

JARQUE, Alexandra, « La fable du notable et du gagne-petit », *Jeu : revue de théâtre*, n° 142,
2012, p. 12-15, [<http://id.erudit.org/iderudit/66345ac>] (janvier 2014) .