

Université de Montréal

Créer du théâtre en région.
Le discours de la marge chez les Turcs Gobeurs d'Opium

par
Geneviève Lafrance

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M. A.)
en littératures de langue française

Janvier 2018

© Geneviève Lafrance, 2018

Résumé

Ce mémoire se penche sur la place qu'occupe le théâtre de création en région et il prend appui sur l'étude d'un cas spécifique : la compagnie sherbrookoise les Turcs Gobeurs d'Opium. À une première partie de nature historique et sociale qui vise à restituer le paysage du théâtre de création en région au Québec, notamment ses moyens (financiers, techniques, matériels) et les enjeux liés à sa position géographique hors des grands centres, succède une seconde partie qui s'interroge de manière plus élaborée sur la compagnie sherbrookoise à l'étude. Il s'agit de comprendre ses conditions de création, mais aussi d'analyser ses œuvres, par un travail de poétique, pour en dégager la valeur artistique. Par la perspective de l'analyse du discours et à la lumière des théories de Dominique Maingueneau, un travail à même les textes des Turcs Gobeurs d'Opium cherchera enfin à éclairer de quelle façon les pièces rejouent la marginalité de la compagnie.

Mots clés : théâtre de création, théâtre sherbrookoise, Turcs Gobeurs d'Opium, analyse du discours, marginalité, compagnies en région, isolement, villages.

Abstract

This dissertation examines the place of creation theater in Quebec's outlying regions, drawing on a specific case study: Sherbrooke's Turcs Gobeurs d'Opium company. The first part is of historical and social nature and aims to depict the landscape of creation theater in Quebec's outlying regions, focusing more specifically on its resources (financial, technical, material) and issues related to its geographical position outside the major centers. The second part examines the Sherbrooke company in more details, with the aim of understanding its creation conditions, but also of analyzing its plays, through a work of poetics, to highlight their artistic value. Finally, using a discourse analysis approach, and in light of Dominique Maingueneau's theories, a work on the Turcs Gobeurs Opium's texts will seek to clarify how the plays replay the marginality of the company.

Keywords: creation theater, Sherbrooke theater, Turcs Gobeurs d'Opium, discourse analysis, marginality, regions of Quebec companies, isolation, villages.

Table des matières

Introduction	0
Le théâtre méconnu des Turcs Gobeurs d’Opium	0
Le projet artistique au cœur de la mission de la compagnie.....	3
Double marginalité	5
Ressort et organisation de l’analyse	10
Chapitre 1	
Le théâtre de création en région	19
1.1 « Désert culturel » : un point de vue sur les régions	19
La représentation des régions dans les revues nationales.....	19
Les travaux de recherche sur la création dans les régions	22
1.2 Hors de Montréal : les créateurs	25
Le Théâtre les gens d’en bas.....	25
Le Théâtre de la Petite Marée.....	28
Le Théâtre Parminou	31
Les théâtres saguenéens.....	32
Les Têtes Heureuses	34
1.3 Le théâtre à Sherbrooke	37
Les débuts du théâtre dans la région (1946-1985).....	37
L’Option-théâtre : une formation adaptée aux besoins de la région.....	39
Des compagnies professionnelles qui s’inscrivent dans la durée (1985-2000).....	41
Cohabitation des théâtres de deux générations (de 2000 à aujourd’hui).....	45
Conclusion : créer du théâtre en région, les principaux enjeux.....	46
Chapitre 2	
Le théâtre des Turcs Gobeurs d’Opium	52
2.1 L’identité de la compagnie	52
La formation des Turcs Gobeurs d’Opium.....	52
Écriture singulière et processus de création	53
Le projet artistique.....	56
2.2 Les défis de la professionnalisation en région	57

Conditions matérielles et économiques	57
L'influence des modes de financement	59
La fin d'un projet.....	60
2.3 Théâtrographie.....	61
Chapitre 3	
Marginalité à l'œuvre dans Caribou et Raconter le feu aux forêts.....	71
3.1 Ste-Johanne-des-Calvettes et l'isolement par les lieux.....	71
Les lieux imaginaires.....	71
Le huis clos dans Caribou.....	73
Raconter le feu aux forêts : s'étouffer les uns les autres	75
3.2 Figures de marginaux	79
Adolescents désœuvrés.....	79
Personnages subversifs.....	82
3.3 Communautés en crise	87
Justice et autodestruction.....	87
Mourir ou partir	90
Chapitre 4	
Discours sur la marge et marginalité du discours.....	93
4.1 Représenter la marge	94
Investir des lieux reconnaissables.....	94
Étrangeté et distanciation.....	96
4.2 Prendre position dans le champ théâtral	99
La critique relayée par les adolescents	100
La critique dans le discours des Turcs Gobeurs d'Opium.....	103
Conclusion	108
Bibliographie	116

Remerciements

La réalisation de ce mémoire n'aurait pu être possible sans le soutien de plusieurs personnes que je tiens à remercier chaleureusement. Je souhaite d'abord remercier Jean-Marc Larrue, mon directeur, pour m'avoir accompagnée avec patience et générosité tout au long de ce mémoire. Il a été un lecteur attentionné et un interlocuteur d'une aide précieuse pour éclairer les zones d'ombres rencontrées lors de la rédaction.

Je remercie le CRILCQ de l'Université de Montréal pour le soutien financier qui a contribué à la réalisation de ce mémoire.

Il m'importe aussi d'exprimer ma reconnaissance à ceux qui ont personnellement pris le temps de m'aider en me donnant accès à d'importants documents ou en répondant à mes questions. Je pense notamment à René Lefebvre (professeur retraité du Cégep de Sherbrooke), à Guillaume Houle (Conseil de la culture de l'Estrie), à Diane Berger (Théâtre du Bic) ainsi qu'à Kim Beaudette et à Nathalie Goulet (Union des artistes).

Je tiens également à remercier mes parents et mes frères pour leur soutien constant, même à distance, et pour leur éternelle bienveillance. À mes précieuses amies de Sherbrooke et de Montréal, merci pour l'écoute et pour m'avoir apporté la folie nécessaire pour garder l'équilibre. Merci à Guillaume pour les livres, les conversations éclairantes et les encouragements qui m'ont aidée à traverser la rédaction. Ta présence réconfortante et nos nombreux fous rires ont été d'une importance inestimable.

Pour leur contribution essentielle, je tiens enfin à remercier les Turcs Gobeurs d'Opium et particulièrement André Gélinau, qui a généreusement mis à ma disposition les archives de la compagnie et qui a gentiment accepté de répondre à mes questions lors d'entretiens passionnants.

Introduction

Le mélange du grotesque et du tragique est agréable à l'esprit comme les discordances aux oreilles blasées¹.

– Charles Baudelaire

Le théâtre méconnu des Turcs Gobeurs d'Opium

Les études et les travaux historiques sur le théâtre au Québec consacrent peu de place au théâtre en région, qu'il soit professionnel ou amateur. L'attention des chercheurs est davantage portée sur Québec et, plus spécialement, sur Montréal où sont formés la plupart des comédiens, écrivains, metteurs en scène, etc., et où sont concentrés la majorité des salles et des spectateurs de la province. Les pièces qui y sont diffusées sont nombreuses et adoptent des registres variés allant du théâtre expérimental aux productions plus populaires. Ces deux villes alimentent presque exclusivement la pratique et les études théâtrales, mais la place qu'elles occupent dans les discours occulte les travaux sur les productions des régions, à propos desquelles il existe bon nombre de préjugés. Le discours sur le théâtre en région ainsi que son éloignement géographique en font ainsi un sujet méconnu, c'est du moins ce que constate Claude Lizé en s'intéressant au théâtre de l'Abitibi-Témiscamingue : « [...] on ne connaît pas bien son histoire, [on] n'est pas convaincu de son dynamisme et de sa vitalité, de son existence même². » Dans ce contexte, il est difficile de savoir ce qui se passe en région. S'il y a innovation, théâtre de création ou

¹ Charles Baudelaire, *Fusées; Mon cœur mis à nus et autres fragments posthumes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2016, p. 67.

² Claude Lizé, « Institution littéraire, institution théâtrale et théâtre régional », *Recherches théâtrales au Canada*, vol. 12, n° 1, printemps 1991, [En ligne], <https://journals.lib.unb.ca/index.php/tric/article/view/7275/8334>, page consultée le 18 décembre 2016.

spectacles marquants en dehors de Montréal, il y a un manque important de documentation pour en faire état. La question du statut des productions régionales, souvent associées au théâtre amateur – à tort ou à raison, cela a peu d'importance vu la perspective adoptée ici – participe sans doute au fait que leur valeur artistique est généralement sous-estimée : si les pièces suscitent l'attention, c'est souvent dans une optique sociologique s'intéressant davantage, par exemple, au rôle de ce théâtre dans la société qu'à ses qualités esthétiques, dont l'existence est ignorée. Cette lacune touche l'une des principales compagnies de théâtre sherbrookoises, les Turcs Gobeurs d'Opium, qui a marqué la scène estrienne durant onze ans et qui semble constituer l'un des rares cas de compagnie en région à s'être inscrite dans la durée en faisant du théâtre de création.

En 2004, alors qu'ils commencent à être connus dans le milieu théâtral sherbrookoise, André Gélinau, Alexandre Leclerc, Marianne Roy et Véronique Laroche ont l'idée de monter un spectacle. Ils veulent surprendre, « sortir de nulle part³ » avec une pièce mise sur pied clandestinement : « Il y a une des comédiennes qui avait les clés du Théâtre Léonard St-Laurent. On entrait là la nuit, on s'amenait de l'alcool et on répétait de façon illégale⁴ », se rappelle André Gélinau lors d'une entrevue accordée à Dominic Tardif en 2014. Sous un nom étonnant qui restera associé à leur théâtre pendant une décennie, les Turcs Gobeurs d'Opium présentent *La Leçon*, d'Eugène Ionesco, au Théâtre Léonard St-Laurent du Séminaire Sherbrooke, où tout a commencé et où ils se produiront jusqu'à la fin de leurs activités à l'automne 2014.

Si la compagnie emprunte des textes au répertoire canonique lors de ses deux premières années d'existence (elle joue *Les Bâtisseurs d'empire*, de Boris Vian, en 2005), elle prend une

³ André Gélinau dans Dominic Tardif, « Les Turcs Gobeurs d'Opium : brûler d'un seul coup », *La Nouvelle*, Sherbrooke, 16 octobre 2014, p. 18.

⁴ *Ibid.*

orientation nouvelle en se consacrant à la création dès 2006. À partir de ce moment, André Géliveau devient le principal créateur des Turcs Gobeurs d'Opium et ce sont ses textes, ses univers qui prennent forme sur scène, joués chaque automne par les membres de la compagnie. Ces derniers ont des formations académiques variées, notamment en théâtre et en musique, mais ils partagent, au-delà de leur amitié, l'envie de poursuivre un même projet : donner vie à une compagnie en lui insufflant une identité à leur image. Durant ses dix années d'existence, la compagnie a d'ailleurs été constituée d'un groupe de membres plutôt stable. Après le départ de Véronique Laroche et de Marianne Roy, qui a tout de même continué de graviter autour de la compagnie, et le passage de Marie-Claude Elias, ce sont Emmanuelle Laroche et Simon Vincent qui ont complété l'équipe des Turcs⁵ dans ses dernières années d'existence.

La longévité des Turcs, leur succès auprès des spectateurs et de la presse sherbrookoise ainsi que leur démarche artistique, sur laquelle je reviendrai, en font une compagnie exceptionnelle. Leur existence repose sur des projets de créations où les membres jouent un rôle clé et, bien qu'ils aient à l'occasion engagé des comédiens supplémentaires pour répondre aux exigences de certaines productions, on peut dire que la force de la compagnie réside dans la stabilité de ses membres, dans leur diversité et dans leur complémentarité. En ce sens, même s'il s'agit d'une compagnie, son organisation ressemble beaucoup à celle d'une troupe.

Les activités des Turcs ont cependant eu assez peu d'échos au-delà de Sherbrooke. Un des rares articles publiés par une revue d'envergure nationale sur la compagnie consiste en une entrevue réalisée par Raymond Bertin, rédacteur de la revue *Jeu*, qui a mené un entretien avec André Géliveau pour un numéro de la publication consacré au théâtre en région. Le critique

⁵ Afin d'alléger le texte, je nommerai occasionnellement la compagnie étudiée les « Turcs » plutôt que de répéter leur nom complet : « Turcs Gobeurs d'Opium ».

théâtral ne s'intéresse pas tant aux qualités des pièces ou au projet artistique de la compagnie qu'aux conditions matérielles dans lesquelles cette dernière a émergé et aux défis du théâtre en région, comme le financement, la fidélisation du public ou encore la disponibilité des salles pour les répétitions. Le fait que les pièces des Turcs n'aient pas été diffusées en dehors de la ville n'a probablement pas aidé à leur reconnaissance. Certains artistes du milieu professionnel ont pourtant fait un pas hors de Montréal pour collaborer à l'écriture, à la mise en scène et pour jouer dans diverses pièces des Turcs Gobeurs d'Opium, notamment Sarah Berthiaume et Catherine Léger qui ont écrit, avec André Gélinau, la pièce *Ce qu'on enterre* en 2012. À Sherbrooke, il n'existe ni étude ni critique approfondie portant sur le travail de la compagnie. Les articles parus dans les médias locaux (principalement les journaux *Voir Estrie*, *La Nouvelle* et *La Tribune*) sont élogieux, mais ils se contentent souvent de recenser des informations factuelles sur les pièces, s'éloignant à l'occasion du simple résumé de l'histoire et de l'appréciation du journaliste pour aborder quelques idées critiques, sans toutefois les développer. Or, il y a certainement matière à explorer les caractéristiques du travail des Turcs pour formuler une analyse consistante de leur œuvre.

Le projet artistique au cœur de la mission de la compagnie

Les pièces des Turcs Gobeurs d'Opium comportent des particularités thématiques et esthétiques qui témoignent d'un véritable projet artistique, dont le fondement est exprimé dans le nom même qu'ils se sont donné, Turcs Gobeurs d'Opium, par lequel ils disent « évoque[r] la légende des chevaliers turcs, aux premiers rangs des croisades, qui gobaient de l'opium pour

transformer l'horreur de la guerre et d'une mort inévitable en une expérience mystique⁶. » En s'inspirant ainsi d'un fait historique marqué par l'idée de mort, les Turcs font du décalage entre les perceptions et le monde représenté l'un des éléments majeurs de leurs productions, où le mélange des genres comiques et dramatiques ainsi que l'humour noir permettent de créer un effet de distanciation entre les spectateurs et les personnages.

Le projet artistique des Turcs comporte aussi une volonté de faire cohabiter sur scène différentes temporalités, comme la compagnie l'indique sur son site internet : « Turcs Gobeurs d'Opium s'inspire d'une mathématique simple : la mémoire du passé, déformée par le temps, additionnée à une perception dilatée du Québec actuel. Équation des feelings anciens sur la démesure d'aujourd'hui⁷. » Ce mélange de temps incompatibles marque plusieurs pièces et donne lieu à des univers parfois distordus ou hétéroclites. Cette impression de décalage est aussi présente entre les personnages et leur environnement. Il semble en effet que l'action prend souvent place dans un temps et un lieu appartenant au passé. Par exemple, le village fictif de Ste-Johanne-des-Calvettes, établi dans un territoire reculé du Québec, est mis en scène dans plusieurs pièces pour donner forme à un milieu traditionnel dans lequel la plupart des personnages étouffent sous le poids d'un passé aux valeurs strictes. Celles-ci s'inscrivent difficilement dans le présent ou le futur des protagonistes, pour qui l'impression de ne pas appartenir à ce temps et à ce lieu alimente la problématique identitaire et accentue la marginalité. Il est souvent difficile, voire impossible pour eux de développer un sentiment d'appartenance à la communauté dont ils font partie. Mais cela va plus loin encore, puisque les communautés imaginées par Gélinau vont parfois jusqu'à organiser leur propre suicide collectif : les

⁶ Turcs Gobeurs d'Opium, « Turcs Gobeurs d'Opium. Théâtre de création », *Théâtre des Turcs*, 2014, [En ligne], <http://theatredesturcs.wixsite.com/theatredesturcs/turcs-gobeurs-dopium>, consulté le 19 décembre 2016.

⁷ *Ibid.*

personnages, étouffés par leur isolement ou leur différence, ne se solidarisent pas pour mettre fin à leur aliénation, mais œuvrent seuls et, ce qui est significatif, c'est qu'ils le font au détriment de tous. Ils vivent en commun dans une logique du chacun pour soi.

Double marginalité

Pour aborder l'œuvre de la compagnie, il faut d'abord comprendre comment le contexte régional dans lequel les pièces ont été créées a influencé les différents aspects du travail artistique. Je ne souhaite pas me limiter à une étude sociologique de la compagnie, mais plutôt me servir de cette approche pour aboutir à une meilleure connaissance de ses œuvres, de son projet artistique et des facteurs qui ont influencé son processus de création. L'hypothèse qui fonde cette étude est que le discours sur la marge présent dans l'œuvre des Turcs Gobeurs d'Opium est issu de son propre retrait par rapport au milieu théâtral, et qu'il agit comme un discours légitimant leur propre marginalité.

Ainsi, pour mettre en lumière les nombreux enjeux des pièces créées par les Turcs et permettre un premier regard sur cette compagnie méconnue, j'étudierai les facettes de la double marginalité qui marque son œuvre. Cet angle d'approche permet, d'une part, d'étudier les facteurs externes qui ont influencé le travail de la compagnie, soit sa position hors norme par rapport au milieu théâtral et, d'autre part, d'examiner, d'un point de vue esthétique, la marginalité qui s'exprime à l'intérieur des pièces, grâce aux personnages et aux univers mis en scène.

La première forme de marginalité, celle de la compagnie elle-même, se décline en trois temps : elle est à la fois géographique, institutionnelle et symbolique. À l'instar du reste du théâtre régional au Québec, la marginalité des Turcs est d'abord géographique : ils œuvrent en

dehors des villes où le théâtre est le plus effervescent et où on le connaît le mieux. Leur éloignement de Montréal a des effets significatifs : en plus de priver la compagnie d'un public plus large ou de collaborateurs possiblement plus nombreux, la distance l'exclut du discours théâtral et des études sur le théâtre. Ainsi, les préjugés défavorables à leur reconnaissance artistique sont nombreux, comme le souligne Claude Lizé :

[...] qu'est-ce que le théâtre régional, sinon un théâtre confiné à une région? D'ailleurs, dès qu'il en sort, il cesse d'être régional et il est intégré au théâtre national ou bien il est retourné au régional sous des prétextes liés à des thèmes trop « locaux » ou à des esthétiques sans valeur. Alors, dire d'un théâtre qu'il est « régional » (national ou international), c'est porter un jugement de valeur sur ce théâtre tout en ayant l'air de ne faire que de la géographie⁸.

La position géographique des Turcs Gobeurs d'Opium, établis à Sherbrooke, les stigmatise en leur faisant subir les *a priori* du discours sur le théâtre en région, qui mettent en doute leur valeur artistique. Une des répercussions de la singularité de la compagnie – par son lieu d'ancrage – est de la marginaliser par rapport à l'institution théâtrale. Mise à distance dans les travaux sur le théâtre, dont les discours ont pour effet de rendre compte et de légitimer les productions théâtrales, l'œuvre des Turcs a aussi été privée de la reconnaissance institutionnelle en ne recevant qu'un financement limité de la part du gouvernement. En effet, bien qu'ils aient reçu des bourses ponctuelles du Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) et que la Ville de Sherbrooke ait mis à leur disposition un espace, de l'équipement professionnel et des accessoires pour monter leurs spectacles, les Turcs n'ont jamais reçu de subventions au fonctionnement comme celles du CALQ. Cette forme de reconnaissance, comme le montrent les travaux de Pierre Bourdieu sur les mécanismes institutionnels, peut avoir une influence directe sur la valeur accordée à une œuvre :

⁸ C. Lizé, *op. cit.*

Investi du pouvoir délégué de sauvegarder une orthodoxie culturelle [...], le système des instances de conservation et de consécration culturelle remplit une fonction homologue de celle de l'Église qui, selon Max Weber, doit [...] « établir ce qui a et ce qui n'a pas de valeur de sacré »⁹.

Les subventions permettent d'attribuer une valeur symbolique aux œuvres et aux artistes, mais aussi de reconnaître les besoins concrets liés à l'écriture. Elles auraient pu permettre aux Turcs de consacrer davantage de temps au long processus de création des pièces, par exemple en engageant une personne responsable des aspects administratifs de la compagnie. Les membres ont plutôt travaillé presque bénévolement, en marge de leurs principales occupations respectives, pour écrire et mettre sur pied leurs productions, et ce, en plus de s'occuper de tout le travail afférent.

L'effort des Turcs pour honorer leur vocation de théâtre de création, de même que leur projet artistique bien défini, a enfin pour effet de les marginaliser d'un point de vue symbolique. Les travaux sur le théâtre au Québec relèvent effectivement peu de cas de compagnies qui font du théâtre de recherche en région. Il semble que les compagnies s'y consacrant et ayant un projet artistique sont soit minoritaires, soit largement méconnues. À Sherbrooke seulement, le projet avant tout esthétique des Turcs les distingue des autres compagnies établies destinées à un public adulte, comme le Théâtre du Double Signe ou le Théâtre des Petites lanternes, dont le mandat comprend la création, mais pas de manière exclusive et avec davantage d'intentions éducatives et sociales.

Si les Turcs Gobeurs d'Opium font l'expérience de la marginalité en tant que compagnie, cela se reflète aussi *dans* leurs œuvres. Il s'agit là de la deuxième grande forme de marginalité étudiée. Celle-ci se manifeste d'abord par les lieux représentés, qui prennent souvent la forme

⁹ Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *L'année sociologique (1940/1948-)*, Paris, Presses Universitaires de France, Troisième série, vol. 22, 1971, p. 71.

de villages isolés géographiquement et dans lesquels il est possible de reconnaître plusieurs petites municipalités du Québec. Ceux-ci se matérialisent entre autres avec Ste-Johanne-des-Calvettes, le lieu fictif accueillant plusieurs des récits des Turcs, comme ceux des pièces *Bazooka* (2006), *Ketchup* (2007), *Caribou* (2008), *Mustang* (2010) et *Tobacco* (2011). Le village est modelé selon les besoins de chaque histoire, de sorte qu'il pourrait s'agir d'un lieu différent pour chaque pièce. Lorsque Ste-Johanne-des-Calvettes n'est pas nommé, l'action trouve tout de même sa place au sein de communautés fermées, de villages anonymes où les personnages ont peu de contact avec l'extérieur. La pièce *Vulgus HTML* (2013) fait exception à la règle, car les principales interactions entre les personnages se font sur internet, un non-lieu qui, en liant des individus indépendamment des territoires géographiques, est plutôt symbole du dépassement des frontières. Dans ce cas-ci, c'est avant tout par l'analyse des personnages que la marginalité prend une dimension problématique. Ceux-ci, à l'instar des personnages des autres pièces, sont en décalage par rapport à leur milieu. Dans les villages ou sur le web, ils sont incapables de s'identifier tout à fait à leur communauté d'appartenance, et par laquelle ils sont parfois eux-mêmes marginalisés.

La figure du marginal constitue une autre facette importante de la marginalité telle qu'elle est problématisée dans les pièces. Celle-ci peut prendre différentes formes chez des enfants, des adolescents, des hors-la-loi ou encore des personnages hybrides qui portent souvent les traits d'animaux. Or, ces catégories ne s'excluent pas et leurs frontières peuvent se déplacer au cours d'une même pièce. Dans *Caribou*, par exemple, les personnages adolescents ont un côté subversif et animal, mais peu à peu, le groupe dominant prend aussi des traits animaux tandis que le récit évolue. Dans tous les cas, la marginalité est problématisée du point de vue du personnage hors-norme, c'est pourquoi les enjeux qui le touchent sont principalement mis de

l'avant. Pour les personnages juvéniles, le monde adulte peut représenter un univers stérile avec lequel ils s'harmonisent difficilement. Leur crise trouve son paroxysme au moment où leur épanouissement devient inconciliable avec les valeurs dominantes du village et elle peut avoir une issue dramatique. Par exemple, la Torchonne de la pièce *Thyroïde* va jusqu'à dévorer les orphelins qui la torturent, les trois frères et sœurs de *Caribou* sont abattus par des braconniers du village ou encore Cyndy, dans *Raconter le feu aux forêts*, doit fuir le village où ses parents viennent de s'immoler par le feu pour ne pas disparaître avec eux.

Dans la plupart des pièces, les figures de marginaux sont aussi caractérisées par l'animalité, qui met en lumière les jeux de pouvoir. Dans *Vulgus HTML*, par exemple, ce sont avant tout les comportements triviaux ou vulgaires qui associent les personnages aux animaux, en plus d'être directement décrits comme tels dans le texte : « Un animal qui crie pour rejoindre sa meute¹⁰ ». La pièce *Caribou* utilise plutôt la mise en scène pour illustrer comment les adolescents, dont les têtes sortent de panneaux de bois au fond de la scène à la manière de trophées de chasse, ont été abattus par les villageois. À l'inverse, tous les personnages de la pièce *Thyroïde* sont représentés comme des animaux, sauf celui de la Torchonne : une fillette devenue si grosse, à force de tout dévorer, qu'elle reste plantée au centre de la scène durant toute la pièce, incapable de marcher. À ces exemples, qui donnent un aperçu de certaines variations de l'hybridité des personnages tout en mettant de l'avant les relations de domination qui les lient, pourraient s'ajouter des personnages d'enfants jumeaux confondus avec des extra-terrestres, d'une voisine qui, d'après la rumeur du village, aurait mis au monde un homme chien après avoir copulé avec un animal ou encore d'un garçon perdant un à un ses sens après avoir fait un pacte pour devenir une planète. La marginalité des personnages occupe dans tous les cas

¹⁰ André Gélineau, *Vulgus HTML*, Manuscrit non publié, 2013, p. 60.

une place importante dans les récits des Turcs. Leur statut donne tantôt lieu à une quête identitaire, tantôt à une critique des communautés desquelles ils tentent de se distinguer.

Ressort et organisation de l'analyse

Les deux dimensions de la marginalité, soit celle de la compagnie par rapport au milieu théâtral et celle mise en tension dans ses pièces, ne sont pas totalement indépendantes l'une de l'autre. Pour expliquer ces deux pans de la marginalité, je recourrai aux travaux de Dominique Maingueneau sur l'analyse du discours littéraire, qui proposent une « appréhension du fait littéraire, où le dit et le dire, le texte et son contexte sont indissociables¹¹. » Il s'agira de comprendre les conditions d'émergence des pièces des Turcs – à quel moment de l'histoire elles ont été produites et dans quel système de valeurs et quelles conditions de réception elles sont apparues – pour saisir avec plus de justesse leur contenu. L'analyse du discours, qui sera en trame de fond de tout ce mémoire, permettra de mettre en lumière la relation entre les récits, leur forme ainsi que leur contexte d'énonciation, pour montrer la valeur artistique des pièces des Turcs et ainsi dépasser un type d'étude sur le théâtre régional qui est souvent limité à l'observation d'un ou deux de ces trois éléments clés.

Maingueneau, pour illustrer les différentes couches de discours qui constituent une œuvre littéraire, utilise la métaphore du théâtre en parlant de « scène englobante », de « scène générique » et de « scénographie¹² ». Le premier de ces niveaux correspond, pour le linguiste, au discours littéraire ou à ce que Bourdieu appelle le champ littéraire. Puis, viendrait le contexte

¹¹ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U Lettres », 2004, p. 5.

¹² L'auteur emprunte des termes au domaine théâtral, mais les utilise strictement dans un sens figuré qui convient aux différents genres littéraires. Voir *ibid*, p. 191-192.

de production d'une œuvre, son genre et sa manière de s'inscrire dans le champ littéraire, pour enfin en arriver à l'œuvre elle-même : « Une œuvre est en effet énoncée à travers un genre de discours déterminé, qui lui-même, à un niveau supérieur, participe de la scène englobante littéraire¹³. » L'intérêt de distinguer ces couches de discours est de comprendre la relation d'interdépendance entre chacune d'elles. En effet, ces « scènes d'énonciation » constituent le système du champ littéraire dans lequel chaque production individuelle cherche à se légitimer, en même temps que ces productions font exister le champ littéraire lui-même : c'est un système qui se légitime¹⁴. Analyser les œuvres du point de vue de l'analyse du discours permettra de montrer que le contenu des pièces porte les traces de leur contexte de production à même leur énonciation :

L'œuvre littéraire surgit à travers les tensions du champ proprement littéraire; elle ne peut dire quelque chose du monde qu'en mettant en jeu dans son énonciation les problèmes que pose l'impossible inscription sociale (dans la société et dans l'espace littéraire) de sa propre énonciation¹⁵.

Dans le cas étudié, la compagnie émerge plus spécifiquement du champ théâtral, où son inscription est périphérique, sinon mise en doute, car soumise à des pouvoirs institutionnels et symboliques qui l'ignorent. C'est pourquoi l'étude de la marginalité de la compagnie m'apparaît justifiée pour analyser plus pertinemment le travail fait dans les pièces, qui thématisent justement la marginalité.

Après avoir constaté les limites, par son volume et son contenu, de la documentation sur le théâtre régional, plus particulièrement celle concernant la compagnie sherbrookoise des Turcs Gobeurs d'Opium, et à la lumière des travaux de Maingueneau sur l'analyse du discours, je

¹³ D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., p. 191.

¹⁴ Maingueneau utilise les termes « discours constituant » pour désigner ce type de discours. Voir à ce propos le chapitre de D. Maingueneau, « Le discours littéraire comme discours constituant », dans *Ibid.*, p.46.

¹⁵ *Ibid.*, p. 74.

chercherai à démontrer comment l'expression de la marginalité dans les pièces rejoue et transforme l'expérience de la marge faite par la compagnie en rapport au milieu théâtral. Les liens entre les deux plans de la marginalité de la compagnie sont complexes et les pièces ne se réduisent pas à mettre en scène de manière métaphorique la position des Turcs par rapport au milieu théâtral. C'est plutôt la manière de présenter les valeurs et les jeux de pouvoir présents dans les pièces qui constitue le discours de la compagnie sur la marge et qui permet de comprendre ses positions par rapport à celle-ci.

Pour mener à bien cette étude, je tenterai d'abord de présenter une vue d'ensemble sur le travail des Turcs Gobeurs d'Opium, qui ont créé au total neuf œuvres, puis je m'attarderai à deux d'entre elles, soit *Caribou* (2008) et *Raconter le feu aux forêts* (2014), dont je ferai une étude approfondie. Ces pièces m'apparaissent à la fois représentatives, par leur esthétique et leur problématique, du projet de création de la compagnie : elles mettent en tension la marginalité.

Avec *Caribou*, la troisième création des Turcs, le spectateur est plongé dans l'univers grotesque des habitants de Ste-Johanne-des-Calvettes où l'assassinat de trois adolescents marginaux fait éclater les tensions entre les différents groupes du village. La mort de ces personnages représente l'anéantissement de toute possibilité de renouvellement de la vie sur ce territoire isolé où les valeurs traditionnelles et religieuses sont maintenues par le « maire-curé » et où tout ce qui représente le futur, de l'émergence d'une idée au germe d'une fleur dans le sol, se transforme en pourriture. Au fil de l'histoire, la présence des trois adolescents, qui commentent en arrière-plan les actions des autres villageois, permet de comprendre que leur marginalité vient à la fois de leur jeunesse et de leur désintérêt partagé des valeurs des habitants de la génération de leurs parents. Leur mort engendre un déséquilibre du pouvoir dans la communauté de Ste-Johanne-des-Calvettes et elle permet de montrer que le système de valeurs

en place, en ne profitant qu'à une minorité, fait du reste des habitants des êtres soumis qui ont participé malgré eux au meurtre des adolescents.

La seconde pièce étudiée, *Raconter le feu aux forêts*, est la neuvième et dernière création des Turcs. L'histoire se déroule dans une campagne isolée, lors d'un été de canicule, et elle est alimentée par la crise qui grandit entre les membres d'une famille, leur voisine d'en face et son fils en cavale. Les facteurs s'additionnent pour faire monter la tension entre les membres de la famille : les migraines du père le rendent de plus en plus agressif envers ses proches, la fille cherche à se détacher de ses parents et la mère vit un profond ennui. Leur crise familiale est aussi marquée par la fugue du fils de la voisine d'en face, mi-homme, mi-chien, qui rôde la nuit autour des deux maisons. Il devient tour à tour un ennemi à abattre pour le père et l'objet des désirs de la mère. La crise atteint son paroxysme au moment où les parents réalisent l'ampleur de leur folie et mettent feu à tout ce qui les entoure : leur maison, celle de la voisine, la forêt et eux-mêmes. La fille fait alors le choix de ne pas se laisser mourir avec ses parents, de quitter la campagne en feu et de continuer sa propre vie ailleurs.

L'étude des œuvres se fera principalement à partir de la version la plus récente des textes ayant été utilisée pour les représentations théâtrales, puisque la majorité des pièces n'ont pas été filmées. Cela dit, les rares captations et extraits vidéos existants pourront tout de même servir à appuyer l'analyse, de même que les nombreuses photos des pièces disponibles sur le site des Turcs, qui donnent des informations précieuses sur la mise en scène.

Comme l'étude des Turcs Gobeurs d'Opium abordera la marge sous deux angles d'approche, le corpus théorique grâce auquel se développera l'analyse sera composé de différentes catégories d'ouvrages. Du point de vue de la sociologie des discours, des textes

portant sur le théâtre régional permettront d'observer ce que Maingueneau appelle la « scène générique », c'est-à-dire les « conditions d'énonciation » du théâtre des Turcs, qui

correspondent à autant d'attentes du public et d'anticipations possibles de ces attentes par l'auteur. Elles se formulent aisément en termes de circonstances d'énonciation légitimes : quels sont les participants, le lieu et le moment requis pour l'effectuer? par quels circuits passe-t-il? quelles normes président à sa consommation? etc.¹⁶.

Il s'agira donc de situer la compagnie par rapport à la pratique, soit le théâtre, mais aussi par rapport à son statut particulier de théâtre en région. Les travaux existants sur le théâtre hors de Montréal ou de Québec sont toutefois très limités. Ceux du Groupe de recherche sur le théâtre en Abitibi-Témiscamingue constituent un des rares cas d'analyse exhaustive sur les productions d'un territoire. Pour établir une cartographie des activités théâtrales représentative des régions et mieux comprendre où se situent les Turcs Gobeurs d'Opium par rapport aux autres compagnies soumises à des contraintes similaires, il faudra donc avoir recours à diverses sources de valeur factuelle, historique ou critique portant sur le théâtre des différentes régions, notamment des articles des périodiques locaux, des entrevues avec des artistes issus des régions observées ou encore les sites internet des compagnies. Sur les théâtres de création, plus spécifiquement, l'ouvrage d'Hélène Beauchamp intitulé *Les théâtres de création au Québec, en Acadie et au Canada français*, qui fait le portrait des compagnies de création francophones à travers le Canada, permettra de situer les Turcs par rapport à d'autres théâtres de création qui ont des pratiques comparables aux leurs. La documentation sur le théâtre sherbrookoïse servira enfin à montrer le contexte plus spécifique dans lequel est apparu le projet des Turcs. Des études adoptant un point de vue historique, comme celles de Serge Malouin, de Pierre Hébert ou de Raja Fassi Fihri, permettront de comprendre la réalité théâtrale de Sherbrooke jusqu'en 1988,

¹⁶ D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 191-192.

mais comme il n'existe pas d'études ultérieures à cette époque, je devrai à nouveau recourir à des articles de périodiques sur les compagnies existantes, aux sites internet de celles-ci ainsi qu'à des entrevues avec les artistes de la région pour brosser un tableau sommaire des pratiques récentes.

Par ailleurs, pour analyser les textes des Turcs, j'aurai recours à des notions que Maingueneau qualifie de « scénographiques » et qui mettent de l'avant les divers aspects de la marginalité représentée dans les pièces. D'abord, comme la marge se dessine en creux d'un centre qui détermine la norme, la notion du huis clos, expliqué par Jean-François Hamel, permettra de comprendre comment les villages reclus qui accueillent les récits de Gélineau ont un fort potentiel dramatique, car « [...] de cet enfermement forcé naît une tension, à la fois avec soi-même, mais surtout avec les autres¹⁷ », ce qui accentue la polarisation entre le groupe dominant et les personnages marginaux. Une attention sera aussi portée sur la place de ceux-ci au sein de leur communauté grâce à la figure du marginal qui, comme le montrent les travaux de Maria Teresa Ricci et de Lucie Desblache, peut à la fois être sujet et instrument de la littérature. Les personnages hors norme permettent en effet de remettre en question l'ordre établi dans leur communauté. Desblache souligne que le marginal peut se définir par opposition aux normes, mais qu'il peut aussi être en retrait sans se définir entièrement à l'encontre du groupe dominant¹⁸, dans une position peut-être plus passive. On retrouve chez les Turcs ces deux types de marginaux, soit les personnages subversifs, comme les braconniers de *Caribou* et l'homme-

¹⁷ Jean-François Hamel, « De l'espace et de son potentiel dramatique : Le huis clos cinématographique. », *Ciné-Bulles*, n° 302, 2012, p. 28.

¹⁸ Lucile Desblache, « Tropes hybrides et inventions monstrueuses. Imaginaires vivants des cultures d'aujourd'hui », dans Lucie Desblache (dir.), *Hybrides et monstres. Transgressions et promesses des cultures contemporaines*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2012, p. 7.

chien de *Raconter le feu aux forêts*, et les personnages adolescents. Leur analyse permettra avant tout de mettre à l'avant-plan les jeux de pouvoir entre les personnages.

L'étude des pièces passera enfin par une analyse de la distanciation, concept essentiel du théâtre de Bertolt Brecht, qui consiste à désamorcer l'épanchement des passions des spectateurs pour qu'ils puissent, en toute rationalité, porter un jugement critique sur les actions des personnages. Selon Brecht, « [l]'exégèse de la fable et sa transmission au moyen de distanciations appropriées est la tâche principale du théâtre¹⁹. » Dans les pièces des Turcs, la distanciation se fait notamment au moyen du comique. En effet, même si les histoires sont avant tout dramatiques, elles sont aussi traversées par un humour noir et des éléments grotesques dont l'effet, comme le montre Rémi Astruc, est d'être déroutant, de créer un décalage entre le drame et les perceptions des spectateurs, ce qui permet à ces derniers d'adopter une position critique²⁰.

Les concepts théoriques utilisés lors de l'analyse des pièces convergent pour montrer que l'économie des récits fait ressortir un point de vue sur la marginalité propre à la compagnie. Si j'aurai recours à des travaux portant plus spécifiquement sur des notions comme le huis clos, la figure du marginal, la distanciation et le grotesque pour appuyer l'analyse des pièces, l'approche qui permettra de lier les deux axes de la marginalité des Turcs abordés dans ce mémoire – celui de la compagnie elle-même et celui thématiqué dans les pièces – sera celle de la « paratopie » définie par Maingueneau :

Toute paratopie, minimalement, dit l'appartenance *et* la non-appartenance, l'impossible inclusion dans une « topie ». Qu'elle prenne le visage de celui qui *n'est pas à sa place là où il est*, de celui qui *va de place en place sans vouloir se fixer*, de celui qui *ne trouve pas de place*, la paratopie écarte d'un groupe (paratopie *d'identité*) d'un lieu (paratopie *spatiale*) ou d'un moment (paratopie *temporelle*)²¹.

¹⁹ Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre; suivi de, Additifs au Petit organon*, Paris, L'Arche, 1978, p. 94.

²⁰ Rémi Astruc, *Vertiges grotesques. Esthétiques du « choc » comique (roman – théâtre – cinéma)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp-essentiel », 2012, p. 9.

²¹ D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 86.

La paratopie aide non seulement à comprendre les manifestations de la marginalité dans les œuvres, mais elle comporte aussi une dimension de légitimation, c'est-à-dire que sa manifestation *dans* les œuvres renvoie aux conditions de production *de* celles-ci en se basant sur « la nécessité pour l'œuvre de réfléchir dans l'univers qu'elle construit les conditions de sa propre énonciation. On peut parler ici d'une sorte *d'embrayage* du texte sur ses conditions d'énonciation, et au premier chef la paratopie qui en est le moteur²². » En d'autres mots, il serait possible que, pour légitimer leur œuvre marginale, les Turcs Gobeurs d'Opium prennent position par rapport à la marge à même leurs créations. Il serait alors possible de poser l'hypothèse selon laquelle le discours sur la marge présent dans l'œuvre des Turcs Gobeurs d'Opium serait issu de leur propre retrait par rapport au milieu théâtral et qu'il agisse comme discours légitimant la marginalité.

L'étude des conditions qui ont marqué l'ensemble du travail de création des Turcs Gobeurs d'Opium et l'analyse littéraire de leurs pièces ne sont donc pas à comprendre séparément. Le discours par rapport auquel les Turcs sont marginalisés affecte le discours sur la marge présent dans les pièces. Pour analyser ces différentes articulations de la marginalité qui marque la compagnie, ce mémoire sera déployé en trois temps. Les deux premiers chapitres serviront à montrer la spécificité du théâtre des Turcs. Dans un contexte plus général et avec une dimension comparative, il s'agira de dresser un portrait du théâtre de création en région et de faire un historique du théâtre à Sherbrooke. L'attention sera ensuite portée plus directement sur la compagnie, puisque je décrirai les différents aspects de son processus de création, comme les conditions matérielles – qui sont les membres des Turcs? Comment ont-ils contribué à la

²² *Ibid.*, p. 95.

création des œuvres? Avec quelles contraintes matérielles la compagnie a-t-elle dû composer? –, ainsi que le projet artistique qui a guidé l'écriture des pièces. Le troisième chapitre sera consacré à l'analyse littéraire des trois pièces qui composent le corpus principal de ce mémoire. Cette partie servira à montrer la valeur artistique des pièces à partir de la marginalité problématique des personnages. Enfin, le quatrième et dernier chapitre aura pour objectif d'analyser l'articulation entre les deux plans du discours sur la marge en montrant comment les personnages permettent une critique de la marginalité qui fait directement écho à celle subie par la compagnie, ce qui permettra de répondre à la problématique principale de ce mémoire.

Chapitre 1

Le théâtre de création en région

Dans l'article liminaire du dossier de la revue *Jeu* sur le théâtre en région, Raymond Bertin se questionne sur la légitimité du cliché voulant que les régions soient un « désert culturel²³ ». Les grandes publications sur le théâtre au Québec témoignent effectivement, par la quasi-absence d'articles sur le sujet, de l'impression qu'il se passe peu de choses intéressantes sur la scène théâtrale des régions. L'objectif de ce premier chapitre sera donc de donner un aperçu du théâtre de création tel qu'il est réellement pratiqué en dehors de Montréal et Québec depuis le début des années 2000, période durant laquelle les Turcs ont été actifs à Sherbrooke. Pour y parvenir, il sera nécessaire d'interroger diverses publications, dont les articles parus dans les revues nationales sur le théâtre, mais aussi de se pencher sur les études qui portent plus spécifiquement sur le théâtre de création en région.

1.1 « Désert culturel » : un point de vue sur les régions

La représentation des régions dans les revues nationales

Au Québec, les principales revues savantes et culturelles sur la littérature ou le théâtre se sont peu penchées sur la dramaturgie des régions québécoises depuis le début des années 2000. Si les revues littéraires consacrent à l'occasion des articles, voire des dossiers sur le théâtre québécois²⁴, celui-ci semble souvent être synonyme de théâtre montréalais. La ville

²³ Raymond Bertin, « Au sommaire », *Jeu*, n° 148, 2013, p. 4.

²⁴ Notamment la revue *Spirale* avec le numéro « Horizon incertain du théâtre québécois », paru en 2013.

de Québec et le théâtre francophone du Canada se trouvent parfois représentés, mais le silence persiste sur les régions. Du côté des revues dédiées spécifiquement au théâtre, le portrait est plus complet, quoique les régions restent largement sous-représentées. *L'Annuaire théâtral*, par exemple, a pour mandat de se consacrer à l'histoire des arts de la scène²⁵ et ses articles, même s'ils sont très diversifiés et rendent bien compte de la multiplicité des pratiques par rapport à leur représentation (« [le théâtre], la danse, le cirque, la reconstitution historique, le théâtre radiophonique, etc²⁶. ») et de leurs ancrages territoriaux (la revue compte de nombreuses collaborations internationales), portent rarement sur le théâtre des régions. La revue est pourtant publiée par la Société québécoise d'études théâtrales, dont l'un des axes de recherche est le « théâtre québécois d'hier et d'aujourd'hui ». Le corpus étudié par la revue illustre la manière dont le discours institutionnel considère souvent le théâtre qui se joue à Montréal comme l'essentiel du théâtre national.

La revue culturelle *Jeu* dit, pour sa part, se consacrer aux arts du spectacle vivant²⁷, c'est-à-dire « la mise en scène, l'interprétation, la dramaturgie, la danse, le cirque, le théâtre jeune public²⁸ ». La revue se démarque par le nombre d'articles traitant du théâtre en région. En 2014, elle publie notamment un dossier intitulé « Hors de Montréal, point de salut? », qui porte sur la diffusion du théâtre de création en région. Dès le sommaire du numéro, Raymond Bertin met

²⁵ Société québécoise d'études théâtrales, *L'Annuaire théâtral*, [s. l.], 2011, [En ligne], <http://www.sqet.uqam.ca/annuaire.html>, page consultée le 2 février 2017.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Jeu revue de théâtre, « À propos », *Jeu*, [s. l.], 2017, [En ligne], <http://revuejeu.org/a-propos/>, page consultée le 27 décembre 2017.

²⁸ Consortium Érudit, « Jeu. Revue de théâtre », *Érudit*, [s. l.], 2017, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/>, page consultée le 2 février 2017.

sur table les préjugés présents dans le discours sur le théâtre en région²⁹, sur lesquels le numéro se penchera pour déterminer s'ils sont fondés :

Hors de Montréal, point de salut? La formule peut choquer, mais la réalité qu'elle suggère, si on y regarde de près, paraît bien plus choquante : c'est elle qu'il faudrait dénoncer. Pour celui ou celle qui vit à Montréal, l'accès au théâtre sous toutes ses formes, des grandes scènes du répertoire aux créations de compagnies émergentes appelées à un avenir glorieux ou à une disparition rapide, se conjugue sous le signe de l'abondance et de l'embarras du choix. [...] Mais quelles sont les chances, pour un enfant gaspésien, une retraitée acadienne, un ado du Nord ontarien ou un amateur francophone de Vancouver d'assister à des œuvres théâtrales contemporaines de qualité³⁰ ?

Le théâtre montréalais constitue le principal point de référence adopté par les auteurs du numéro pour situer ce qui se fait en région au Québec et dans les théâtres francophones du reste du Canada, avec des considérations liées à la fois à l'ampleur de l'offre, mais aussi à la qualité des pièces jouées. Bien qu'il existe des cas de compagnies exemplaires qui ont du succès dans leur région, les créateurs font tous face à des défis semblables allant de la difficulté à remplir les salles de spectacle aux obstacles pour briser l'isolement des milieux théâtraux régionaux.

Ce dossier de la revue *Jeu* ouvre une porte à la recherche sur le théâtre en région, car il met à l'avant-plan les compagnies ou les artistes qui font de la création hors de Montréal ou de Québec, ce qui n'est pas négligeable considérant le silence de la majorité des revues nationales de théâtre ou de littérature sur les régions, du moins depuis le début des années 2000.

²⁹ Le numéro s'intéresse surtout aux théâtres des régions québécoises, mais fait aussi mention de théâtres francophones des autres provinces canadiennes, notamment le Nouveau-Brunswick, l'Ontario, le Manitoba, la Saskatchewan, l'Alberta et la Colombie-Britannique.

³⁰ R. Bertin, *op. cit.*, p. 4.

Les travaux de recherche sur la création dans les régions

En dehors des travaux présents dans les revues littéraires, il faut chercher longtemps avant de trouver des ouvrages consacrés entièrement ou même très brièvement aux théâtres de création en région. Hélène Beauchamp est l'une des rares chercheuses qui se sont intéressées à ce théâtre. Son livre intitulé *Les théâtres de création au Québec, en Acadie et au Canada français*, publié en 2005, inscrit au cœur de sa démarche les lieux où sont créées et jouées les pièces de théâtre. Le travail de l'auteure offre une vue d'ensemble sur les compagnies francophones de création qui sont installées dans des théâtres proprement dits à travers le Canada, mais il exclut les salles multidisciplinaires, même lorsqu'elles font une place importante aux créations venues d'ailleurs, ainsi que les compagnies de création itinérantes, qui n'ont pas les moyens ou la chance d'avoir une salle qui leur soit propre. Il existe aussi, au sein de divers ouvrages plus généraux sur le théâtre, des sections portant sur le théâtre fait en région, comme le chapitre d'Irène Roy intitulé « Le théâtre à Québec et en région », à l'intérieur d'un ouvrage général sur le théâtre québécois dirigé par Dominique Lafon³¹. Ce chapitre donne un aperçu de ce qui se fait ailleurs qu'à Montréal entre 1975 et 1995, mais s'en tient surtout à une brève description des compagnies les plus importantes, comme le Théâtre les gens d'en bas. Enfin, quelques mentions faites au théâtre des régions peuvent être trouvées dans d'autres ouvrages sur le théâtre, mais rien de suffisamment consistant pour nous informer de son état et pour qu'il vaille la peine d'en faire la liste ici.

Malgré l'intérêt que représente ce corpus scientifique, on constate que ses auteurs s'en tiennent le plus souvent à des généralités et n'abordent pas certains aspects pourtant significatifs

³¹ Irène Roy, « Le théâtre à Québec et en région », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois, 1975-1995*, Montréal, Fides, coll. « Archives des Lettres canadiennes », tome X, 2001, p. 361-386.

de la vie théâtrale en région. On peut présumer qu'il s'agit là d'un effet de l'analyse à distance et d'absence d'investigation de terrain. Pour dresser un portrait plus complet du théâtre en région, il faut le fréquenter. Il faut visiter les salles, assister aux spectacles qui s'arrêtent en tournée, mais aussi à ceux créés localement, et il faut connaître les compagnies : celles qui font de la création, celles qui existent depuis longtemps, professionnelles ou amateurs, et celles, plus petites, qui jouent parfois une pièce ou deux avant de s'éteindre. Il faut aussi prendre en compte le contexte institutionnel, telle la présence d'universités ou même de cégeps impliqués dans la recherche et qui contribuent grandement au développement des connaissances sur les théâtres locaux. Le Groupe de recherche sur le théâtre en Abitibi-Témiscamingue est un exemple d'initiative importante menée par des chercheurs pour « décri[re le] phénomène de l'activité théâtrale dans la région depuis les origines³² ». Cette équipe, composée notamment de professeurs de théâtre au Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue et d'historiens, a mis sur pied un centre de documentation et a publié une première partie de ses recherches en 1990 : *Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue?, Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue*. Plusieurs des pistes de réflexion explorées par le groupe de recherche sur les conditions d'existence du théâtre hors de Montréal restent pertinentes aujourd'hui, comme la nécessité de former un public parallèlement au développement des productions théâtrales, ou encore la question des moyens financiers et matériels accordés aux compagnies : « le théâtre régional offre une plus grande diversité de produits à un public plus varié que le théâtre en provenance de la métropole. Paradoxalement, les infrastructures de diffusion ainsi que les moyens financiers nécessaires pour appuyer la

³² Claude Lizé, « Liminaire », *Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue?, Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue*, Rouyn-Noranda, Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue, coll. « Cahier du département d'histoire et de géographie », 1990, p. 3.

création lui sont moins accessibles³³. » Ces considérations sont toujours présentes dans le discours des créateurs régionaux comme ceux qui ont pris la parole dans le dossier de la revue *Jeu* évoqué précédemment.

L'ouvrage publié en 1990 par le Groupe de recherche sur le théâtre en Abitibi-Témiscamingue était annoncé comme la première étape d'une étude importante sur le théâtre des régions qui aurait pu s'étendre à l'ensemble du Québec, mais les travaux du groupe sont toutefois restés en suspens depuis cette première publication. Pour avoir un aperçu des créations théâtrales dans les autres villes, il faut se référer à diverses publications : rapports des organismes subventionnaires, travaux de recherches sur la culture publiés par les villes ou les universités, mémoires, thèses et articles de périodiques locaux. Ces travaux présentent souvent un intérêt plus factuel que critique, car ils comportent rarement des analyses dramaturgiques. Quand on examine ces diverses sources d'information, on se rend compte que la question de savoir si les régions sont un désert culturel ne se pose plus : les initiatives sont nombreuses pour créer des milieux théâtraux dynamiques, même dans les villes où les moyens sont les plus limités. Il manque toutefois de travaux critiques et scientifiques récents à l'échelle nationale pour qualifier objectivement les productions des régions. Le numéro de la revue *Jeu* évoqué plus tôt est un pas dans la bonne direction, mais il faudrait aller plus loin, que des chercheurs s'interrogent sur les régions au-delà de leur rapport avec la métropole pour comprendre pourquoi certains milieux théâtraux ont davantage de succès que d'autres.

³³ *Ibid.*, p. 14.

1.2 Hors de Montréal : les créateurs

Décrire le paysage actuel du théâtre de création en région n'est donc pas chose aisée, mais il semble pertinent de tenter l'expérience, du moins d'en dessiner les grands traits pour avoir une vision plus juste du théâtre créé par les Turcs Gobeurs d'Opium, c'est-à-dire de pouvoir les mesurer à d'autres compagnies qui ont une présence semblable dans leur région. Le portrait suivant a été fait en retenant les principales compagnies et troupes de théâtre professionnelles qui se sont adressées à un public adulte depuis le début des années 2000 et qui se sont avant tout consacrées à la création en région, selon la définition qu'en fait Hélène Beauchamp : « Est considérée comme une compagnie de création celle qui met en scène des œuvres pour la première fois ou qui met à sa programmation des pièces du répertoire dans la lecture actuelle qu'en propose la mise en scène³⁴. » Dans un souci de concision, le tour d'horizon suivant n'est pas exhaustif. En effet, les théâtres anglophones, de même que certains théâtres consacrés aux arts de la scène comme la marionnette ou le théâtre d'objets, ont été exclus. Il en va de même pour une compagnie au parcours atypique comme l'Eskabel, qui a connu un important succès à Montréal avant de s'établir à Trois-Rivières. Le premier constat qui ressort de ce tour d'horizon est que les compagnies se consacrant exclusivement à la création sont peu nombreuses. Voici un aperçu des principales d'entre elles.

Le Théâtre les gens d'en bas

La compagnie professionnelle de création la plus importante à l'est de Québec a été fondée en 1973. Avant de s'installer de façon permanente au Théâtre du Bic, en 1983, le Théâtre

³⁴ Hélène Beauchamp, *Les théâtres de création au Québec, en Acadie et au Canada-français*, Montréal, Vlb éditeur, 2005, p. 10.

les gens d'en bas joue ses pièces en tournée dans des salles paroissiales de la région du Bas-Saint-Laurent³⁵. Lorsque la compagnie, essoufflée par le rythme difficile des tournées, fait des démarches pour avoir un pied à terre près de Rimouski « le ministère de la Culture [lui] conseille de s'installer à Montréal³⁶ », ce que les membres refusent de faire. En choisissant de s'enraciner au Bic, ils « affirm[ent leur] volonté artistique et politique de construire un théâtre populaire en région³⁷ ». Cette idée de faire du théâtre pour les gens de leur communauté fait encore partie intégrante du mandat que se donne le Théâtre les gens d'en bas, qui conçoit sa présence comme un « service public³⁸ ». Son mandat artistique comprend en effet des considérations sociales et culturelles qui se déclinent en trois volets, dont le premier est « la mission d'intégrer le théâtre à l'école, en collaboration avec des maisons d'enseignement du Bas-Saint-Laurent, et de participer à la démocratisation théâtrale en produisant des spectacles communautaires³⁹. » La compagnie offre ainsi un encadrement professionnel aux gens de la communauté qui souhaitent tenter l'expérience de la pratique ou de l'écriture théâtrale, mais elle a aussi un rôle éducatif dans les écoles, où les professeurs sont parfois mal formés pour initier les élèves à l'art dramatique, comme le note le directeur artistique du Théâtre les gens d'en bas, Eudore Belsile : « les jeunes sont pénalisés par une trop rare mise en contact avec l'art professionnel, et l'enseignement de l'art dramatique par des profs de maths ou de géo est un véritable

³⁵ La région du Bas-Saint-Laurent est bordée par l'État du Maine et la région de Chaudière-Appalaches, et s'étend jusqu'au Nouveau-Brunswick sur une superficie de 22 185 km². Ses 199 983 habitants sont répartis dans 114 municipalités, dont les plus importantes sont Rimouski, Rivière-du-Loup, Matane, Mont-Joli et Amqui. Voir à ce sujet le site web du Gouvernement du Québec, « Portail Québec », *Ministère des Affaires municipales et de l'Occupation du territoire*, [s. l.], 2010, [En ligne], <https://www.mamrot.gouv.qc.ca/organisation-municipale/organisation-territoriale/regions-administratives/>, page consultée le 7 décembre 2017.

³⁶ *Ibid.*, p. 111.

³⁷ Théâtre du Bic, « Théâtre les gens d'en bas », *Théâtre du Bic*, [s. d.], [s. l.], [En ligne], <http://theatredubic.com/theatre-les-gens-d-en-bas/>, page consultée le 3 février 2017.

³⁸ Eudore Belzile, « Loin de qui? Théâtre les gens d'en bas », *Jeu*, n° 148, 2013. p. 129.

³⁹ Théâtre du Bic, *op. cit.*

scandale⁴⁰. » En prenant part à la formation d'une tranche de son public, la compagnie se permet de pallier une lacune sentie par plusieurs milieux théâtraux des régions, c'est-à-dire le manque d'intérêt du public pour le théâtre, qui s'explique en partie par des carences en formation. Pour que les spectateurs s'intéressent au théâtre, ils doivent y être initiés.

Parallèlement à ce mandat pédagogique, les deux autres volets qui complètent la mission artistique de la compagnie touchent la diffusion et la création. Eudore Belzile souligne : « Nos responsabilités premières sont d'abord tournées vers les auteurs, pierre angulaire de la création. Et bien que nous soyons présents sur la scène nationale par la tournée et l'implication associative, notre engagement principal est dans la communauté⁴¹. » La compagnie présente en effet peu de pièces tirées du répertoire; une place prédominante est accordée aux pièces écrites par des auteurs du bas du fleuve. Pour choisir les textes qui seront montés, Belzile tient compte de critères à la fois techniques et artistiques :

La direction artistique, c'est un désir et une volonté affirmée, et c'est un dialogue : avec le public, les artisans, la communauté. C'est aussi le rôle solitaire de choisir, entre des dizaines de manuscrits, celui pour lequel on éprouve un véritable coup de foudre, à condition qu'il ne contienne pas beaucoup de personnages (budget oblige!) et qu'il puisse rejoindre entre 2 000 et 6 000 spectateurs. [...] J'estime que nous ne devons pas laisser nos contemporains démunis devant les gouffres que nous dévoilons. Je crois en l'être humain, en ses possibilités, à sa transformation. Je veux créer un dialogue avec un spectateur, qui est d'abord un citoyen⁴².

Les textes sélectionnés doivent donc avoir le potentiel d'assurer un équilibre entre les contraintes économiques et les exigences artistiques de la compagnie. Or, le maintien de cet équilibre comporte de nombreux défis pour Belzile, pour qui la « production d'œuvres

⁴⁰ E. Belzile, *op. cit.*, p. 128.

⁴¹ *Ibid.*, p. 129.

⁴² *Ibid.*

exigeantes et contrastées pouvant rencontrer un large public [est une] chose paradoxale et difficile⁴³. »

Presque chaque année, la programmation compte aussi une « pièce communautaire » qui est mise sur pied par des habitants de la région âgés entre 12 et 75 ans. En comptant le théâtre créé en saison régulière, les pièces communautaires et les productions estivales, le Théâtre les gens d'en bas a présenté entre une et quatre créations par saison depuis 2000, ce qui représente une part importante de l'offre théâtrale du Théâtre du Bic où sont aussi accueillies annuellement entre cinq et onze pièces en tournée.

Le Théâtre les gens d'en bas s'est constitué en fonction du lieu où ses membres ont choisi de l'enraciner, soit le Bic et la région environnante. En filigrane du discours de leur directeur artistique, on sent que la préoccupation pour la communauté est centrale dans chacune des décisions prises par la compagnie et c'est peut-être grâce à ce souci de mettre le spectateur citoyen au cœur des choix artistiques que le Théâtre les gens d'en bas connaît autant de succès et jouisse d'une telle longévité.

Le Théâtre de la Petite Marée

Trois cent cinquante kilomètres plus à l'est, dans la municipalité de Bonaventure, en Gaspésie⁴⁴, se trouve le Théâtre de la Petite Marée. À la différence des autres compagnies présentées ici, celle-ci n'est active qu'en été, mais il semble que cette particularité soit surtout due à des contraintes liées à son isolement géographique. En effet, malgré son succès en saison

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ La région de la Gaspésie-Îles-de-la-Madeleine est située au sud du fleuve Saint-Laurent, à l'extrême est du Québec. Sur une superficie de 20 272 km², elle comprend 44 municipalités, dont les plus importantes sont Gaspé et Cap-aux-Meules, et a une population de 91 781 habitants. Voir à ce sujet le site web du Gouvernement du Québec, *op. cit.*

estivale, la démographie de sa région est un réel obstacle aux productions qui pourraient avoir lieu durant le reste de l'année, car une partie de la population quitte la Gaspésie durant la saison froide, comme les travailleurs saisonniers et les étudiants. Cette diminution est évidemment accentuée par la faiblesse du tourisme hivernal. La salle où a l'habitude de jouer le Théâtre de la Petite Marée représente aussi un obstacle majeur aux productions en saison régulière, puisqu'elle n'est pas équipée pour accueillir des spectacles en hiver : elle n'est pas chauffée.

Or, à l'instar des autres théâtres présentés ici, l'intérêt du Théâtre de la Petite Marée lui vient de son engagement envers sa communauté et de sa volonté de créer un théâtre de qualité. Jacques Laroche, directeur artistique, souligne que si le Théâtre de la Petite Marée joue ses pièces en été, ce n'est pas pour autant un théâtre qui repose essentiellement sur le divertissement : « Le théâtre que nous présentons n'est pas du théâtre d'été, mais du théâtre de création en été qui se fonde sur une réelle recherche artistique⁴⁵. » Le changement de préposition – du théâtre *en* été plutôt que du théâtre *d'*été – a pour effet de distinguer la pratique de la compagnie du phénomène des théâtres qui produisent des comédies visant les touristes et le grand public en saison estivale. Pour les créateurs, il s'agit plutôt de « sortir le théâtre d'été de son créneau habituel de comédies de mœurs légères⁴⁶ » en présentant un répertoire varié.

À sa fondation en 1994, le Théâtre de la Petite Marée répondait à une demande de la Ville de Bonaventure, qui souhaitait créer une occasion pour ses habitants de voir du théâtre dans leur propre ville, où il ne se jouait rien à l'époque. La Ville fit alors appel à un groupe d'étudiants du Conservatoire d'art dramatique de Québec et elle leur fournit une salle de

⁴⁵ Jacques Laroche, « Un village pour un théâtre : Théâtre de la Petite Marée », *Jeu*, n° 148, 2013. p. 136.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 134.

spectacle. Gérée de façon collective à l'origine, la compagnie s'organise aujourd'hui autour d'une équipe stable dont le directeur artistique, Jacques Laroche, est l'un des fondateurs.

La première raison d'être du Théâtre de la Petite Marée consiste donc en l'engagement envers les citoyens de « diversifier l'offre théâtrale professionnelle dans l'est du Québec⁴⁷ », ce que la compagnie parvient à faire grâce à ses créations, mais aussi en diffusant ou en coproduisant des pièces. En effet, depuis le début des années 2000, bien que le Théâtre de la Petite Marée soit souvent responsable de la mise en scène et que certains textes viennent d'auteurs de la région, incluant quelques-uns de ses membres, la plupart des pièces sont créées par des auteurs québécois établis à Québec ou à Montréal. Dans tous les cas, les œuvres présentées doivent pouvoir s'adresser à un auditoire hétérogène, formé par environ un tiers d'enfants. Les textes choisis n'en sont pas moins « denses » et les thèmes « audacieux », du point de vue de Jacques Laroche. Avec les années, même s'il arrive encore à la compagnie de jouer devant une dizaine de spectateurs lors de certains soirs moins occupés, une habitude s'est créée au sein du public gaspésien qui compte pour 62% des entrées⁴⁸. Il semble donc qu'une forme de réciprocité entre la Ville, ses citoyens et le Théâtre de la Petite Marée se soit établie avec le temps, ce qui assure la pérennité de ce dernier : « Un théâtre de création en région ne se bâtit pas en trois jours [écrit Jacques Laroche]. Il faut être visionnaire, solidaire, honnête et patient. Il se construit au “nous”. On dit que ça prend un village entier pour élever un enfant; il en va de même pour un théâtre⁴⁹. »

⁴⁷ Le théâtre de la Petite Marée, « Mission », *Le théâtre de la Petite Marée*, [s. l.], 2012, [En ligne], <http://www.theatredelapetitemaree.com/compagnie/mission.html>, page consultée le 7 février 2017.

⁴⁸ J. Laroche, *op. cit.*, p. 136.

⁴⁹ *Ibid.*

Le Théâtre de la Petite Marée montre qu'il est possible de faire vivre un théâtre de création en région éloignée. Bien qu'il repose en grande partie sur la collaboration avec des artistes et des compagnies prêts à se déplacer jusqu'à lui, l'aide de différents organismes lui permet de couvrir les dépenses encourues par la distance, comme les frais de subsistance pour les artistes qui n'habitent pas la Gaspésie. Depuis quelques années, des subventions au fonctionnement lui permettent même d'avoir une employée à temps plein à Bonaventure, signe que leur théâtre se porte bien.

Le Théâtre Parminou

Avec ses quarante-quatre ans d'existence et ses onze employés permanents, le Théâtre Parminou est l'un des théâtres de création les plus prospères parmi ceux examinés ici. Or, dans le cadre de la présente recherche, son intérêt est moins justifié par son processus de création ou sa vision artistique – il s'agit d'un théâtre de commandes et d'intervention – que par les moyens qu'il a pris pour favoriser sa pérennité en région, une position dans le champ théâtral qu'il a d'ailleurs choisie volontairement. En effet, lorsqu'il est fondé en 1973, le Théâtre Parminou est localisé temporairement à Québec, mais il s'établit définitivement à Victoriaville, au Centre-du-Québec⁵⁰, en 1976. Son déplacement est motivé par sa « volonté de démocratiser la culture en implantant hors des grands centres un organisme culturel professionnel⁵¹ », mais le geste est aussi stratégique : l'emplacement géographique de Victoriaville, à mi-chemin entre Québec et

⁵⁰ La région du Centre-du-Québec est située au sud du fleuve Saint-Laurent et elle est bordée par les régions de l'Estrie, de la Chaudière-Appalaches et de la Montérégie. Sur une superficie de 6921 km², elle est occupée par 243 798 habitants et comprend 79 municipalités, dont les plus importantes sont Bécancour, Drummondville, Nicolet, Plessisville et Victoriaville. Voir à ce sujet le site web du Gouvernement du Québec, *op. cit.*

⁵¹ Théâtre Parminou, « Historique », *Théâtre Parminou*, [s. l.], 2017, [En ligne], <http://www.parminou.com/fr/actualites/historique>, page consultée le 7 février 2017.

Montréal, facilite les tournées que souhaite faire la compagnie et la ville elle-même regroupe de nombreux organismes avec qui le théâtre pourrait potentiellement travailler.

Ces deux éléments, les tournées et les partenariats, vont de pair avec l'engagement social du Théâtre Parminou, qui place la communauté au cœur de sa mission. Son but est de rejoindre les gens là où ils sont, ce qu'il fait en jouant un théâtre populaire dans les espaces publics comme les écoles, les prisons, les milieux de travail ainsi que les centres communautaires et culturels.

Le théâtre fonctionne en coopérative autogérée et il reçoit du financement de la part des trois paliers de gouvernement. En 2015, par exemple, il a reçu une subvention de plus de trois millions et demi de dollars pour rénover son centre théâtral établi à Victoriaville, ce qui lui a permis d'ajouter un appartement au bâtiment. Cet ajout facilite les partenariats avec les artistes venant d'ailleurs au Québec, puisqu'il permettra à long terme de diminuer les frais de subsistance payés par la compagnie.

Si le Théâtre Parminou semble en quelque sorte être à l'abri de la précarité qui touche de nombreux théâtres en région, c'est peut-être parce qu'il répond de manière directe aux demandes de la communauté en éduquant ou en sensibilisant les spectateurs sur divers sujets. Sa fonction de service à la communauté a préséance sur sa démarche artistique.

Les théâtres saguenéens

La région du Saguenay⁵² compte quant à elle de nombreux théâtres de création. Certains ont déjà fait leurs preuves il y a longtemps, comme La Rubrique et les Têtes Heureuses, fondés

⁵² La région du Saguenay-Lac-Saint-Jean a une superficie de 95 761 km² et compte 277 232 habitants. Elle s'étend du nord du lac Saint-Jean jusqu'à l'embouchure du fjord de la rivière Saguenay. En plus de Saguenay, qui fait partie de ses 49 municipalités, les villes plus importantes sont Alma, Roberval, Saint-Félicien et Dolbeau-Mistassini. Voir à ce sujet le site web du Gouvernement du Québec, *op. cit.*

respectivement en 1979 et en 1982, ce qui n'a pas empêché de plus jeunes artistes de trouver leur place depuis, notamment le Théâtre CRI (1997), la Tortue Noire (2005) et le Théâtre à Bout Portant (2008).

Il est possible que cette effervescence du milieu théâtral dans la région s'explique en partie par la présence de l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC), qui offre depuis 1978 un certificat en théâtre ainsi qu'une concentration en études théâtrales au sein du baccalauréat interdisciplinaire en arts, et qui permet aux étudiants de poursuivre leur cheminement en théâtre aux cycles supérieurs. Cette formation est bénéfique à la fois pour les étudiants, qui ne dépendent pas des grands centres pour se spécialiser en théâtre, mais aussi pour les compagnies saguenéennes, car elles peuvent tirer profit de l'expertise des étudiants et des diplômés en les intégrant à leurs équipes. Depuis 2010, l'université s'implique aussi dans la recherche sur le théâtre avec la création de la Chaire de recherche du Canada en dramaturgie sonore au théâtre. La prédominance du théâtre par rapport aux autres productions culturelles se reflète enfin dans les subventions accordées par le Conseil des arts de Saguenay, qui octroie aux théâtres la part la plus importante de son aide financière par rapport aux autres arts comme la musique, le cinéma ou les arts visuels⁵³.

⁵³ En 2014, le secteur du théâtre a reçu 125 000 \$ en subventions, ce qui représente la plus grosse part du budget accordé aux arts (28%), devant les secteurs des festivals (22%), du cinéma (18%), des arts visuels (18%), de la musique (12%) et des métiers d'art (2%). Voir à ce propos le « Rapport annuel 2014 » du *Conseil des arts de Saguenay*, [En ligne], <http://www.conseildesartssaguenay.com/documents/rapport-annuel-2014-imp.pdf>, p. 13. page consultée le 7 décembre 2017.

Les Têtes Heureuses

Deuxième plus ancienne compagnie de création pour adultes de la région après le théâtre La Rubrique, les Têtes Heureuses sont fondées à Chicoutimi en 1982 par Hélène Bergeron, Marielle Brown et Rodrigue Villeneuve. Ce dernier raconte, lors d'une entrevue accordée en 2016 à la radio étudiante de l'Université du Québec à Chicoutimi, qu'elle est née avec une seule et forte revendication : « tous les textes nous appartiennent⁵⁴ ». Poésie, nouvelles et romans ont ainsi côtoyé les textes dramatiques que se sont appropriés les Têtes Heureuses depuis les trente-cinq dernières années, mais au-delà du genre, c'est surtout le « goût pour les aventures textuelles⁵⁵ » et les qualités esthétiques des textes qui déterminent quelles œuvres ont été adaptées, mises en scène et jouées par la compagnie : « La compagnie place le texte dramatique au centre de ses projets et choisit des textes marquants pour leurs qualités littéraires, pour la force de leur écriture et parce qu'ils sont rarement joués⁵⁶. » Le répertoire littéraire occupe notamment une place importante au sein de sa programmation, qui comporte des textes d'auteurs comme Joyce, Dostoïevski, Claudel, Büchner et Dumas, pour ne nommer que ceux-là. Les créations des Têtes Heureuses sont faites à partir des œuvres originales, qui sont adaptées ou transformées pour répondre aux besoins de la scène. Outre les qualités littéraires et esthétiques des textes, Villeneuve insiste sur leur résonance contemporaine, par leur nature ou leurs thèmes.

Le théâtre les Têtes Heureuses se montre aussi engagé envers sa région en intégrant les artistes de la communauté et en rendant plus accessibles les textes difficiles qu'il choisit de

⁵⁴ Rodrigue Villeneuve, « Une plongée dans les fontaines bourbeuses », *CEUC Radio*, 2016, [En ligne], <http://ceuc.ca/2016/10/13/uneplongeedanslesfontainesbourbeuses/#more-3944>, page consultée le 14 mai 2017.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ H. Beauchamp, *op. cit.*, p. 252.

jouer. Or, à l’instar du Théâtre de la Petite Marée, qui insiste pour décrire son théâtre comme un théâtre *en été* plutôt que *d’été*, Villeneuve met l’accent sur la nuance entre le théâtre *en région* et le théâtre *régional* : « nous affirmions vouloir faire du théâtre *en région*, c’est-à-dire d’abord avec des artistes du milieu, en collaboration avec les meilleurs concepteurs du Québec, mais nous affirmions tout aussi fort ne pas vouloir faire de théâtre *régional*⁵⁷. » La position géographique n’a pas d’incidence sur le choix, le contenu ou la qualité des pièces, mais lors de chacune de ses productions, la compagnie a le souci d’utiliser les ressources de la région avant de se tourner vers les professionnels de l’extérieur : « Les équipes de production sont composées de comédiens du milieu immédiat, d’étudiants et d’artistes de l’extérieur de la région. Ces liens, salutaires à plusieurs égards, plongent les participants tout autant que les spectateurs dans l’univers du travail théâtral professionnel⁵⁸. »

Pendant quatre ans, jusqu’en 2013, les Têtes Heureuses ont ainsi entretenu des liens avec un partenaire majeur dans la région : l’UQAC et son Petit Théâtre, où les Têtes Heureuses ont été en résidence. Ce statut leur a permis « l’utilisation des salles, des ateliers de décors et de costumes pour la réalisation professionnelle d’une production annuelle accompagnée [...] d’un colloque sur un thème associé au spectacle⁵⁹. » Les journées d’étude organisées conjointement avec l’université ont ainsi permis de mieux faire comprendre les pièces jouées par la compagnie. Celles-ci s’adressaient à la fois aux étudiants, aux spécialistes et au grand public, et avaient pour objectif de susciter des discussions sérieuses à propos des pièces. Avec l’aide de l’UQAC, les Têtes Heureuses sont ainsi parvenues à faire du théâtre un événement ouvert à tous.

⁵⁷ Louise Vigeant, « Les Têtes Heureuses à Chicoutimi, une aventure singulière. Entretien avec Rodrigue Villeneuve », *Jeu*, n° 105, 2002, p. 97.

⁵⁸ H. Beauchamp, *op. cit.*, p. 252.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 256.

Cependant, en 2013, dans le but de diversifier ses partenariats, l'UQAC a mis fin à cette entente. Si ce changement a permis d'encourager le travail de nouvelles compagnies de création – c'est le théâtre d'objets la Tortue Noire qui a pris la relève –, les Têtes Heureuses se sont retrouvées quant à elles dans des conditions précaires auxquelles elles n'étaient plus habituées. L'année suivante, en 2014, elles présentaient tout de même des fragments du *Soulier de satin*, de Paul Claudel. Une période de profonde remise en question a suivi, car Rodrigue Villeneuve et Hélène Bergeron portaient la compagnie à bout de bras. Pour monter des pièces, ils devaient s'occuper eux-mêmes des aspects logistiques et composer avec peu de moyens financiers, ce qui représentait un défi important. En 2016, après une pause de deux ans et demi, la compagnie parvint tout de même à présenter une nouvelle création grâce à des dons recueillis pour garantir un revenu minimal aux professionnels engagés. La pièce a été bien reçue par le public, mais sans financement, l'existence de la compagnie reste incertaine, c'est pourquoi elle fait directement appel aux dons du public dans le programme du spectacle qu'elle présente l'année suivante : « Être nécessaires et fragiles, surtout après 35 ans, est un équilibre que les Têtes Heureuses ne peuvent plus maintenir sans votre aide⁶⁰ ». Les Têtes Heureuses, qui sont longtemps apparues comme l'un des piliers dans leur milieu, rappellent la fragilité qui caractérise la plupart des compagnies de théâtre, particulièrement en région.

⁶⁰ Daniel Côté, « Le chant du cygne des Têtes Heureuses », *Le Progrès week-end*, Saguenay, vol. 1, n° 35, 2 décembre 2017, p. 62.

1.3 Le théâtre à Sherbrooke

Les débuts du théâtre dans la région (1946-1985)

Le théâtre est présent dans la ville de Sherbrooke⁶¹ depuis des décennies, mais il faut attendre jusque vers les années 1950 pour que des compagnies locales commencent à s'organiser plus sérieusement. Avant cette période, la ville accueillait surtout des compagnies de passage en tournée, alors que les paroisses et le Séminaire de Sherbrooke organisaient des pièces sur des thèmes religieux.

L'Union théâtrale, fondée en 1946 par Lionel Racine, est la première troupe importante de théâtre de Sherbrooke et, comme le souligne Pierre Hébert, c'est « la troupe amateur la plus vieille au Canada, après le Cercle Molière de Saint-Boniface, au Manitoba⁶² ». Jusqu'à la fin de ses activités en 1988, son but premier est d'offrir un divertissement populaire pour un grand nombre de spectateurs et elle mise beaucoup sur les tournées pour y parvenir. Cependant, à l'instar de l'Atelier, fondé un peu plus tard, en 1960, peu de créations font partie de la programmation de l'Union théâtrale. Ces deux troupes majeures de l'époque jouent surtout des pièces de répertoire, mais, vers la fin des années 1960, elles intègrent de plus en plus d'auteurs québécois pour répondre à la demande du public. À l'occasion, des créations d'auteurs estriens figurent aussi à leur programmation, mais il faut attendre la décennie 1970 pour que les premières compagnies de création apparaissent en Estrie.

⁶¹ Sherbrooke est la ville la plus peuplée de la région de l'Estrie, qui comprend une population de 324 009 habitants sur une superficie de 10 197 km². La région est située à la frontière des États-Unis, bordée par le Centre-du-Québec, la région Chaudière-Appalaches et la Montérégie, et elle compte au total 89 municipalités. Voir à ce sujet le site web du Gouvernement du Québec, *op. cit.*

⁶² Pierre Hébert, [avec la collaboration de Réjean Chaloux], *Histoire de l'Union théâtrale (1946-1988)*, Sherbrooke, Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines, Université de Sherbrooke, coll. « Cahiers d'études littéraires et culturelles », n° 13, 1991, p. 15.

Les parcours du théâtre du Sang Neuf et du théâtre Entre chien et loup, fondés respectivement en 1973 et en 1978, se recoupent à certaines occasions et les deux compagnies ont en commun d'avoir profondément marqué l'histoire du théâtre à Sherbrooke en se consacrant exclusivement à la création⁶³. À l'image du Jeune Théâtre, qui est en pleine effervescence à l'époque, les deux troupes montent des créations collectives avant de passer à des textes créés par un seul auteur. La mission du théâtre Entre chien et loup est claire, il s'agit de favoriser la création de textes d'auteurs de la région, qu'il s'agisse d'artistes de la troupe ou non, tandis que le Sang Neuf crée des pièces à partir des forces de chacun de ses propres membres. En obtenant un statut professionnel vers le début des années 1980, les deux troupes en viennent aussi à préciser leur identité et elles choisissent de s'adresser à un public jeunesse (Sang Neuf) et adolescent (Entre chien et loup). Leur mission respective ne se limite d'ailleurs pas à la scène; en parallèle à leurs activités de création, les compagnies participent aussi à la vitalité du milieu théâtral en animant des ateliers de théâtre auprès des jeunes, du primaire jusqu'au cégep, et elles encouragent l'écriture dramatique, notamment avec les lectures publiques et un concours annuel de création organisé par le théâtre Entre chien et loup. L'influence de ces compagnies sur le milieu théâtral estrien actuel est appréciable, car elles ont contribué à mettre en place des politiques culturelles qui profitent aux théâtres de la région créés depuis. Selon Georges Comtois, le théâtre du Sang Neuf a créé lui-même les conditions de sa réussite en investissant les structures en place et en revendiquant des subventions directement auprès du ministre de la Culture. Les deux théâtres ont fusionné en 1997 pour créer ce qui existe encore aujourd'hui sous le nom du Petit Théâtre de Sherbrooke, une compagnie de théâtre de

⁶³ *Théâtres dans la ville*, réalisé par Michel G Côté, Sherbrooke, 2009, DVD, 59 min.

recherche pour l'enfance et la jeunesse aussi impliquée dans les écoles pour faire connaître le théâtre.

Pour clore cette revue des principales compagnies de création ayant marqué le milieu sherbrookoïse jusqu'en 1985, il faut encore mentionner le théâtre Poursuite, fondé en 1979 par un groupe de finissants de l'Option-théâtre de l'Université de Sherbrooke. Jusqu'en 1984, celui-ci faisait du théâtre de recherche, mais sa vision artistique ne semble pas avoir été clairement définie. À l'exception d'une création collective répondant à une commande, les textes étaient écrits par Patrick Quintal, qui créait en fonction des membres du groupe. Ce processus de création a rapidement atteint ses limites selon Quintal⁶⁴, ce qui a contribué, avec des difficultés financières, à mettre fin aux activités de la troupe. Malgré le peu de traces qui restent de cette troupe aujourd'hui, son auteur principal et animateur a depuis pris une place majeure dans le milieu théâtral sherbrookoïse en fondant le théâtre du Double signe et en donnant des cours de jeu et d'écriture dramatique.

L'Option-théâtre : une formation adaptée aux besoins de la région

Le besoin d'un accès à une formation théâtrale sur place est présent dès l'arrivée des premières troupes de théâtre à Sherbrooke. En 1956, par exemple, après la finale du Festival d'art dramatique du Canada (DDF) dans la ville – festival pour lequel, par ailleurs, l'Union théâtrale ne s'est pas qualifiée –, l'idée d'une formation théâtrale en région commence à germer. Dans le journal *La Tribune*, Thérèse Paquet souligne que l'intérêt des jeunes pour le théâtre n'est pas alimenté par une pratique professionnelle : « Qu'arrivera-t-il dans quelques mois de

⁶⁴ Patrick Quintal et André Gélinau, « De Sherbrooke, s'ouvrir sur le monde », *Jeu*, n° 148, 2013. p. 111.

ces jeunes garçons et de ces jeunes filles, isolés à 100 milles de Montréal, passionnés pour la chose théâtrale et réduits à vivre dans un centre où il n'y a aucun acteur et aucun metteur en scène de profession⁶⁵. » Certaines troupes ont remédié au manque de formation en faisant appel à des comédiens professionnels, jusqu'à ce que l'Université de Sherbrooke se penche sur les besoins de la région en mettant en place l'Option-théâtre, un volet du baccalauréat en Études françaises, qui restera actif de 1972 à 1994. L'objectif de ce programme n'était pas de former des professionnels pour la pratique du théâtre, mais plutôt des « animateurs de théâtre », c'est-à-dire des professeurs de littérature dramatique ou des animateurs outillés pour donner des ateliers de théâtre dans les écoles ou à des groupes d'amateurs. Hervé Dupuis, qui a participé à l'élaboration du programme et qui en a longtemps assumé la coordination, explique cette initiative par les besoins de la région :

Si on ne formait pas des animateurs de théâtre, qu'est-ce qu'on formerait? Des comédiens? Des littéraires? Ou encore des théoriciens du théâtre? Dans le cas des théoriciens et des comédiens, il y a déjà beaucoup d'institutions qui s'en occupent : je pense aux écoles de théâtre, à l'Université du Québec, etc. J'en viens aux besoins : une région comme Sherbrooke n'a absolument pas besoin de comédiens professionnels parce qu'il n'y a pas de débouchés. Même l'Atelier de Sherbrooke, qui se dit troupe professionnelle, fait venir la plupart du temps ses comédiens de Montréal parce que les gens qui vont voir une pièce de théâtre y vont pour voir des grands acteurs, des vedettes de Montréal. En fait, il n'y a aucune troupe à Sherbrooke qui peut vivre de son théâtre, sauf quelques troupes de métier du Jeune Théâtre qui font, bien sûr, du théâtre d'animation, mais pas du tout à la manière des professionnels. Comme on a des troupes de métier qui font de l'animation, aussi bien leur donner la chance à elles d'abord de se former adéquatement. Puisque les besoins de la région sont là, aussi bien y répondre dans la région même⁶⁶.

Selon Dupuis, s'il y avait un écart entre les structures en place et les gens qui en tiraient profit, c'était à cause de l'idée que le théâtre était réservé à l'élite et qu'il n'appartenait pas à la

⁶⁵ Serge Malouin, *Histoire du théâtre à Sherbrooke 1940-1968. De la fragilité à la permanence*, Sherbrooke, les Productions GGC et les Éditions de l'Université de Sherbrooke, 1994, p. 38.

⁶⁶ Lorraine Hébert, « À propos d'une formation en intervention théâtrale : Entretien avec Hervé Dupuis », *Jeu*, n° 15, 1980, p. 190.

communauté. Ainsi, l'intention du programme était claire : répondre aux besoins spécifiques de la région en formant des étudiants qui, une fois diplômés, seraient en mesure de rendre le théâtre accessible à la communauté et d'encadrer la pratique des amateurs. Pour Dupuis, le programme permettait aussi de définir le rôle d'animateur de théâtre, soit un « agent de changement⁶⁷ » capable d'informer les gens sur différents enjeux de la société et de leur permettre de s'impliquer par le théâtre : « l'animateur de théâtre a besoin qu'on lui montre comment travailler avec le monde ordinaire, comment se servir du théâtre comme outil d'expression accessible à tous⁶⁸. » La présence de l'Option-théâtre a alimenté une partie de la pratique théâtrale, entre autres en initiant et en formant plusieurs membres des troupes importantes de l'époque, mais il semble que le programme a atteint ses limites à partir du moment où la vie théâtrale sherbrookoise s'est stabilisée autour de quelques troupes, dont le Sang Neuf, Entre chien et loup et, quelques années plus tard, le Double signe : des troupes professionnelles qui s'impliquent dans la communauté, notamment en contribuant à la formation théâtrale, tout en présentant des pièces à un rythme continu. Le déclin de l'Option-théâtre conduit à sa fermeture en 1994.

Des troupes professionnelles qui s'inscrivent dans la durée (1985-2000)

En plus du Petit Théâtre de Sherbrooke qui assure une présence stable dans la région en créant pour un public jeunesse, des compagnies destinées à un public adulte émergent avant les années 2000, comme le théâtre de création du Double signe et le théâtre des Petites Lanternes, qui restent actifs aujourd'hui. À l'instar de plusieurs des compagnies en région examinées

⁶⁷ *Ibid.*, p. 197.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 198.

jusqu'ici, ces deux théâtres de création font de la participation de la communauté une partie intégrante de leur mission.

La structure du Double signe ressemble d'ailleurs beaucoup à celle du théâtre Les gens d'en bas, de Rimouski, puisque la compagnie offre des ateliers-théâtre qui consistent en un encadrement professionnel destiné au grand public. Chaque année, une centaine d'amateurs sont ainsi formés au jeu et sont guidés jusqu'à la présentation d'une pièce devant public. Le rôle éducatif assumé par la compagnie et son cofondateur, Patrick Quintal, a contribué à initier au théâtre une partie de la relève de la région, notamment certains membres ou comédiens des Turcs Gobeurs d'Opium. Alexandre Leclerc, par exemple, a participé aux ateliers-théâtre du Double signe avant de se lancer dans l'aventure des Turcs, tandis qu'André Gélinau a suivi un atelier d'écriture dramatique avec Patrick Quintal à l'Université de Sherbrooke avant de poursuivre sa formation en jeu à l'École de théâtre du Cégep de Saint-Hyacinthe.

Or, c'est avant tout le désir de faire du théâtre de création qui a poussé Patrick Quintal et Laurence Tardi à fonder le Double signe en 1985, alors qu'ils travaillent déjà tous les deux dans le milieu théâtral sherbrookoïse depuis une quinzaine d'années. Dans les débuts du Double signe, les deux artistes se partagent la création des pièces, mais après le départ de Laurence Tardi en 1988, Patrick Quintal prend seul la direction artistique et devient l'auteur de la majorité des pièces mises en scène, les autres étant pour la plupart des créations d'auteurs québécois contemporains. D'un point de vue artistique, la compagnie crée des pièces dont les thèmes sont à la frontière entre le réel et les mondes imaginaires et fantastiques.

Le fait de créer du théâtre en région ne semble pas être un facteur décisif dans le processus de création du Double signe. Pour Patrick Quintal, la fondation d'une compagnie à Sherbrooke allait de pair avec la possibilité de sortir de la ville et de présenter ses pièces en

tournée ailleurs au Québec et au Canada, notamment à Montréal. Or, toujours selon Quintal, il semble que les possibilités de diffusion à Montréal soient moins nombreuses depuis les dernières années, c'est pourquoi le Double signe a quelque peu délaissé l'idée de jouer sur les scènes de la métropole et mise maintenant davantage sur les coproductions avec d'autres compagnies de régions pour sortir son théâtre des Cantons-de-l'Est⁶⁹. Dans les dernières années, il a entre autres collaboré avec des théâtres de Québec, Ottawa, Moncton et Jonquière, ce qui lui a permis de rencontrer différents univers artistiques et de se produire ailleurs que dans sa propre ville.

Le Double signe est aujourd'hui la compagnie de création pour adultes la plus active sur la scène sherbrookoise et elle bénéficie de l'aide financière des trois paliers de gouvernement, ce qui permet à une petite équipe de travailler à longueur d'année sur les différents volets du travail de la compagnie, dont la création, les ateliers-théâtre et l'ensemble de la gestion administrative.

La période qui précède les années 2000 a aussi vu naître une deuxième compagnie importante de création destinée à un public adulte : le théâtre des Petites Lanternes. Fondé en 1998, il repose quant à lui essentiellement sur son implication au sein de la communauté et il est d'ailleurs reconnu comme entreprise d'économie sociale en plus d'être enregistré comme organisme de bienfaisance.

Sa démarche de création comporte cinq volets liés à autant de publics spécifiques (centres pour aînés, écoles, organismes divers, etc.) et repose sur le travail de collaboration étroite avec les citoyens. La « grande cueillette des mots » consiste par exemple à mettre en

⁶⁹ P. Quintal et A. Gélinau, *op. cit.*, p. 114.

scène des pièces formées à partir de témoignages de « citoyens-écrivains⁷⁰ », tandis que les « résidences théâtrales de création hors les murs » visent à ouvrir un dialogue entre les artistes et la communauté en montant des pièces au terme d'ateliers de théâtre offerts à divers organismes. Le théâtre des Petites Lanternes ne se limite d'ailleurs pas aux frontières de la ville, puisqu'il multiplie ses collaborations avec des communautés à l'international, notamment en France et en République démocratique du Congo.

Un bon nombre des théâtres de création qui forment le paysage actuel du théâtre sherbrookois ont ainsi vu le jour avant les années 2000. Le Petit théâtre de Sherbrooke, le Double signe et le théâtre des Petites Lanternes ont des missions artistiques distinctes qui leur permettent de cohabiter dans la ville en rejoignant des publics différents, jeunes et adultes. Leur pérennité peut être expliquée par différents facteurs, notamment par leur capacité d'adaptation aux conditions de création en région. Par exemple, les théâtres du Sang neuf et Entre chien et loup ont saisi l'occasion d'allier leurs forces pour former le Petit théâtre de Sherbrooke à un moment où les deux compagnies, qui partageaient déjà plusieurs caractéristiques, avaient besoin de consolider leurs structures. Le Double signe, pour sa part, a choisi de rayonner au-delà de Sherbrooke en s'associant à des compagnies établies ailleurs en région pour créer des coproductions. Dans tous les cas, il semble que l'implication dans la communauté a aussi joué un rôle majeur dans la pérennité de ces compagnies en les aidant à se faire connaître et à former un public de théâtre qui s'est fidélisé avec les années.

⁷⁰ Théâtre des Petites Lanternes, « La grande cueillette des mots », *Théâtre des Petites Lanternes*, [s.l.], 2017, [En ligne], <http://petiteslanternes.org/creations-artistiques/la-grande-cueillette-des-mots/>, page consultée le 10 février 2017.

Cohabitation des théâtres de deux générations (de 2000 à aujourd'hui)

Ce parcours historique s'achève avec la période qui s'étend du début des années 2000 jusqu'à aujourd'hui et qui concerne entre autres les Turcs Gobeurs d'Opium. Au moment où ceux-ci arrivent sur la scène théâtrale sherbrookoise, l'offre théâtrale est déjà variée dans la région. Les compagnies de création qui sont en place sont solidement implantées et reconnues, tant par le public que par les organismes subventionnaires. L'Université de Sherbrooke n'offre plus de formation en théâtre, mais elle héberge depuis 1992 une troupe de théâtre amateur formée par des étudiants, Les Mille Feux, et reçoit des productions professionnelles en tournées à la salle Maurice O'Bready, qui peut accueillir jusqu'à 1500 spectateurs. Ce sont principalement des pièces de compagnies montréalaises qui y sont présentées, notamment celles du Théâtre du Nouveau Monde ou du Théâtre du Rideau Vert, destinées au grand public. Toujours dans la région de l'Estrie, mais à l'extérieur de Sherbrooke, il est aussi possible d'assister à du théâtre d'été dans des villes comme Bromont, Eastman, Coaticook et North Hatley.

À leur arrivée en 2004, et davantage encore lorsqu'ils commencent à faire du théâtre de création en 2006, les Turcs Gobeurs d'Opium offrent une proposition artistique qui se distingue de celles des théâtres de création déjà en place dans la région. En tant que compagnie, ils ont une forte identité de groupe qui se manifeste dans leurs pièces et sur laquelle je reviendrai dans le prochain chapitre. Même s'ils visent un public adulte, comme celui du Double signe, leurs projets artistiques sont si différents qu'il n'existe entre elles aucune forme importante de concurrence. Au contraire, lorsque les Turcs sont fondés, le milieu théâtral semble connaître

« une certaine stagnation au sein de la relève⁷¹ ». En effet, depuis une quinzaine d'années, les jeunes troupes qui tentaient de percer ne parvenaient pas à durer. Selon Quintal, le manque de relève se fait sentir depuis la fermeture de l'Option-théâtre. À ce propos, les rapports du Conseil de la culture de l'Estrie pour le secteur du théâtre et des arts du cirque font mention de la difficulté, pour les troupes de la relève, d'atteindre les mêmes conditions matérielles que celles acquises par les compagnies établies, ce qui les laisse dans une condition de précarité financière.

La ville a toutefois contribué à améliorer la situation des artistes, émergents ou non, en fondant le Centre des arts de la scène Jean-Besré en 2008. Les troupes peuvent se servir de ce lieu comme d'un laboratoire pour tester leurs créations avec des équipements professionnels, en plus de bénéficier d'un espace pour entreposer leur matériel.

Le théâtre de création a donc été marqué, depuis le tournant des années 2000 à Sherbrooke, par la combinaison de compagnies établies, ayant acquis une reconnaissance dans leur milieu, et d'une relève souvent réduite à l'éphémère. Les Turcs figurent comme une exception puisqu'ils ont réussi, malgré le manque de soutien pour la relève, à demeurer actifs pendant plusieurs années, durant lesquelles ils ont gagné la reconnaissance de leurs pairs et du public.

Conclusion : créer du théâtre en région, les principaux enjeux

À Sherbrooke, les défis liés à la pratique théâtrale et à l'éloignement géographique ne semblent guère différer de ce que l'on observe dans les autres régions. Les effets de l'isolement, l'accès difficile aux formations en théâtre, la fidélisation du public et le financement sont des

⁷¹ P. Quintal et A. Gélinau, *op. cit.*, p. 117.

facteurs qui influencent directement le dynamisme du théâtre en région. L'éloignement de Montréal, où la vie théâtrale est la plus effervescente, affecte d'abord plusieurs facettes du travail des créateurs. Si la distance n'empêche pas certains d'entre eux de garder le contact avec ce qui est joué dans la métropole – comme c'est le cas pour André Gélinau, qui peut se permettre de faire l'aller-retour à Montréal dans une même journée pour assister à certains spectacles –, il est rare que le même mouvement soit observé en sens inverse, c'est-à-dire que des gens du milieu théâtral montréalais, tant les créateurs que les critiques ou les spectateurs, aillent voir les théâtres des régions.

Loin du regard des pairs et des médias nationaux, le théâtre fait en région jouit cependant d'une grande liberté selon Jacques Laroche, du Théâtre de la Petite Marée : « La grande ville est loin, la pression du milieu professionnel aussi. Nous créons un théâtre ingénieux, fantaisiste, et notre philosophie est celle du plaisir, de la liberté et de l'audace⁷². » Or, si les pièces peuvent bénéficier d'une liberté sur le plan artistique, l'isolement prive aussi les créateurs d'une forme de reconnaissance institutionnelle de la part des médias et des critiques nationaux, malgré les efforts de certaines troupes, dont celle de Laroche, pour attirer ces derniers : « Les Productions À Tour de Rôle et le Théâtre de la Petite Marée se sont unis pour tenter d'attirer les journaux nationaux; en vain. Personne ne vient couvrir les arts et spectacles en région éloignée⁷³. » Les publications locales sont pratiquement les seules à traiter des pièces jouées en région, mais elles ne suffisent pas à rendre compte des œuvres de manière critique; le Conseil des arts et de la culture de l'Estrie parle même d'une carence de critique journalistique⁷⁴. Il s'agit néanmoins de

⁷² J. Laroche, *op. cit.*, p. 134.

⁷³ *Ibid.*, p. 138.

⁷⁴ Conseil de la culture de l'Estrie, « Fiche sectorielle », *Théâtre et arts du cirque*, 2010, p. 2.

la trace principale d'un milieu théâtral que Dario Larouche décrit comme un « milieu passionné, aux réussites quelquefois inaperçues et aux échecs souvent tabous⁷⁵ ». Il est effectivement rare que le monde théâtral des régions, déjà fragile, soit ébranlé par une critique issue de son propre milieu, ce qui laisse imaginer que les moins bons coups des créateurs sont passés sous silence. Dans ce contexte où la majorité des pièces jouées reçoivent des commentaires invariablement positifs des journalistes locaux et où elles sont rarement soumises à une véritable critique, on peut comprendre pourquoi certains préjugés demeurent sur les créations des régions. L'isolement des compagnies affecte leur démarche artistique dans la mesure où les créateurs ne sont pas soumis à la même pression que celle vécue par leurs pairs montréalais, mais c'est aussi l'absence de ce regard des pairs et du milieu théâtral qui freine la légitimation du théâtre en région et explique sa réputation.

Pour survivre loin des grands centres, plusieurs compagnies s'impliquent pour intégrer le théâtre dans la communauté. La plupart d'entre elles participent à des discussions ou animent des ateliers de théâtre, mais d'autres vont jusqu'à monter des créations faites par les citoyens ou à organiser des colloques en lien avec leurs pièces dans le but de démocratiser le théâtre pour un plus grand nombre. La plupart des compagnies les plus anciennes des régions réservent d'ailleurs une place importante à la communauté au sein de leur mission. Leur participation à des activités éducatives sur le théâtre s'ajoute au processus de création qui occupe déjà beaucoup de temps, mais elle contribue possiblement à leur succès, entre autres en réglant un autre des défis omniprésents en région, celui d'attirer un nombre suffisant de spectateurs.

Les théâtres doivent en effet recourir à différentes stratégies pour parvenir à remplir leurs salles de spectacle. Lorsqu'ils sont professionnels, comme la plupart de ceux vus

⁷⁵ Dario Larouche, « Le défi de la concentration », *Jeu*, n° 148, 2013. p. 122.

précédemment, ils doivent répondre aux normes de l'Union des artistes (UDA), qui demandent que les artistes soient rémunérés pour un nombre minimal de dix représentations par pièce, ce qui oblige les compagnies à trouver divers moyens pour remplir les salles, de manière à rentabiliser les spectacles. Pour certains théâtres, ce nombre de représentations est élevé considérant le bassin de population restreint de leur région. Ainsi, en plus de susciter l'intérêt du public grâce à des activités éducatives, certaines compagnies choisissent aussi d'intégrer à leur programmation des créations destinées au grand public, même si elles ne cadrent pas tout à fait avec leur mission artistique. Des efforts doivent aussi être consacrés à la fidélisation des spectateurs et la promotion des spectacles. Dans tous les cas, la fragilité du théâtre des régions vient en partie du fait que la présence des spectateurs repose sur un important travail de promotion, plus nécessaire encore qu'à Montréal vu le bassin de spectateurs plus restreint.

La situation de Sherbrooke et du Saguenay montre aussi que les universités peuvent avoir un rôle de locomotive dans la vitalité d'un milieu théâtral. Elles permettent non seulement de favoriser le renouvellement de la relève en formant sur place de nouveaux artistes, mais elles stimulent aussi la recherche sur le théâtre local. Plusieurs artistes sont en effet issus des programmes offerts dans les deux régions, comme l'Option-théâtre à Sherbrooke ou les programmes d'études théâtrales offerts à l'UQAC. Par ailleurs, même après la fermeture de l'Option-théâtre, le milieu sherbrookoïse bénéficie encore de l'apport de ce programme où est notamment passé Patrick Quintal, le directeur artistique du Double signe. L'ouverture du profil théâtre au sein du programme d'arts et lettres (aujourd'hui intitulé arts, lettres et communication) au niveau collégial du Séminaire de Sherbrooke en 1998 a d'ailleurs permis de prolonger les efforts de l'Option-théâtre en donnant accès à une formation en théâtre dans la région. Selon Gélinau, les jeunes qui en sortent vont parfois compléter leur scolarité dans des programmes

plus complets comme celui de l'École nationale de théâtre du Canada ou du Conservatoire d'art dramatique de Montréal ou de Québec, mais ils sont tout de même souvent sollicités pour jouer dans les compagnies locales⁷⁶. De plus, la présence de ces programmes en région a aussi donné une plus grande place au théâtre dans les travaux de recherche. On peut penser entre autres aux colloques organisés sur des thèmes associés aux spectacles des Têtes Heureuses, au Forum sur le théâtre au Saguenay–Lac-Saint-Jean (événement où sont conviés à la fois les artistes, les universitaires et les représentants de la ville), ou aux quelques ouvrages critiques ou historiques publiés sur des troupes et compagnies locales. Il faut aussi souligner le travail du Groupe de recherche sur le théâtre en Abitibi-Témiscamingue, qui a entrepris un important projet pour prendre le pouls du théâtre de la région. Cependant, la présence d'universités dans les régions n'influence pas toujours autant la recherche sur son théâtre ou la vitalité de ce dernier. À Rimouski et à Trois-Rivières, par exemple, il ne semble pas que les universités aient joué un rôle déterminant sur la présence de théâtre de création, qu'elles aient un programme en théâtre ou non. Le fait que l'Université du Québec à Rimouski (UQAR) n'ait pas de formation spécifique en théâtre ne semble pas avoir empêché l'épanouissement du Théâtre les gens d'en bas, tandis qu'à Trois-Rivières, où il y a un certificat en interprétation théâtre à l'Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR), le milieu théâtral ne semble pas aussi diversifié que dans une région comme Saguenay ou Sherbrooke, du moins pour ce qui est du théâtre de création.

Enfin, le succès du théâtre de création en région repose aussi sur la capacité de satisfaire des exigences matérielles et financières considérables, c'est pourquoi le soutien des différents organismes subventionnaires est primordial lorsque vient le temps, par exemple, de collaborer

⁷⁶ André Gélinau, entrevue accordée à Geneviève Lafrance à propos de l'œuvre des Turcs Gobeurs d'Opium, Sherbrooke, 10 novembre 2017.

avec des artistes venant de l'extérieur de la région ou pour rémunérer le travail des compagnies durant le processus de création, qui peut durer une partie de l'année. Et c'est sans compter les dépenses encourues pour la promotion des pièces, les charges administratives et pour la convention collective des artistes de l'UDA. Mais il faut aussi reconnaître que certaines compagnies ont des privilèges en région qu'elles n'auraient peut-être pas à Montréal. Le Centre des arts de la scène Jean-Besré, une infrastructure municipale destinée à servir de lieu de création et de diffusion pour les compagnies professionnelles de Sherbrooke, en est un bon exemple, même s'il reste que dans l'ensemble, la pratique théâtrale des régions comprend son lot d'obstacles, comme le résume Hélène Bergeron :

Rien n'est simple dans le théâtre en région. Son histoire, ses réalisations sont le résultat de problèmes surmontés au jour le jour, sans possibilité de continuité (manque de moyens financiers, exil des « talents » vers la grande ville, territoire vaste, bassin de population maigre...), la seule préoccupation étant de faire face au danger présent⁷⁷.

La présence de plusieurs compagnies hors des grands centres repose en effet sur les efforts de quelques passionnés qui travaillent souvent presque bénévolement, en parallèle de leur emploi régulier, pour continuer de faire vivre la pratique théâtrale en région.

⁷⁷ Hélène Bergeron, « Le Saguenay-Lac-Saint-Jean entre l'essoufflement et la persévérance », *Jeu*, n° 36, 1985, p. 248.

Chapitre 2

Le théâtre des Turcs Gobeurs d'Opium

Le mouvement qui a mené à la création des Turcs Gobeurs d'Opium a été initié par l'envie d'un groupe d'artistes de démarrer un projet nouveau pour investir leur théâtre d'une identité à leur image. C'est à tenter de cerner ce qui définit cette identité de compagnie que sera consacré le présent chapitre. Différents aspects du travail des Turcs seront observés, du partage des rôles au sein de la compagnie à leur projet artistique, en passant par l'influence des différentes conditions matérielles de création des œuvres. Un résumé des pièces créées par les Turcs accompagnera enfin cette section pour illustrer le caractère singulier de la compagnie.

2.1 L'identité de la compagnie

La formation des Turcs Gobeurs d'Opium

En 2004, au moment de monter la pièce *La Leçon*, de Ionesco, André Gélinau, Alexandre Leclerc, Marianne Roy et Véronique Laroche sont déjà engagés dans leurs projets respectifs. L'idée de monter une pièce ensemble part de leur volonté de faire un théâtre qui leur ressemble : « Nous avons décidé, dit Gélinau, de lancer notre propre troupe pour avoir toute la liberté de création⁷⁸ ». L'identité de leur troupe, qui deviendra une compagnie en se professionnalisant en 2008, se dessine au fil des années, tout comme la place de chacun des membres dans le processus de création. Avec la mise en scène de *La Leçon*, qui sera suivie en 2005 par les *Bâtisseurs*

⁷⁸ Élise Giguère, « Pop Culture : Les Turcs gobeurs d'opium », *Voir*, Sherbrooke, 21 octobre 2004, [En ligne], <https://voir.ca/societe/2004/10/21/pop-culture-les-turcs-gobeurs-dopiumliberte-dexpressionla-petite-histoire-de-luniversite/>, page consultée le 4 janvier 2017.

d'empire de Boris Vian, les Turcs Gobeurs d'Opium font déjà des choix artistiques qui marqueront l'ensemble de leur œuvre, mais c'est surtout à partir de 2006, lorsqu'ils commencent à créer leurs propres textes, que Gélineau et ses pairs considèrent que leur théâtre se dote d'une couleur singulière :

[L]a troisième année, j'ai fait lire un texte que j'avais écrit. C'est à partir de ce moment-là que ça a vraiment commencé : on sentait que nous avions une identité plus forte, plus solide, une voix plus intéressante. [...] Quand on évoque notre parcours historique, on ne parle plus de nos deux premières productions parce qu'on a l'impression que ce n'étaient pas vraiment les Turcs, même si le nom était là⁷⁹.

La volonté de Gélineau de fonder une compagnie n'a pas été précédée par celle d'écrire du théâtre. C'est plutôt en travaillant sur les pièces de répertoire présentées en 2004 et 2005 que son ambition d'écrire s'est développée et qu'il en est venu à proposer aux autres membres de jouer un de ses textes en 2006. *Bazooka* est la première pièce originale de la compagnie et, dans le même mouvement, la posture d'écrivain de Gélineau au sein du groupe a été confirmée par les autres membres, qui ont accepté, à partir de ce moment-là, de ne monter que ses textes.

Écriture singulière et processus de création

Sur le plan de l'écriture, Gélineau jouit d'une liberté totale, mais ses collègues ont un rôle important dans son travail, qui est parfois alimenté par les discussions qu'ils ont ensemble ou encore par les membres eux-mêmes, de qui Gélineau reconnaît s'inspirer : « j'écrivais pour les comédiens avec qui je travaillais, en fonction des gens qui étaient autour de moi⁸⁰ ». Cela dit, lors d'une entrevue réalisée dans le cadre de ce mémoire, il nuance cette affirmation en

⁷⁹ P. Quintal et A. Gélineau, *op. cit.*, p. 110.

⁸⁰ *Ibid.*

précisant qu'il a toujours eu la liberté de donner forme à des personnages à part entière, c'est-à-dire des personnages qui n'étaient pas toujours inspirés d'un comédien ou d'une comédienne de la compagnie⁸¹. C'est d'ailleurs par sa propre initiative qu'il invite deux dramaturges connues du milieu théâtral montréalais, Sarah Berthiaume et Catherine Léger, à collaborer à l'écriture de la pièce *Ce qu'on enterre* en 2012. Pour cette pièce, Gélinau dit s'être inspiré d'un de ses souvenirs d'enfance, autour duquel les trois auteurs ont construit un récit. Il ne s'agit pas de la seule pièce créée par les Turcs qui fasse appel à des artistes de l'extérieur. En effet, le nombre de comédiens engagés s'élève à dix-huit, tandis qu'une dizaine d'autres professionnels ont contribué aux autres aspects des créations de manière ponctuelle (mise en scène, scénographie, éclairages, musiques, costumes et régie)⁸².

L'importance du rôle tenu par Gélinau dans le processus de création ne doit pas occulter celui des autres membres du groupe. Ces derniers se sont en effet partagé les rôles pour chacun des spectacles et certains d'entre eux se sont même impliqués au-delà des années où ils étaient des membres officiels des Turcs. Outre Gélinau, six artistes ont formé le noyau de la compagnie à différents moments entre 2004 et 2014, soit Alexandre Leclerc (2004 à 2014), Marianne Roy (2004 à 2012), Véronique Laroche (2004 à 2010), Marie-Claude Elias (2004 et 2005), Simon Vincent (2008 à 2014) et Emmanuelle Laroche (2012 à 2014)⁸³.

La participation au processus de création a varié selon les spectacles pour chacun des membres. Gélinau, par exemple, est le seul d'entre eux à écrire les textes et il est souvent attitré

⁸¹ A. Gélinau, entrevue accordée à Geneviève Lafrance sur le parcours des Turcs Gobeurs d'Opium, Sherbrooke, 30 décembre 2016.

⁸² Turcs Gobeurs d'Opium, « Théâtrographie », *Théâtre des Turcs*, 2014, [En ligne], <http://theatredesturcs.wixsite.com/theatredesturcs/turcs-gobeurs-dopium>, consulté le 19 décembre 2016.

⁸³ Les périodes durant lesquelles les artistes énumérés ont été des membres des Turcs Gobeurs d'Opium incluent les deux premières années d'existence de la troupe, bien que les données mentionnées dans le reste de ce paragraphe concernent la période de création de la troupe, soit de 2006 à 2014.

à la mise en scène, mais il ne joue que dans deux de ses pièces. Les autres membres ont une place beaucoup plus importante sur la scène, qu'ils partagent avec les comédiens non membres des Turcs. Alexandre Leclerc est celui dont la présence a été la plus fréquente puisqu'il a joué dans l'ensemble des dix pièces écrites par Gélinau. Marianne Roy et Simon Vincent ont, quant à eux, joué dans six spectacles, tandis que Véronique Laroche, Emmanuelle Laroche et Marie-Claude Elias ont respectivement joué dans cinq, quatre et deux pièces. Le fait marquant de ce mode de fonctionnement en collectif réside dans le partage des responsabilités liées à la mise en scène. À la différence de l'écriture, qui reste du ressort quasi exclusif de Gélinau, les membres assurent tour à tour et parfois en tandem la mise en scène des spectacles. La seule à ne pas y avoir pris part parmi les Turcs est Marianne Roy, qui s'est plutôt consacrée à la création de costumes et d'accessoires pour les trois premières créations, avant que cette part du travail ne soit déléguée à des professionnels contractuels. Enfin, Simon Vincent s'est occupé presque exclusivement de la scénographie, à l'exception d'une année où Gélinau s'en est chargé.

Ce partage des tâches, dans le processus de création des spectacles, met bien en lumière la complémentarité des membres et leur polyvalence. La convergence du travail de chacun permet la création des pièces et leur grande complicité paraît essentielle à la singularité de la compagnie, qui semble en effet être incarnée par ses membres. Parmi les troupes et les compagnies de théâtre vues précédemment, les Turcs sont un des rares exemples dont le noyau est aussi solide, ainsi que le démontrent la stabilité des membres et la profondeur de leur engagement. On note d'ailleurs que ceux-ci continuent habituellement de graviter autour de la compagnie même lorsqu'ils cessent d'en faire officiellement partie. L'amitié qui les lie a sans

doute contribué à la synergie du groupe et c'est aussi, selon Gélinau, le ciment qui a permis à la compagnie de théâtre de durer si longtemps⁸⁴.

Le projet artistique

Lorsque Gélinau évoque la genèse des Turcs Gobeurs d'Opium, il parle du désir d'un groupe d'amis de créer un théâtre en fonction de l'identité qu'ils se sont donnée. D'une part, cette idée implique que des individus, à l'origine du projet, participent ensemble au processus de création. Elle suggère, d'autre part, que les pièces sont investies par une vision artistique qui leur est commune. Ainsi, comme je l'évoquais en introduction de ce mémoire, le théâtre des Turcs Gobeurs d'Opium est marqué par certaines caractéristiques qui se manifestent dans l'ensemble de l'œuvre.

Les Turcs annoncent ainsi explicitement que leurs projets sont guidés par certains thèmes : cohabitation de temps incompatibles, jeux de pouvoir en milieux isolés, imbrications d'histoires personnelles et locales, récits historiques ou mythiques⁸⁵. À ces traits caractéristiques des Turcs, on pourrait ajouter la présence de personnages marginaux, le thème de l'enfance et l'utilisation entremêlée des registres comiques et dramatiques. Gélinau dit vouloir déstabiliser les spectateurs et les sortir de leur zone de confort, notamment en donnant forme à des personnages caricaturés qui visent à créer une distanciation avec le public.

⁸⁴ A. Gélinau, entrevue accordée à Geneviève Lafrance sur le parcours des Turcs Gobeurs d'Opium, Sherbrooke, 30 décembre 2016.

⁸⁵ *Ibid.*

2.2 Les défis de la professionnalisation en région

Conditions matérielles et économiques

Les projets des Turcs Gobeurs d'Opium peuvent avoir été influencés par différents facteurs économiques et matériels. En s'enregistrant comme compagnie professionnelle à partir de 2008, ils doivent notamment respecter la convention collective des artistes de l'UDA, qui exige un nombre minimal de dix représentations pour chaque production. Dans une ville où le bassin de population limite le nombre de gens qui vont au théâtre, la compagnie a dû trouver des moyens pour maximiser la présence des spectateurs à chacun des spectacles. En choisissant de présenter ses pièces à l'automne, elle cherche non seulement à créer une habitude chez son public, car celui-ci peut s'attendre à voir une pièce de leur part dans la même période de l'année, mais le moment choisi est aussi stratégique pour aller rejoindre les groupes scolaires du secondaire. C'est en effet grâce à ces plus jeunes spectateurs, qui viennent aux représentations durant la journée, que la compagnie est parvenue à répondre aux exigences de l'UDA.

Les subventions reçues par la compagnie représentent bien entendu une aide essentielle pour la réalisation de ses projets, mais la forme de l'aide financière accordée peut avoir eu une influence sur le processus de création. En 2005 et 2006, les Turcs ont bénéficié du programme « Jeunes volontaires » d'Emploi-Québec, qui leur a accordé un budget de fonctionnement pour les aider à démarrer leur projet. Par la suite, ils ont principalement reçu des subventions au projet de la part du CALQ et du CALQ Estrie, un type de financement accordé ponctuellement pour les pièces, contrairement au financement au fonctionnement qui soutient les théâtres dans la durée. La compagnie devait alors soumettre ses demandes de subventions en incluant la pièce qui serait montée dans l'année. Son travail de création se faisait donc en partie sans avoir la

garantie que ses projets seraient concrétisés. En 2013, les Turcs se sont ainsi vu refuser le financement demandé pour monter la pièce qu'ils avaient soumise et ont dû trouver une solution de rechange. Plutôt que de ne rien présenter, ils ont créé une nouvelle pièce, *Vulgus HTML*, qu'ils ont montée avec peu de moyens. Il n'est donc pas étonnant que les artistes qui ont travaillé à ce spectacle soient des membres des Turcs.

À Sherbrooke, les compagnies implantées de longue date ont un financement au fonctionnement qui semble leur être garanti. Or, les fonds des organismes subventionnaires ne sont pas suffisants pour financer sur ce mode tous les projets, ce qui désavantage visiblement la relève. À ce propos, Raymond Cloutier, comédien et directeur du Théâtre Outremont, dénonce l'institution culturelle en la décrivant comme

un modèle figé d'entreprises culturelles à but non lucratif, subventionnées automatiquement et systématiquement au fonctionnement par l'État depuis leur fondation, sans qu'elles aient d'autres missions ou orientations que d'avoir participé à la naissance de ce modèle et de perdurer grâce à ces mêmes injections d'argent public⁸⁶.

Bien que les compagnies sherbrookoises comme le Double signe ou le Petit théâtre de Sherbrooke ne correspondent pas à mes yeux à cette description des entreprises culturelles assises sur leurs acquis, il est vrai qu'elles bénéficient d'une aide qui est difficile, voire impossible à obtenir pour les jeunes compagnies. Or, la question majeure soulevée par ce type de financement – un enjeu qui concerne Gélinau, mais qui s'élargit aussi à l'ensemble du théâtre au Québec – est celle de la relève : faut-il cesser le financement pour des compagnies qui ont fait leurs preuves lorsque leur directeur ou directrice artistique part à la retraite, ouvrant ainsi la voie à de nouvelles organisations comme les Turcs ? Ou alors faut-il continuer de financer ces anciennes compagnies qui feront vraisemblablement vivre la relève à travers leur

⁸⁶ Raymond Cloutier, « 2^e adresse au Beau Milieu : 15 ans plus tard », *Spirale*, n° 245, été 2013, p. 39.

structure plus ancienne ? Dans un cas, on finance le renouvellement de compagnies en dépit de leurs membres, tandis que dans l'autre, le financement serait plutôt accordé à des individus. Ces considérations amènent aussi à se demander si une compagnie peut véritablement survivre au départ du directeur artistique qui l'a créée et qui lui a insufflé sa vision durant plusieurs années. Pour Gélinau, une solution à ce problème serait peut-être de financer des compagnies au fonctionnement pour un nombre d'années fixe, par exemple quatre ou cinq ans, dans le but de briser le plafond qui empêche actuellement les jeunes compagnies d'accéder à ces subventions et de réduire l'écart entre les compagnies d'expériences et les nouvelles⁸⁷. Pour les Turcs, le fait de ne pas avoir accès aux subventions de fonctionnement est donc davantage lié à leur émergence dans le milieu qu'au fait d'être en région.

Enfin, grâce à leur statut professionnel, les Turcs ont au moins pu profiter du Centre des arts de la scène Jean-Besré, fondé en 2008. Tel que mentionné plus haut, il s'agit d'un lieu de répétition muni d'équipements professionnels, dont la compagnie s'est servi comme d'un laboratoire de création et pour entreposer son matériel sans frais.

L'influence des modes de financement

Ce coup d'œil sur les modes de financement et sur le contexte matériel de création a un intérêt en ce qu'il indique en partie, au-delà des impacts directs sur le travail de la compagnie, son degré de reconnaissance institutionnelle. Déjà, le fait de créer hors de Montréal confère à la compagnie un statut particulier au sein de l'institution théâtrale qui, on l'a vu, participe à entretenir certains préjugés sur les régions dans son discours. Or, il semble que dans la région

⁸⁷ A. Gélinau, entrevue accordée à Geneviève Lafrance sur le parcours des Turcs Gobeurs d'Opium, Sherbrooke, 10 novembre 2017.

estrienne elle-même, les Turcs aient une position différente de celle des autres compagnies. Sans financement au fonctionnement, on peut penser que leur processus de création n'est pas tout à fait reconnu, tout comme leur présence dans la durée. Gélineau souligne que « sur le plan de la structure, quand [ils sont] financé[s] au projet, les sous ne vont pas à l'administration pour la suite du projet⁸⁸. » Le type de subvention lui-même, « aux projets de production », sous-entend quelque chose de fini. Ce n'est donc pas la compagnie elle-même et le travail qu'elle fait tout au long de l'année qui sont reconnus, mais les pièces qui en résultent.

Les Turcs sont apparemment retenus dans une position périphérique du champ théâtral et ils ne peuvent obtenir une pleine légitimation à travers les organismes de ce champ. Cette constatation prépare le terrain pour l'analyse des œuvres, dans lesquelles la marginalité et l'isolement sont à leur tour thématiques.

La fin d'un projet

Un an avant que les Turcs Gobeurs d'Opium annoncent qu'ils allaient présenter leur dernier spectacle, Gélineau déclarait à Raymond Bertin, dans une entrevue pour la revue *Jeu*, que le défi à venir pour les Turcs était de réussir à sortir de leur région⁸⁹. La question de la diffusion était cependant un défi de taille, puisqu'il n'est pas facile d'attirer des diffuseurs à Sherbrooke et que les subventions qu'ils recevaient n'étaient pas suffisantes pour leur permettre de présenter leurs pièces dans d'autres villes sans aide : « On ne peut pas s'autoproduire ailleurs. On n'a pas les reins assez solides. Ça devient donc essoufflant d'établir une mécanique en

⁸⁸ P. Quintal et A. Gélineau, *op. cit.*, p. 117.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 114.

fonction d'une autre diffusion⁹⁰. » La fin des activités de la compagnie n'a peut-être pas été causée essentiellement par ce facteur, mais il semble que le confinement au même marché ait participé à l'essoufflement de la compagnie.

Le fait que le même groupe de personnes ait travaillé ensemble sur une longue période, s'il a eu de nombreux avantages, a sans doute aussi créé un épuisement de sa créativité. Gélinau a en effet confié en entrevue qu'il avait l'impression, dans les dernières années, d'avoir de la difficulté à faire quelque chose de tout à fait nouveau et qu'il sentait le besoin d'être entouré de nouveaux artistes pour renouveler son inspiration et amener sa création ailleurs⁹¹.

2.3 Théâtrographie

Le contexte qui a influencé l'existence des Turcs Gobeurs d'Opium est indissociable des œuvres qui sont issues de leur travail. À ce propos, Maingueneau souligne que

[l]a littérature prétend avoir une portée *globale*, dire quelque chose sur l'Homme, la Vérité, la Beauté... Mais elle est élaborée *localement*, dans des groupes restreints qui ne s'effacent pas derrière leur production, qui la façonnent à travers leurs propres pratiques. Les prises de position esthétiques sont indissociables des modalités d'existence des groupes qui les portent et construisent leur identité à travers elles, indissociables des lieux et des rituels qu'elles investissent et qui les investissent⁹².

Je reviendrai ainsi sur les conditions de création vues précédemment pour donner une nouvelle dimension à l'analyse des pièces dans le dernier chapitre de ce mémoire, mais il est d'abord pertinent, pour achever de faire le portrait des Turcs, de dresser les grandes lignes des pièces à travers lesquelles se concrétise l'identité du groupe.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ A. Gélinau, entrevue accordée à Geneviève Lafrance sur le parcours des Turcs Gobeurs d'Opium, Sherbrooke, 30 décembre 2016.

⁹² Dominique Maingueneau, *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, Louvain-La-Neuve, Academia, coll. « Au cœur des textes », 2016, p. 23.

Bazooka (2006)

Comme la version complète du texte de la première pièce créée par les Turcs Gobeurs d'Opium n'était pas disponible au moment d'écrire ce mémoire, les grandes lignes de l'intrigue ont été peintes à partir des quelques articles publiés dans les journaux locaux à propos du spectacle et des informations disponibles sur le site web de la compagnie. Le récit se déroule à Ste-Johanne-des-Calvettes, le village fictif emblématique des Turcs. On sait peu de choses de ce lieu, sinon qu'il est situé dans un milieu rural reclus et qu'on y entre ou on en sort rarement. Chaque récit situé à Ste-Johanne-des-Calvettes réinvestit ce territoire selon ses besoins, comme nous le verrons dans les pièces subséquentes. Dans *Bazooka*, un groupe de jeunes personnages se rassemble « dans le sous-sol d'un chalet au fin fond du bois⁹³ » pour se protéger de la propagation d'un virus mortel. Élise Giguère, qui fait le compte rendu de la pièce, suggère que « la peur du virus [est] plus destructrice que le virus lui-même » et que « les protagonistes viv[ent] les 40 jours les plus aliénants de leur existence⁹⁴ ». Comme dans plusieurs œuvres des Turcs, la question du partage du pouvoir au sein d'un groupe isolé occupe une place importante dans le récit⁹⁵. La mise en scène de ce huis clos est épurée et laisse une place de premier plan aux comédiens, qui forment d'ailleurs par moments un chœur.

⁹³ Élise Giguère, « Bazooka : Un parfum de fin du monde », *Voir*, 19 octobre 2006, [En ligne], <https://voir.ca/scene/2006/10/19/bazooka-un-parfum-de-fin-du-monde/>, page consultée le 4 janvier 2017.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Élise Giguère, « Bazooka : Bang! Dans le mille », *Voir*, Sherbrooke, 26 octobre 2006, [En ligne], <https://voir.ca/scene/2006/10/26/bazooka-bang-dans-le-mille/>, page consultée le 4 janvier 2017.

Ketchup (2007)

Toujours à Ste-Johanne-des-Calvettes, la pièce se déroule dans un centre de détention où le personnage de Lucette rend visite à son frère Boris, détenu pour avoir tué des enfants jumeaux en les empoisonnant, convaincu qu'ils étaient des extra-terrestres. L'histoire du drame est dévoilée à travers les dialogues entre Boris, sa sœur Lucette et le gardien de prison. Boris n'est pas un meurtrier fou ni violent, il a plutôt agi sous le coup d'une peur alimentée par des rumeurs selon lesquelles il y avait des extra-terrestres dans le village. Malgré la noirceur du récit, les longues répliques de Lucette confèrent une dimension comique à la pièce, puisqu'elles illustrent la naïveté du personnage, décrite « comme une petite fille⁹⁶ ». Elle parle à Boris de son quotidien, lui montre des photos de sa fille, « la p'tite », et lui rapporte les derniers faits divers entendus dans le village. Le récit est marqué par une ambiguïté inquiétante entre la réalité et les perceptions du personnage de Boris, ce qui maintient un doute quant au fait que les enfants jumeaux étaient des extra-terrestres ou non. Cette confusion est entretenue par la mise en scène où le caractère sinistre des enfants jumeaux est mis de l'avant, mais où la folie qui s'empare de Boris se fait aussi sentir. Le centre de détention prend ainsi des airs d'hôpital psychiatrique.

Caribou (2008)

La pièce *Caribou* se présente comme une « tragédie d'horreur⁹⁷ » dont l'action se situe à nouveau à Ste-Johanne-des-Calvettes. Alors que la temporalité des autres pièces n'est pas spécifiée, ce qui peut laisser présumer que les pièces se déroulent à l'époque actuelle, cette

⁹⁶ André Gélinau, *Ketchup*, Manuscrit non publié, 2007, p. 7.

⁹⁷ André Gélinau, *Caribou*, Manuscrit non publié, 2008, p. 1.

pièce-ci a lieu précisément en 1991. Trois groupes de personnages évoluent parallèlement sur scène, soit les braconniers, les villageois et un chœur d'adolescents. À l'instar de la pièce *Ketchup*, le drame a déjà eu lieu au moment où la pièce commence : un jour où les adolescents, désœuvrés, sont sortis se promener dans le village pour tenter de se distraire, ils sont abattus par des braconniers alors qu'ils léchaient un bloc de sel laissé près de la route pour les chevreuils. Un groupe de villageois organise alors une battue pour tuer les braconniers, avec l'intention de diffuser leur geste à la télévision communautaire. Leurs ressemblances avec les braconniers se multiplient lors de cette poursuite où la mort des adolescents et l'idée de justice sont rapidement instrumentalisées pour satisfaire un désir de vengeance que les villageois nourrissent depuis longtemps contre les braconniers. Parallèlement, le chœur d'adolescents met en lumière un des enjeux principaux du village : sa rigidité et son enfermement. Tout ce qui n'est pas conforme est voué à mourir et s'enfuir pour vivre mieux ailleurs est impensable. Ces personnages prennent place sur scène à la manière de trophées de chasse installés sur un mur au fond de la scène, ce qui met à la fois en évidence le fait qu'ils ont été abattus comme des animaux par les braconniers, mais qu'ils acquièrent un nouveau statut de martyrs aux yeux des autres villageois.

Thyroïde (2009)

Le récit suivant est organisé autour du personnage de la Torchonne, une fille énorme, qui demeure au centre de la scène tout au long de la pièce. En s'adressant fréquemment au public, elle raconte son enfance, pendant laquelle elle était malaimée par les autres enfants et par ses parents, qui gravitent autour d'elle pendant tout le récit. La Torchonne est un personnage extrêmement caricatural. Sa taille, d'abord, l'empêche de se déplacer; à cause de son ventre énorme, elle reste toujours assise, mangeant tout ce qui lui tombe sous la main, ce qui fait d'elle

un objet de curiosité pour les autres enfants. Ceux-ci veulent continuellement tester les limites de ce qu'elle peut avaler et ils cherchent sans cesse à toucher son ventre. Leurs moqueries conduisent la Torchonne, telle une ogresse, à les dévorer. Les visages tantôt vulnérables et tantôt cruels que peut prendre l'enfance sont mis de l'avant à travers ce récit sordide. Pour ajouter à l'aspect caricatural de la pièce, tous les personnages ont une forme animale, à l'exception de la Torchonne, car c'est par sa propre vision des événements que les autres sont associés à des animaux. Le tout prend à nouveau place dans un village isolé, mais la pièce ne spécifie pas s'il s'agit de Ste-Johanne-des-Calvettes.

Mustang (2010)

La pièce se déroule en pleine tempête hivernale, alors qu'un accident se produit entre deux voitures sur la route Transtaïga, près de Ste-Johanne-des-Calvettes, présentée comme la dernière voie praticable en voiture dans le nord du Québec. Personne ne peut venir en aide aux deux couples impliqués dans la collision; ils sont isolés par la nature sauvage qui les entoure. Avec plusieurs retours dans le passé, les liens qui unissent les personnages sont mis en lumière en même temps que leurs secrets. Alors qu'elle est seule au volant de sa voiture, Bonnie s'endort et percute le véhicule où se trouvent Mickey et Cyndy-Loo. Dans un repli de l'histoire, on apprend que le cadavre de Régnald, le mari de Bonnie, se trouve à l'arrière de la voiture de Mickey et Cyndy-Loo au moment de l'accident. Le couple avait pris la route pour cacher le corps de Régnald, avec qui Cyndy-Loo avait une aventure et qu'elle aurait tué. La pièce montre des personnages malheureux, conscients des mensonges sur lesquels se tissent leurs relations amoureuses. L'ensemble du récit se déroule sur les lieux de l'accident, représentés sur scène par des voitures éventrées, et le huis clos occasionné par la tempête de neige conduit les personnages

à révéler leurs secrets les uns aux autres. La crise qui traverse la pièce atteint son paroxysme au moment où Cyndy-Loo se tue avec un fusil, ce qui met fin à la pièce.

Tobacco (2011)

Dans *Tobacco*, l'histoire est construite autour du personnage d'un animateur de pastorale qui cherche à inspirer un groupe d'adolescents rebelles. L'animateur se décrit lui-même comme « un guide de vie⁹⁸ » et il tient un discours maladroit en tentant d'intéresser les jeunes à des sujets comme la liberté, l'amour, la vie et la poésie, mais sans aborder la religion en dépit du rôle qu'il occupe. Il cite avec fierté des répliques de films dites par Robin William, s'écoute beaucoup parler et donne du tabac aux jeunes pour les convaincre de rester écouter ses discours et de participer à une nuit de poésie. De leur côté, les adolescents finissent par avoir confiance en ce personnage, même s'ils sont conscients de son côté risible. Il est l'une des rares sources d'optimisme dans le village de Ste-Johanne-des-Calvettes, où le désœuvrement paraît généralisé, surtout au sein d'une jeunesse pour qui les possibilités d'émancipation semblent nulles. L'espoir que l'animateur transmet aux jeunes ne fait toutefois pas l'unanimité auprès des parents qui l'accusent de semer des illusions dans la tête de leurs enfants. Il finit par se remettre en question et abandonner le groupe d'adolescents avant que leur nuit de poésie n'ait lieu. Comme dans *Caribou*, la place réservée à la jeunesse au sein du village isolé constitue l'un des enjeux principaux de la pièce, mais le récit comporte une part d'optimisme, laissant entrevoir que les jeunes ont peut-être un avenir dans le village. Le rire provoqué par le caractère ridicule

⁹⁸ André Gélinau, *Tobacco*, Manuscrit non publié, 2011, p. 17.

de l'animateur de pastorale et l'impertinence de certaines répliques des adolescents donnent aussi un ton plus léger à la pièce.

Ce qu'on enterre (2012)

Pour la première fois avec *Ce qu'on enterre*, les Turcs dérogent de leurs habitudes en collaborant avec deux dramaturges, Sarah Berthiaume et Catherine Léger, qui ont ajouté leurs voix à celle de Gélinau pour l'écriture du texte. L'histoire est celle de Daisy, une jeune femme qui revient sur les lieux de son enfance après avoir été diagnostiquée de la maladie de Lou Gehrig. En cherchant à retrouver Adrien, un ancien ami qui lui était cher, elle découvre qu'il habite toujours chez sa mère, où il passe ses journées enfermé dans sa chambre. Il est devenu sourd, ne lit pas sur les lèvres et ne prononce des mots que très rarement, bref, il est coupé du monde qui l'entoure. Des sauts entre 1987, l'année où Daisy et Adrien sont en maternelle, et 2012, montrent la différence des parcours de vie des personnages. La peur de la mort développée par Adrien quand il était enfant l'a mené à se replier sur l'idée qu'il deviendrait une planète où héberger Daisy lorsque sa maladie la transformerait en dinosaure. L'univers de la pièce se démarque des autres créations des Turcs. Déjà, même si on peut supposer que l'histoire se déroule dans une petite ville, il ne s'agit plus de Ste-Johanne-des-Calvettes. Ce village ne sera d'ailleurs plus nommé dans les pièces suivantes, même si on peut le reconnaître dans l'isolement des lieux représentés. La construction des personnages a aussi changé, car même si certains d'entre eux reproduisent certains stéréotypes, comme le brigadier sympathique de l'école qui a à cœur la sécurité routière, aucun d'entre eux n'est aussi grossier que les braconniers et les chasseurs de *Caribou*, la Torchonnette de *Thyroïde* ou l'animateur de pastorale de *Tobacco*. La pièce insiste d'ailleurs moins sur des éléments comiques qui pouvaient parfois entrer en

contraste avec les récits dramatiques des œuvres précédentes, mais intègre des éléments fantaisistes comme la présence d'un archéologue issu de l'imaginaire d'Adrien. Lors du spectacle, la présence de terre et de cavités à même le décor appuie un des enjeux du récit, puisqu'en même temps que Daisy cherche à déterrer les histoires de son enfance, le spectateur apprend comment d'autres personnages ont cherché à enterrer certaines parties de leur vie.

Vulgus HTML (2013)

La forme de *Vulgus HTML* est en rupture totale avec le reste de l'œuvre des Turcs, mais les personnages et les récits qui s'y jouent s'inscrivent en continuité avec ceux des autres œuvres. La pièce est composée de vingt-quatre courtes scènes constituées soit de monologues, de dialogues ou d'un chœur, mais celles-ci ne sont pas traversées par un récit linéaire, elles présentent plutôt des fragments où sont jouées des situations sans lien les unes avec les autres, à l'exception d'un élément central : internet. Les personnages sont quant à eux désincarnés, vides de toute individualité de sorte qu'il est impossible de dire s'ils reviennent dans plus d'une scène; ils peuvent représenter tout le monde et personne à la fois. Le web permet de les lier, même lorsqu'ils sont seuls devant leur écran, à une communauté d'internautes, de sorte qu'ils sont connectés virtuellement entre eux même lorsqu'ils ne le sont pas physiquement. Internet devient à la fois le lieu de l'action – la mise en scène intègre notamment des écrans et des caméras pour recréer cet espace – et le moteur de la pièce, où la question du rapport à l'autre et du besoin de se réunir en communauté est primordiale. Le récit montre que l'expérience du web faite par les personnages dépend de la manière dont chacun s'expose et participe à cet univers. Car s'il peut avoir un côté positif en brisant l'isolement de certains personnages, il peut aussi, lorsque les internautes sont malintentionnés et essaient de piéger les autres, avoir un effet négatif

et renforcer leur sentiment d'isolement, ce que la pièce montre avec ironie et avec un humour noir.

Raconter le feu aux forêts (2014)

Le récit qui clôt la production des Turcs est alimenté par le personnage d'un homme-chien, catalyseur des désirs des autres personnages. Jee-Pee, père de famille, chasse l'homme-chien comme un animal, car il représente selon lui une menace pour sa famille. Pour sa femme Manon, la créature est surtout un objet de curiosité et de désir, c'est pourquoi elle cherche sans cesse à le rencontrer le soir alors que tout le monde dort. Aux yeux de leur fille, l'homme-chien prend la forme de son premier amour qui vient de mourir de la leucémie et qui vient lui parler une dernière fois. L'histoire se déroule à nouveau dans un village éloigné qui n'est pas nommé, où les personnages contribuent à leur propre perte. À la différence des pièces précédentes, une issue se présente à la fille alors que la crise atteint son paroxysme et que le village entier s'enflamme : elle peut échapper à la mort en fuyant avec la mère de l'homme-chien, alors que ses parents, eux, restent en arrière et brûlent avec le village. Cette ouverture vers un espace extérieur fait un contraste avec des pièces comme *Bazooka*, *Caribou* ou *Tobacco*, par exemple, où les personnages semblent incapables de même penser à fuir le village alors qu'ils étouffent dans ce dernier.

Pour l'instant, retenons de ce parcours des pièces qu'elles partagent certaines caractéristiques comme les lieux, le jeu entre les éléments réels et imaginaires ainsi que la présence d'éléments comiques dans des récits qui sont souvent dramatiques. On peut aussi souligner la présence de personnages juvéniles qui figurent dans la majorité d'entre elles. Dans

le chapitre suivant, je m'intéresserai plus précisément aux lieux, aux personnages marginaux et au comique dans les pièces *Caribou* et *Raconter le feu aux forêts*.

Chapitre 3

Marginalité à l'œuvre dans Caribou et Raconter le feu aux forêts

Maintenant que nous avons observé de près les facteurs qui ont pu influencer la création des pièces des Turcs Gobeurs d'Opium, nous pouvons nous plonger dans l'analyse de deux d'entre elles. Ce parcours au cœur de l'œuvre permettra, d'une part, de compléter le portrait qui a été entamé lors des chapitres précédents avec les éléments contextuels de la création, c'est-à-dire en concrétisant les caractéristiques que j'ai abordées plus tôt en parlant du projet artistique de la compagnie. D'autre part, ce passage du contexte au texte donnera une dimension essentielle à l'analyse du discours des Turcs, car selon Maingueneau, « toute œuvre, par son déploiement même, prétend instituer la situation qui la rend pertinente. [...] l'œuvre littéraire lie en effet ce qu'elle dit à la légitimation des conditions de son propre dire⁹⁹. » Nous verrons ainsi que les pièces des Turcs mettent en jeu des problématiques liées à la marginalité : celle des lieux, d'abord, mais aussi des personnages qui, au sein des communautés dépeintes par Gélinau, détonnent par leur nature ou leurs valeurs.

3.1 Ste-Johanne-des-Calvettes et l'isolement par les lieux

Les lieux imaginaires

Les pièces de Gélinau renferment des univers où les lieux sont presque exclusivement clos sur eux-mêmes. Le village fictif de Ste-Johanne-des-Calvettes, qui revient à plusieurs reprises dans les œuvres des Turcs, agit en quelque sorte comme une matrice prête à accueillir

⁹⁹ D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., p. 193.

les histoires qui se développent dans les pièces. Peu d'indices nous permettent de dire avec certitude qu'il s'agit d'un même endroit : non seulement les personnages ne sont pas liés entre eux, mais aucune autre référence ne permet d'établir de relation entre chacun des villages représentés. Dans la pièce *Mustang*, par exemple, la municipalité est située près de la route Transtaïga, longue de 666 kilomètres, qui existe réellement à l'extrême nord du Québec, mais cette information n'est pas reprise dans les autres pièces, où il est difficile de localiser géographiquement le village. Dans *Caribou*, c'est davantage l'isolement de Ste-Johanne-des-Calvettes, plutôt que son éloignement, qui est mis de l'avant. Le village est situé en plein milieu de la forêt, bordé « par la grandeur folle des sapins autour¹⁰⁰ », qui lui renvoie ses propres bruits en écho. Or, la mention de Ste-Johanne-des-Calvettes n'est pas essentielle pour comprendre que les récits ont lieu dans des espaces reclus.

Les trois dernières œuvres des Turcs, *Ce qu'on enterre*, *Vulgus HTML* et *Raconter le feu aux forêts*, ne sont pas explicitement situées à Ste-Johanne-des-Calvettes, mais dans des lieux où les frontières sont plus poreuses, ce qui ne les empêche pas d'accueillir des récits où l'isolement a une force dramatique importante, voire essentielle. *Ce qu'on enterre* et *Raconter le feu aux forêts*, par exemple, ont lieu dans des villages anonymes et éloignés. Certains personnages y entrent et en sortent, certes, mais d'autres y restent enfermés au point où ils ne peuvent trouver la force de partir même si leur vie en dépend, comme nous le verrons avec les parents de Cindy, qui brûlent avec leur village dans *Raconter le feu aux forêts*. Il convient donc de mettre en lumière la fonction des lieux à travers les récits des Turcs avant de se pencher sur les récits qui s'y déroulent.

¹⁰⁰ A. Gélinau, *Tobacco*, *op. cit.*, p. 51.

Le huis clos dans Caribou

Dans *Caribou*, le récit est entre autres rendu possible grâce au huis clos dans lequel sont maintenus les villageois après le meurtre de trois adolescents. Cet isolement est institué dans le but d'attraper les braconniers responsables du meurtre : « Ces dits braconniers se cacheraient d'ailleurs dans les bois, les autorités ayant établi un périmètre de sécurité extrêmement sévère qui ne permet pas à quiconque de sortir du village de Ste-Johanne-des-Calvettes sans prouver son identité¹⁰¹. » Ici, même si la pièce suggère une possible brèche à la frontière du village pour toute personne qui peut prouver qu'elle n'est pas l'un des meurtriers, celle-ci n'est jamais ouverte. Par ailleurs, la mise en scène de la pièce renforce aussi l'idée de l'enfermement et contribue à créer une atmosphère étouffante entre les personnages, puisque ceux-ci, divisés en trois groupes, évoluent dans le même décor représentant une cabane dans les bois. À travers un mur au fond de la scène, trois têtes, celles des adolescents qui ont été tués, sortent du décor, tels des trophées de chasse. Tout au long du récit, ils demeurent présents et prononcent leurs répliques à la manière d'un chœur, sans s'adresser directement aux deux autres groupes de personnages. Ces derniers, soit les braconniers et les chasseurs, jouent leurs scènes en alternance dans le même décor, mais eux non plus n'entrent pas en interaction les uns avec les autres avant le dénouement de la pièce.

Cette réclusion du village entier a une fonction dramatique essentielle, dans la mesure où elle permet à un ordre particulier de s'établir. Les habitants, coupés du monde extérieur au village, s'en remettent à des lois dont les paramètres sont établis à l'intérieur de celui-ci, notamment grâce au pouvoir du « maire-curé », « l'homme le plus puissant du village¹⁰² ». Ce

¹⁰¹ A. Gélineau, *Caribou*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰² *Ibid.*, p. 29.

personnage, comme son nom l'indique, a un pouvoir hégémonique sur Ste-Johanne-des-Calvettes : il s'« occupe de [s]on territoire¹⁰³ » et définit ce qui est bien ou mal de manière à maintenir sa position d'autorité et à obtenir ce qu'il désire. Il se sert notamment du meurtre des trois adolescents pour organiser un nouvel assassinat, celui des braconniers, en convainquant les chasseurs qu'il s'agit de la bonne chose à faire pour rétablir la justice dans la communauté. Pour le spectateur, il devient toutefois évident que cette deuxième série de meurtres sert à passer sous silence une vieille histoire survenue entre le maire-curé et les braconniers. Plusieurs années auparavant, celui-ci aurait payé Antoinette pour qu'elle se prostitue pour lui et cette relation aurait mené à la naissance de La Mouche. Seuls le maire-curé et Antoinette connaissent la véritable identité de l'enfant, mais pour les autres, Antoinette raconte qu'elle « [é]tait tout nue dans l'bois pis a jappait quand [elle l'a] trouvée, dans son corps de p'tite fille de 12 ans¹⁰⁴. » Pour le maire-curé, la mort des adolescents devient ainsi un prétexte idéal pour cacher l'histoire, car si elle était révélée, elle compromettrait son pouvoir sur les autres villageois. Ironiquement, les chasseurs vont jusqu'à remercier le maire-curé de leur avoir donné sa bénédiction, qui tient lieu d'absolution pour le meurtre des braconniers qu'ils s'apprêtent à commettre. La scène est jouée devant une caméra pour permettre de diffuser la bénédiction à la télévision communautaire :

Je vous bénis entre tous mes disciples. Vous êtes et serez toujours en mon paradis, loin des diables qui hurlent pour l'éternel... *Puis, pour lui-même.* Loin des impurs qui s'cachent dans forêt [*sic*]... *Il fait un grand signe de croix, très vif et démesurément grand. Ensuite, s'adressant à la caméra, dans un débit beaucoup plus rapide, il est presque colérique.* Bon, cé faite¹⁰⁵! Avez-vous ben r'gardé, tout l'monde à maison? Y'a pas personne qui va pouvoir faire quoi que ce soit contre eux autres après ça. J'leu ai donné ma bénédiction pis va falloir respecter ça¹⁰⁶.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰⁵ La graphie du texte de Gélinau comporte certaines irrégularités, auxquelles la transcription reste fidèle.

¹⁰⁶ A. Gélinau, *Caribou, op. cit.*, p. 33.

Le maire-curé donne l'impression aux chasseurs qu'ils commettent un geste moral servant à rendre justice aux adolescents, mais l'idée de justice est plutôt travestie au profit d'une vengeance dans laquelle le meurtre des adolescents ne devient qu'un prétexte. Dans le contexte du huis clos, l'autorité du maire-curé est amplifiée et les chasseurs semblent aveuglés par les encouragements de ce dernier. Enfin, l'isolement dans lequel est confiné Ste-Johanne-des-Calvettes sert aussi à faire monter la tension dramatique de la pièce. Comme le souligne Jean-François Hamel dans un article portant sur le motif du huis clos au cinéma : « Nul doute, le resserrement de l'espace permet au suspense de prendre une forme particulièrement puissante, car il laisse supposer que devant le danger, un personnage devra chercher une solution ailleurs que dans la fuite¹⁰⁷. » Dans *Caribou*, il devient évident pour les spectateurs que la pièce se soldera par un affrontement entre les chasseurs et les braconniers, et l'impossibilité d'une fuite hors du village laisse présager un dénouement tragique, la mort de certains personnages étant inévitable.

Raconter le feu aux forêts : s'étouffer les uns les autres

Le potentiel dramatique des espaces isolés se déploie d'une manière différente dans le récit de *Raconter le feu aux forêts*. Celui-ci prend place « [d]ans une campagne non loin d'une petite banlieue de région¹⁰⁸ ». Il ne s'agit pas de Ste-Johanne-des-Calvettes ni d'un huis clos, mais le sentiment d'isolement des personnages dans le village est néanmoins présent et il a une

¹⁰⁷ J.-F. Hamel, *op. cit.*, p. 28.

¹⁰⁸ André Gélinau, *Raconter le feu aux forêts*, Manuscrit non publié, 2015, p. 1.

fonction essentielle dans le drame, puisqu'il contribue à amplifier les tensions qui existent déjà entre eux.

Dès le début du récit, le village est d'abord imprégné d'une atmosphère lourde en raison de la température qui accable les personnages. Il s'agit en effet d'un été inhabituel, car une tempête solaire perturbe la météo et plonge le village dans une chaleur suffocante : « Les pôles magnétiques pètent des phlébites. Y pense que c'est peut-être pour ça, la canicule, aussi. C'est vraiment l'été le plus fucked up de mon existence¹⁰⁹ », dit le personnage de Cyndy. Les personnages sont maintenus dans un grand inconfort et, plus le récit avance, plus la chaleur participe à amplifier les tensions entre eux. Le père de Cyndy, JeePee, est particulièrement affecté par la température torride et il devient de plus en plus impatient avec ses proches, surtout avec sa femme Manon : « Tu l'sais que j't'aime? Mais d'mande-moé pas de te l'prouver en pleine canicule¹¹⁰. » La température écrasante devient un prétexte pour justifier son agressivité et son impulsivité, qui vont en augmentant à mesure que le récit avance, ce que Manon remarque, non sans un brin d'ironie : « Ça doit être la canicule, hein¹¹¹? »

La crise qui grandit entre les personnages est aussi alimentée par les lieux. L'espace est délimité par deux maisons qui se font face : celle de Cyndy et de ses parents d'un côté de la rue et celle de leur voisine, Catin, de l'autre. Aux alentours, il est fait mention d'une forêt, où Cyndy part parfois se réfugier lorsqu'elle ne peut plus supporter ses parents, d'une remise en cèdre où JeePee a un élevage de lapins, ainsi que de la banlieue à proximité, où se trouvent la piscine municipale, l'école et l'hôpital.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 68.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 50.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 64.

Même si elles ne sont pas hermétiques, il est rare que les frontières de ces lieux soient franchies par les personnages. Certes, la pièce ne montre pas qu'ils y sont enfermés, mais on comprend bien qu'ils s'y sentent isolés et que l'atmosphère y devient de plus en plus étouffante, car en plus d'être écrasés par la chaleur caniculaire, ils s'en prennent les uns aux autres pour se détourner du vide qui les habite. Par exemple, pour trouver une source de distraction à son quotidien monotone, Manon entreprend de faire installer le câble sur sa télévision, ce qui s'avère impossible : « J'ai vraiment une mauvaise nouvelle à vous annoncer. On aura jamais l'câble. J viens de rappeler pis y disent que ça coute trop cher en poteaux de l'installer jusqu'ici. [...] On va être obligés de continuer à r'garder voler les oiseaux. Pis à s'espionner sans dire un mot¹¹². » Le fait que le câble ne se rende pas « jusqu'ici » appuie l'impression que le village est reclus, mais montre aussi la difficulté de Manon à surmonter son ennui. Les personnages en viennent à centrer exclusivement leur attention sur les autres, à se « guett[er] » et à se « watch[er] ¹¹³ » entre eux, comme l'avoue Manon à sa voisine : « Ben je t'espionne, des fois, Catin. Pis j'vas te l'dire pourquoi j't'espionne. Ma vie est plate. C'est pour ça que j'aimerais mieux avoir le câble¹¹⁴. »

Les aveux de Manon témoignent de la dynamique malsaine qui s'est installée entre les protagonistes depuis le début de l'été et dans laquelle la question du regard sur l'autre est importante. Si Manon admet épier Catin, elle n'est pas la seule à scruter avec obsession les actions des autres. Ses nuits à faire le guet lui permettent de découvrir Catin qui, dans la maison d'en face, « pass[e] [s]es naites à watcher dehors avec [s]on gun dans fenêtr¹¹⁵ ». Cette dernière

¹¹² *Ibid.*, p. 32.

¹¹³ *Ibid.*, p. 5.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 33.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 43.

cherche son fils, l'homme-chien, qui s'est échappé du grenier où elle le cachait pour le protéger des menaces extérieures. À partir du moment où Manon et JeePee savent que l'homme-chien rôde aux alentours de leur maison, ils cherchent eux aussi à le trouver, pour différentes raisons. Pour Manon, il s'agit d'un objet de fascination pour lequel elle éprouve du désir, tandis que JeePee le voit comme une menace, c'est pourquoi il le traque comme un animal : « Si j'mets la main d'ssus, m'as peut-être y faire la peau. [...] La chasse est ouverte¹¹⁶. » Les personnages s'épient donc réciproquement sans que la pièce ne propose de point de fuite hors de leur environnement immédiat, ce qui ne fait qu'augmenter les tensions entre eux.

Comme dans *Caribou*, l'isolement des lieux joue ainsi un rôle important dans le développement du drame, puisque les personnages, dans un environnement étouffant, deviennent de plus en plus dangereux les uns pour les autres. Comme le souligne Hamel : « [...] l'espace restreint agit fatalement sur les comportements d'un individu et fait ressortir sa véritable nature. De manière générale, le huis clos tend vers la négativité : il n'est presque jamais le lieu d'un contentement paisible, mais celui du désenchantement¹¹⁷. » Dans *Raconter le feu aux forêts*, l'idée du désenchantement est d'autant plus tangible que la famille de Cyndy fait constamment référence à un « avant » : « [q]uand on est déménagé icitte [...] avec un avenir gros comme les États-Unis au grand complet¹¹⁸ », c'est-à-dire un temps où ils n'avaient pas encore vécu la mort de Jonas, le premier amour de Cyndy, atteint de leucémie, et celle de la chienne de la famille, Nicole. Les lieux contribuent à rappeler cet « avant » aux personnages, car ils provoquent des souvenirs qui appartiennent à ce temps plus heureux, comme « [l]a p'tite

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 57.

¹¹⁷ J.-F. Hamel, *op. cit.*, p. 30.

¹¹⁸ A. Gélinau, *Raconter le feu aux forêts*, *op. cit.*, p. 9.

remise en cède où [Cyndy et Jonas ont] fait l'amour en respirant de l'huile à tondeuse¹¹⁹ ». La mémoire du passé imprègne l'environnement des personnages et c'est aussi une des raisons qui les empêche de partir, tel que l'illustre Cyndy : « [...] j'aurai jamais la force de laisser mes souvenirs se dessécher tout seul icitte dans l'fossé¹²⁰. » Bref, les villages enferment les personnages de *Caribou* et de *Raconter le feu aux forêts*, et occupent ainsi un rôle primordial dans le développement du drame qui se joue entre eux.

3.2 Figures de marginaux

Adolescents désœuvrés

Comme la plupart des univers créés par les Turcs sont fermés sur eux-mêmes, les relations de pouvoir entre les personnages sont exacerbées. Nous avons vu, par exemple, l'autorité que s'attribue le maire-curé sur les autres villageois dans *Caribou*, ou encore l'agressivité de JeePee, qui compromet ses rapports avec tous les autres personnages de *Raconter le feu aux forêts*. Les personnages adolescents sont exclus de ces jeux de domination. Ils ne sont pas dans une relation antagoniste avec ceux qui détiennent le pouvoir, comme peuvent l'être les braconniers par rapport au maire-curé ou l'homme-chien par rapport à JeePee, mais ils subissent tout de même une certaine forme de marginalisation qui correspond à une « paratopie sociale¹²¹ », qui pourrait se résumer, pour Maingueneau, à la position des « bohémiens et des exclus d'une communauté quelconque : village, clan, équipe, classe sociale, église, région, nation¹²² ».

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 2.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 71.

¹²¹ D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 86.

¹²² *Ibid.*

Dans *Caribou*, la place symbolique des adolescents au sein du village subit un déplacement à partir du moment où ils se font assassiner par les braconniers. Les divergences entre leur discours et celui des chasseurs montrent que, en effet, leur mort a eu pour conséquence de les transformer en « martyres [*sic*] du village¹²³ ». Du point de vue des chasseurs, Luna, Sylvio et Dorina étaient des jeunes accomplis et bien intégrés dans leur communauté, comme le confirme Sandraline : « Parce que Luna avait faite au-d'sus de 500 heures de bénévolat chez monsieur l'maire-curé en 1989. [...] Parce que Dorina avait appris les rudiments de base d'une bonne couturière. [...] Parce que Sylvio s'était acheté un p'tit chien qu'y'avait appelé Stalone¹²⁴. » Pour la chasseuse, la vertu des adolescents justifie la vengeance qui est planifiée en leurs noms. Or, quand on se penche sur les répliques des adolescents, on constate rapidement qu'ils ne tiennent pas le même discours par rapport à leur vie :

SANDRALINE : [...] En tout cas, cé z'enfants-là avaient décidément tout ç'qui faut pour m'ner une belle vie...

LES TÊTES EMPAILLÉES : [...] Parce qu'on s'en câlissait que l'tabarnak du reste du monde. Parce que pu personne nous parlait dans l'village depuis qu'on avait volé cinquante piastres au livreur de poutine. Parce que, comme par hasard, notre famille se rappelait même pu de nos noms... Parce que, parce que, parce que, parce que, parce que¹²⁵...

L'écart entre le discours des adolescents et celui des chasseurs montre que la réputation posthume des premiers est loin de correspondre à celle qu'ils avaient de leur vivant. Au contraire, ils semblent plutôt avoir été mis à l'écart en raison de leur comportement délinquant, à un point tel qu'ils ont même été abandonnés par leur famille. Au sein de la communauté, leur présence est davantage tolérée que valorisée, ce qui fait d'eux des personnages marginaux.

¹²³ A. Gélineau, *Caribou*, *op. cit.*, p. 15.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 45.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 46-47.

Leur exclusion les amène d'ailleurs à être désœuvrés, ce qu'ils vivent de manière destructrice. Leur désœuvrement est marqué par l'ennui, le désengagement et leur effacement. Ainsi, le jour de leur mort, ils décident d'aller lécher un bloc de sel sur le bord de la route parce qu'ils n'ont rien de plus constructif à faire : « Y'a une mauvaise journée, au milieu d'une adolescence en boucane, où on s'est acheté du LSD à cantine à côté d'école. On en a pris un buvard chaque pis on a mis nos bottes pour aller marcher dans bouette dans fossés à côté des p'tits rangs d'campagne¹²⁶. » Ironiquement, les adolescents représentent une perte importante pour leur communauté après leur mort, alors que c'est spécifiquement au moment où la communauté les a abandonnés qu'ils se sont fait tuer.

L'adolescence comme marque de la marginalité dans les œuvres est aussi présente dans *Raconter le feu aux forêts* par le personnage de Cyndy. Celle-ci, même si elle n'est pas exclue du village de la même manière que le sont les adolescents de *Caribou*, se sent tout de même en décalage avec les autres personnages et particulièrement avec ses parents, qui l'empêchent de vivre son deuil :

Jonas est devenu un fucking dieu pour mes parents. C'est beau, la mort, c'est tellement beau un jeune homme leucémique avec un destin tragique. Mes parents l'adoraient, Jonas. Pis chus r'devenue la p'tite pas fine depuis qu'y'est pus là. Y se sont déjà approprié ma peine, je veux pas qu'y s'approprient le reste¹²⁷.

JeePee et Manon vivent leur crise de manière démesurée, au point d'absorber celle de Cyndy. Pour arriver à faire le deuil de Jonas, l'adolescente doit s'éloigner de ses parents, ce qui la pousse à se réfugier dans le boisé environnant les maisons, derrière la cabane de cèdre ou encore chez sa voisine Catin, où ses parents lui interdisent d'aller. Ces moments d'échappatoire la

¹²⁶ A. Gélineau, *Caribou*, op. cit., p. 16.

¹²⁷ A. Gélineau, *Raconter le feu aux forêts*, op. cit., p. 22-23.

maintiennent à l'écart de la dispute qui s'intensifie entre ses parents et Catin, mais ils lui permettent surtout de vivre son deuil.

Dans ce contexte, le désœuvrement de Cyndy, contrairement à celui des adolescents de *Caribou*, a un effet plus complexe qui n'est pas essentiellement négatif. Il est vrai que, d'une part, Cyndy a un été moins occupé que ce qu'elle aurait voulu : « J viens d'finir mon secondaire pis j'ai pris une année off pour me ramasser du cash sauf que j'ai pas encore trouvé de job payante. Pour l'instant j'fais yenque livrer des journaux. Anyway¹²⁸. » Elle a des projets, mais n'a pas encore de moyens pour les réaliser, ce qui lui laisse beaucoup de temps. Comme les moments passés en compagnie de ses parents l'étouffent, elle s'échappe souvent à l'extérieur de la maison, ce qui lui permet de revisiter les lieux qui lui rappellent des souvenirs de Jonas et de relire en paix des lettres qu'il lui avait écrites. Bref, son ennui se transforme en temps de réflexion qui l'aide à traverser son deuil.

Le désœuvrement des personnages de ces deux pièces n'est pas qu'un phénomène social ou contextuel, il est aussi un effet des lieux, que nous avons vus précédemment, où il semble difficile d'entreprendre des projets constructifs et où les adolescents sont coincés.

Personnages subversifs

Outre les adolescents, un autre type de personnages marginaux est présent dans les pièces à l'étude et leur rôle par rapport à la communauté permet de comprendre en quoi celle-ci est déséquilibrée. Il s'agit des dissidents qui, par leurs actions ou par leur nature même, dérangent l'ordre établi et s'opposent au pouvoir en place.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 23.

Plus tôt, nous avons vu que l'isolement des lieux était propice aux intrigues et jeux de pouvoir dans les villages. Ainsi, dans *Caribou*, c'est le maire-curé qui représente et impose ses lois à Ste-Johanne-des-Calvettes. Dans *Raconter le feu aux forêts*, le personnage de JeePee est aussi représentant d'un certain ordre, même s'il ne dispose pas d'une autorité respectée de la même manière que celle du maire-curé. Le pouvoir qu'il s'octroie se limite surtout à sa maison et au terrain autour, qu'il considère comme son territoire, ainsi qu'à sa famille, mais ses valeurs reflètent celles de son village. À ces représentants de l'ordre s'opposent des personnages subversifs, comme les braconniers et l'homme-chien, qui entrent avec eux dans une relation antagoniste. Lucile Desblache, qui s'est intéressée aux personnages hybrides dans la littérature, montre en quoi ce type de personnages peut perturber l'ordre de leur communauté :

[...] l'espèce humaine a élaboré les fondations de ses cultures en séparant sauvage et domestique, territoire clos et non clos, objet ou sujet pouvant ou non être possédé. On comprend donc qu'une notion remettant en cause ces limites ait été liée à l'idée de contre-nature, bien qu'il eût été plus approprié de lier l'hybridité à l'idée de contre-culture [...]¹²⁹.

Dans les pièces des Turcs, c'est d'abord la distinction des personnages subversifs par rapport aux dominants qui semble être mise de l'avant, mais des indices nous permettent rapidement de faire des parallèles entre les deux groupes. Avant d'en arriver à leurs ressemblances, voyons d'abord une de leurs oppositions évidentes, soit celle qui sépare, dans *Caribou* comme dans *Raconter le feu aux forêts*, le sauvage du domestique.

Les braconniers, par exemple, « mélange[nt] la chasse au crime¹³⁰ », ils transgressant des lois qui sont respectées par les autres chasseurs et ils sont considérés comme des

¹²⁹ L. Desblache, *op. cit.*, p. 12.

¹³⁰ A. Gélineau, *Caribou*, *op. cit.*, p. 21.

« poilus¹³¹ », des « débilés¹³² » et des « monstres¹³³ » par le reste de la communauté. Leur caractère grossier et cruel appuie l'idée qu'on se fait d'eux, ce sont des barbares : ils mangent de la viande crue, se mordent, bavent, grognent et vont même jusqu'à se traiter entre eux de « sauvage¹³⁴ » ou d'« animal¹³⁵ ». Or, même si ces personnages se définissent d'abord par opposition aux chasseurs, une synchronie entre les deux groupes est mise en place au fil de la pièce, notamment grâce à la mise en scène. En effet, les parallèles entre eux se multiplient. Non seulement utilisent-ils le même décor, mais ils se partagent les mêmes accessoires et leurs gestes se répondent :

Bobby-Ben fait maladroitement tomber un fusil à ses côtés.

Les braconniers.

ANTOINETTE : Tension, gros sans-dessein. Tchecke quessé tu fais! T'as faite tomber l'gun, câlisse. Dé plans pour qu'on crèvent [*sic*] à coups de balles perdues

GOLDORAK : Barnak, tu veux-tu je l'attrape ou pas¹³⁶?

Ici, un fusil échappé à la fois par un chasseur et un braconnier permet de faire la transition entre les deux groupes. La simultanéité de leurs gestes, du point de vue des spectateurs, participe à rapprocher les chasseurs des braconniers et à creuser l'écart entre la perception qu'ont les personnages d'eux-mêmes et celle mise en lumière par la pièce. En d'autres mots, même si les chasseurs distinguent de manière catégorique leurs actions de celles des braconniers, qu'ils associent respectivement au bien et au mal, les spectateurs peuvent voir en quoi, au contraire, leurs gestes sont similaires : ce sont deux groupes de meurtriers.

¹³¹ *Ibid.*, p. 33.

¹³² *Ibid.*, p. 24.

¹³³ *Ibid.*, p. 11.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 12.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 17

Dans *Raconter le feu aux forêts*, c'est le personnage de l'homme-chien qui s'inscrit dans un rapport d'opposition avec les autres villageois. Il est soit enfermé soit errant, comme un animal sauvage : une condition qui lui est imposée par les autres personnages, car ce sont eux qui le séquestrent ou le chassent. Il peut donc, pour en revenir à l'idée de Desblache, être « possédé », puisqu'il appartient, aux yeux des villageois, à une race inférieure. C'est d'ailleurs avant tout leur regard qui fait de lui un personnage subversif, comme le montre le récit de sa naissance :

CATIN : [...] [JeePee] est pas l'premier à l'haïr, mon enfant. / [...] / Le docteur qui m'a accouché [*sic*]. / Un méchant mongol. / Imagine, y m'a proposé de l'étouffer pis de r'partir avec le corps mort. / [...] / C'est lui le premier à avoir raconté à tout l'village que j'avais accouché d'un enfant avec une tête de chien¹³⁷.

Catin suggère en effet que le récit du médecin a été relayé dans le village en amplifiant la réalité pour faire de son enfant un être effrayant et animal. Il demeure toutefois qu'une grande part de mystère est maintenue autour de ce personnage fuyant et on ne peut connaître sa nature avec certitude, même s'il est perçu comme une « bibitte¹³⁸ », une « bête¹³⁹ » et un « monstre¹⁴⁰ ». L'ambiguïté de sa forme permet toutefois à chacun des personnages de se l'imaginer différemment et de projeter en lui ses désirs. Pour Manon, il suscite avant tout la fascination : « Je te trouve beau, mais / Mais / Tu me dégoûtes / Tes yeux qui me rappellent personne / Ton nez bossu comme en dessous d'une paire de bottes Sorel / Tu me fais peur / J'ai / J'ai dédain / Je te trouve beau, mais je te trouve laid¹⁴¹ ». Tout en ayant peur de lui, elle cherche sans cesse à le rencontrer, mais toujours en cachette, car cette attirance est condamnée par JeePee. Celui-ci a

¹³⁷ A. Gélineau, *Raconter le feu aux forêts*, *op. cit.*, p. 61.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 31.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 32.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 55.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 36.

un regard beaucoup moins nuancé sur l'homme-chien, qu'il considère être « l'incarnation du diable¹⁴² ». Il aimerait le vendre pour se faire de l'argent, mais est aussi prêt à le tuer s'il le voit sur son terrain :

T'es où mon chien-chien? / Envoye. / Sors de ta cachette. / Je l'sais que t'es pas loin. / Chus pas si dangereux. / C'est juste que tu vaux cher à mes yeux. / *Il siffle.* Je l'sais que t'es pas loin, mon tabarnak! / Inquiète-toé pas, j'pense pas t'faire mal. / Viens-t'en, criss de chien laitte. / Laisse-moi te flatter la tête un peu, ok? / Encore un peu comme avant. / Ok, Nicole? / Ok mon beau chien sale d'amour? / Arrête de grogner après tout l'monde parce que j'vas finir par te tuer, anyway. / J'vas t'embarquer dans boîte du pickup pis j'vas t'amener en enfer, mon criss. / On finit toutes tout l'temps mort, anyway. / Envoye. / Je l'sais que t'es pas loin. / Laisse-moi te labourer le crâne des oreilles jusqu'au cou. / Doucement. / Moi aussi j'ai mal à tête, Nicole... / J'ai mal à tête en ostie, même. / On est pareils, hen? / Maudit criss de chien sale. / On est pareils. / J'te comprends de vouloir mordre¹⁴³.

Lorsqu'il traque l'homme-chien, plusieurs bêtes se confondent sous le regard de JeePee. En effet, il fait aussi référence à Nicole, la chienne de la famille qu'il a dû faire tuer à contrecœur parce qu'une maladie la rendait agressive. Or, la violence qu'il projette en ces deux personnages est aussi la sienne, car, paradoxalement, bien qu'il cherche à protéger Cyndy et Manon, il est le premier à être agressif avec elles. L'homme-chien permet donc de révéler les personnages à eux-mêmes.

Les pièces étudiées établissent ainsi des oppositions pour ensuite les déconstruire et montrer en quoi les deux groupes, qui sont en apparence polarisés, peuvent être le miroir déformé l'un de l'autre.

¹⁴² *Ibid.*, p. 67.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 58.

3.3 Communautés en crise

Justice et autodestruction

Les communautés isolées dans les récits des Turcs se voient ainsi troublées par des personnages qui remettent en question l'ordre établi. Ceux-ci, même s'ils tendent à être séparés du reste du village, continuent tout de même d'en faire partie : ils sont dans la marge, à la limite intérieure des frontières du groupe. Les braconniers et l'homme-chien ne sont donc pas des intrus, mais bien des produits de leurs communautés. Les personnages d'adolescents, quant à eux, se situent en retrait du conflit entre les deux autres groupes, sans adhérer ou s'opposer totalement à l'un ou l'autre. Desblache souligne que, en effet, « [i]l est possible, non seulement de se définir en opposition aux normes, mais également de ne pas se situer d'un côté ou de l'autre des frontières normalisatrices¹⁴⁴. » Les adolescents font donc partie d'une certaine marge, sans qu'elle ne soit la même que celle des braconniers ou de l'homme-chien.

Très présent dans les deux pièces, le motif de la chasse met au jour le caractère autodestructeur des communautés dépeintes. Les groupes dominants traquent une proie dans laquelle ils voient une menace à l'ordre du village et un danger pour ses habitants, mais les rôles entre les représentants de la « justice » et les dissidents sont déplacés au cours des récits, et ils finissent par se rejoindre plutôt que de s'opposer. En effet, en s'approchant de leur proie, les figures de chasseurs, dans *Caribou* comme dans *Raconter le feu aux forêts*, finissent par trouver leur propre image : ils se confondent avec leurs adversaires et c'est à ce moment que les communautés implosent.

¹⁴⁴ L. Desblache, *op. cit.*, p. 7.

Dans *Caribou*, après le meurtre des braconniers, tandis que les chasseurs tremblent, en état de choc, en tentant de se convaincre de la légitimité du meurtre qu'ils viennent de commettre, le huis clos du village est brisé par le bruit du monde extérieur qui entre dans ses frontières :

[...] le son de trucks de journalistes des grandes villes qui frappent nos vérandas, le bruit de leurs feuilles de calepin qui tournent, pleines de salive, pleines de plomb, pleines de mots sauvages pour traiter notre village de sans-dessein, les flashes de kodaks pour immortaliser un chalet qui pue la bêtise humaine, le son d'la bête qui grandit dans l'homme [...]¹⁴⁵.

Les regards extérieurs mettent en lumière le caractère sordide du village, où un tel drame a été cautionné grâce à l'idée tordue de la justice que se faisaient certains membres de la communauté. Dans ce contexte, le règne du maire-curé tombe et ce dernier doit fuir le village. Pour leur part, les personnages des adolescents, plus neutres dans le conflit en jeu, même si c'est leur mort qui l'a déclenché, se désolent aussi des nouveaux meurtres qui viennent d'avoir lieu : « [...] les yeux du monde qui regardent nos pauvres frères se shooter à carabine¹⁴⁶. » Par ailleurs, en parlant de leurs « frères », ils sont les premiers à s'inscrire dans un rapport d'égalité avec les autres personnages, tant les braconniers que les chasseurs, plutôt que dans un rapport hiérarchique. Bref, l'acte qui devait rendre justice aux adolescents, tout en éliminant un groupe malaimé du village, a plutôt eu pour effet de causer le chaos dans celui-ci.

La crise de *Raconter le feu aux forêts* atteint une ampleur plus importante encore, puisque l'incendie qui clôt la pièce détruit totalement le village en emportant avec lui les personnages de JeePee et de Manon. Ici, c'est d'abord la chasse à l'homme-chien, plutôt que l'homme-chien lui-même, qui annonce la déroute des personnages. Lors de cette poursuite, ils

¹⁴⁵ A. Gélineau, *Caribou*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 49.

s'éloignent les uns des autres au lieu de trouver une manière constructive de s'entraider. Le personnage de JeePee en est un bon exemple, car il s'acharne jusqu'à la fin, alors que Manon asperge tout ce qui l'entoure d'essence, pour se convaincre qu'il n'a pas de responsabilité dans la crise qui s'est amplifiée dans le récit.

JEEPEE : C'est pas nous autres, le monstre. / C'est l'enfant d'la voisine.

MANON : C'est nous autres aussi, le monstre. / Ça fait du bien, hein, le carburant?

[...]

JEEPEE, *imbibé d'essence* : Oui, ça fait du bien. / On dirait qu'y fait moins chaud.

/ J'ai pus mal à tête, Manon.

MANON : T'en as pus, de tête, Jeepee¹⁴⁷.

JeePee se consacre à la chasse de l'homme-chien et on comprend enfin que son agressivité ne peut être désamorcée que s'il trouve sa proie. Pour lui, il n'y a pas d'autre issue possible à la crise : « MANON : [...] J'pense qu'on est arrivé à la fin de l'histoire, Jeepee. / JEEPEE : [...] Ça peut pas finir sans que j'aie trouvé cet ostie d'homme-chien là? / [...] Ça finirait trop mal¹⁴⁸. » À l'opposé, le personnage de Manon, qui cherche à donner un sens à sa vie depuis le début de la pièce, voit leur immolation comme une dernière chance de donner à sa vie une dimension spectaculaire et de prendre un rôle décisif dans le conflit :

Le territoire est devenu le plateau de tournage d'un film d'horreur. / Mais un film d'horreur épouvantable. / Un film d'horreur excitant. / Où j'ai envie de participer. / Même si c'est juste pour jouer la fille avec le bras pris dans le malaxeur. / [...] J'ai pus rien à perdre, de toute façon¹⁴⁹.

À l'instar de JeePee, elle est aveuglée par ses propres désirs et elle contribue à leur destruction. C'est enfin l'homme-chien, fidèle au rôle qu'il a tenu dans le récit, qui allume le briquet mettant le feu au village, à Manon et à JeePee. Tout est déjà en place pour que le conflit éclate, il ne fait que l'allumer.

¹⁴⁷ A. Gélinau, *Raconter le feu aux forêts*, op. cit., p. 80-81.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 79.

¹⁴⁹ *Ibid.*

Dans les communautés de ces deux pièces des Turcs, tout le monde se connaît et se côtoie, mais ce n'est pas par solidarité qu'une telle proximité est rendue possible. Les personnages sont enfermés les uns avec les autres et, plutôt que de se solidariser, ils agissent dans une logique du chacun pour soi – au profit de leurs intérêts individuels ou du groupe dominant – ce qui a pour effet de creuser les différences qui sont à l'origine de leurs crises. Lorsque les récits s'achèvent, les communautés sont profondément blessées ou détruites.

Mourir ou partir

Les adolescents sont les principales victimes collatérales du déséquilibre qui marque leur village, où ils sont voués à mourir s'ils restent. Le fait qu'ils soient cloisonnés pose d'ailleurs en creux la question d'un ailleurs où leur sort pourrait être plus heureux; une idée évoquée par Jean-Pierre Sarrazac :

[...] le paradoxe de ces pièces de l'enfermement, c'est que l'étanchéité même du microcosme ne fait que nous renvoyer de façon entêtante au macrocosme interdit. L'intérieur stagnant n'existe que pour orienter notre attention sur cet extérieur où a lieu le mouvement du monde¹⁵⁰.

La possibilité de sortir des villages ne se présente toutefois pas de la même manière dans les deux pièces, car si Cyndy doit explicitement faire le choix de rester ou de partir, les adolescents de *Caribou* semblent plutôt engourdis par leur village, dans un « intérieur stagnant », puisque l'idée d'en sortir ne leur vient pas à l'esprit.

Leur mort semble même être programmée d'avance par l'environnement qui les entoure. Ste-Johanne-des-Calvettes est en effet habitée par une forte présence de la religion, dont la

¹⁵⁰ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2012, p. 76.

rigueur peut paraître étouffante : « [...] les horloges coucou qui crient toutes en même temps à six heures pile su l'son d'la cloche d'l'église qui rappelle aux villageois qu'il faut croire en Jésus [...] ¹⁵¹ ». Les adolescents détonnent dans ce milieu où la tradition, en plus d'être figée, semble être imposée aux villageois. Dans ce contexte, toute forme de vie nouvelle ou différente est condamnée d'avance, comme le montre la description des bruits du village faite par les adolescents au tout début de la pièce :

le son des fleurs qui pourrissent, le son des pétales qui pourrissent, le son des tiges qui pourrissent, le son des racines qui pourrissent, le son des germes qui pourrissent, le son des jours qui pourrissent, le bruit des calendriers qui tournent au rythme des vieilles tounes de Gerry Boulet qui passent à radio, les mouches qui gèlent, oué, le bruit des mouches qui gèlent ¹⁵².

Ste-Johanne-des-Calvettes est décrit comme un univers stérile, monotone et immobile, où la mort se répand de manière contagieuse. Les trois adolescents, en tentant de briser cette monotonie, n'ont pas échappé au sort réservé aux formes de renouvellement de la vie, comme les germes et les fleurs, et ils ont été en quelque sorte engloutis par leur village avant d'avoir la chance d'en sortir.

Contrairement à eux, Cyndy, dans *Raconter le feu aux forêts*, a la possibilité de quitter le village, même si elle est partagée entre l'envie de partir et l'attachement aux lieux qui lui rappellent Jonas : « [...] j'ai peur de passer mon temps à lire ses lettres pis de pas être capable de décâliser d'icitte ¹⁵³. » Or, à un certain point de son deuil, elle semble en effet enlisée dans les souvenirs de Jonas avec l'impression que son histoire à elle aussi s'est arrêtée lorsqu'il est mort. Les personnages de Catin et de Jonas, incarné temporairement par l'homme-chien, jouent

¹⁵¹ A. Gélineau, *Caribou*, *op. cit.*, p. 3-4.

¹⁵² *Ibid.*, p. 4.

¹⁵³ A. Gélineau, *Raconter le feu aux forêts*, *op. cit.*, p. 23.

alors un rôle crucial dans sa libération en l'incitant à partir et à se détacher du passé : « JONAS : [...] y faudrait peut-être juste que tu partes d'ici. [...] Tu vas m'imaginer mourir combien de fois avant de vivre ta propre vie¹⁵⁴? » L'attachement de Cyndy à ses souvenirs et à l'histoire qu'elle a vécue avec Jonas la lie aussi à aux espaces qui y sont associés. Or, tout comme les moments sollicités par sa mémoire, les lieux sont aussi voués à disparaître. Elle doit ainsi choisir si son histoire personnelle peut dépasser son village et son passé avec Jonas, ou si elle est aussi destinée à brûler avec le reste :

CYNDY : [...] peut-être que si on reste ici on va devenir une légende. Une saga, une fable, une épopée... N'importe quoi qui s'raconte mieux qu'une vie.

CATIN : Ouin, mais y restera pus personne pour nous raconter. / T'es encore trop jeune pour laisser la nature t'avalier. / On va raconter une nouvelle histoire ailleurs, veux-tu¹⁵⁵?

En s'enfuyant du village avec Catin, Cyndy ne pourra pas magnifier son passé, comme l'a été celui des adolescents de *Caribou*, mais le personnage pourra s'inscrire dans la continuité, dans un « ailleurs ». Elle montre aussi la possibilité de dépasser sa propre crise, contrairement à ses parents, qui mettent fin à leur histoire.

Il est ainsi possible de constater que les univers dépeints par les Turcs sont profondément sclérosés, à la fois à cause de l'isolement que vivent les communautés représentées, mais aussi parce que les personnages dominants imposent leur ordre aux autres villageois, ce qui finit par étouffer ces derniers et par faire exploser des conflits qui se préparent depuis longtemps.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 63.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 82.

Chapitre 4

Discours sur la marge et marginalité du discours

La marginalité, comme nous l'avons vu, peut à la fois être considérée comme une condition et un produit de la création chez les Turcs Gobeurs d'Opium, mais c'est notamment lorsqu'elle est analysée en tant que discours présent *dans* les œuvres qu'il devient intéressant d'établir un parallèle avec la marginalité *de* la compagnie. Il ne s'agit pas de faire un lien de causalité entre le texte et le contexte, mais bien de voir que les procédés littéraires utilisés ne sont pas totalement étrangers aux conditions de production et de réception de l'œuvre. Selon Maingueneau, la difficulté de s'inscrire tout à fait dans un milieu littéraire alimente les œuvres d'un auteur :

Celui qui énonce à l'intérieur d'un discours constituant [comme le discours littéraire] ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société : il est voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à cette société. Son énonciation se constitue à travers cette impossibilité même de s'assigner une véritable « place »¹⁵⁶.

Ainsi, pour en revenir aux Turcs, on peut voir la marginalité comme un instrument grâce auquel ils se légitiment, c'est-à-dire qu'ils se donnent eux-mêmes une place dans le milieu théâtral¹⁵⁷. Leur critique, comme nous le verrons, se construit grâce à trois volets : la création d'univers familiers, la distanciation et la prise de parole de personnages marginaux. Ces trois volets mettent en lumière une critique de la marginalité dans le discours des Turcs.

¹⁵⁶ D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., p. 52.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.46.

4.1 Représenter la marge

Investir des lieux reconnaissables

Toute marginalité suppose une norme ou un centre par rapport auquel le marginal s'inscrit dans un rapport d'opposition, ou en se distinguant par sa différence. Ces rapports peuvent exister au sein d'une communauté ou de lieux définis, tels les villages isolés mis en place dans les pièces des Turcs. Ceux-ci, nous l'avons vu, ont une fonction dramatique importante, puisqu'ils permettent l'établissement de rapports de force entre les différents groupes de personnages : les dominants, représentants de la norme, et les marginaux, constitués par les personnages subversifs ainsi que les adolescents. Or, les lieux ont aussi la particularité d'être reconnaissables aux yeux des spectateurs. En effet, même s'ils sont inventés, comme Ste-Johanne-des-Calvettes, ils restent tout de même familiers : il est possible de les reconnaître, ou du moins de se les imaginer, dans n'importe quel village anonyme ou éloigné dans la cartographie du Québec. Ste-Johanne-des-Calvettes, par exemple, a un nom qui rappelle celui de Saint-Clinclin-des-Meumeu, une référence commune à un village fictif et lointain, selon l'imaginaire populaire du Québec. Avant même d'entrer dans l'univers de ces villages, le spectateur peut s'en faire une idée à partir de références communes, que ce soit des personnages typiques comme le curé ou l'idiot du village, ou encore des rumeurs entendues : on imagine bien des histoires de famille tordues ou encore des soirées qui se sont mal terminées à cause d'un abus de drogue ou d'alcool. Lorsque ces éléments sont mis en scène dans les pièces, les spectateurs des Turcs peuvent s'appuyer sur les références qu'ils possèdent déjà et, en quelque sorte, reconnaître les villages qui leur sont montrés.

Dans *Caribou*, l'effet de familiarité peut par exemple se manifester à travers les personnages des chasseurs, Sandraline et Bobby-Ben. À la difficulté qu'ils ont à démarrer la caméra, on les imagine un peu simples d'esprit et, à travers leurs maladresses, ils se caractérisent surtout par leur passion pour la chasse : « Tsé, la vraie chasse [dit Bobby-Ben], cé lé flèches pis les arcs. Pas lé carabines. Cé correct, on a le droit de chasser avec dé carabines. Nous autres, on chasse avec dé carabines astheure. C'est plus pratique. Mais la chasse, la plus véritable, c'est avec des arcs pis dé flèches¹⁵⁸. » Leurs vies tournent autour de cette pratique, qui ne peut avoir lieu que dans les milieux ruraux, et elle fait partie de leur quotidien, de leurs loisirs et de leur gagne-pain, puisque Sandraline transforme ses prises en « plats maison [qu'elle vend] au dépanneur d'la rue dé Barbottes¹⁵⁹. » Ils représentent un mode de vie qui ne peut exister que dans un village, tout en étant des figures faciles à reconnaître.

Du côté de *Raconter le feu aux forêts*, la familiarité du village peut être créée par la manière dont les villageois s'épient les uns les autres et par les rumeurs qui émanent de leurs commérages. Même l'homme-chien, grâce au doute qui persiste sur son origine, contribue à rendre l'univers de la pièce reconnaissable. En effet, il représente une partie mystérieuse des villages, dans lesquels persistent toujours certaines zones d'ombre qui nourrissent l'imagination. Gélineau s'est d'ailleurs inspiré d'une rumeur réelle pour créer ce personnage : « Un proche de ma famille, dans mon village natal, me racontait l'histoire d'une femme-catin (une délurée qui n'avait pas très bonne réputation) qui a accouché d'un bébé à tête de chien. Le médecin l'avait tué immédiatement. Ça m'a tout de suite intéressé, l'étrangeté de cette histoire [...]¹⁶⁰. » Comme

¹⁵⁸ A. Gélineau, *Caribou*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁶⁰ Philippe Couture, « Raconter le feu aux forêts/Entrevue avec André Gélineau : Dernier tour de piste pour les Turcs Gobeurs d'Opium », *Voir*, 24 octobre 2014, [En ligne], <https://voir.ca/scene/2014/10/24/raconter-le-feu-aux-forets-entrevue-avec-andre-gelineau-dernier-tour-de-piste-pour-les-turcs-gobeurs-dopium/>, page consultée le 4 janvier 2017.

il est insaisissable une grande partie de la pièce, la possibilité demeure que ce personnage ne soit pas un homme-chien, mais un enfant difforme ou défiguré. La rumeur, nourrie par cette incertitude, renvoie à des modes de sociabilité associés typiquement aux villages : ce lieu devient dès lors familier au spectateur.

Dans leurs pièces, les Turcs ne choisissent pas d'aborder les villages de manière positive, mais plutôt d'exploiter l'imaginaire négatif qui peut leur être associé. Il ressort donc de ce constat que c'est avant tout l'idée que le spectateur peut se faire du lieu – un village, avec toute la connotation péjorative que peut porter ce mot – qui est importante, peut-être même plus que le lieu lui-même. Cette idée est appuyée par le contenu des pièces, qui mettent de l'avant des légendes locales ou des personnages caricaturés à l'extrême, puisque la crédibilité de ces univers repose sur le fait qu'ils se déroulent dans des endroits à la fois reconnaissables et lointains. La langue des personnages, souvent populaire et vulgaire, contribue à noircir l'image qui se dégage de ces communautés. Pour le spectateur, qui a une fenêtre privilégiée sur ces univers clos, la rumeur qui se dégage du village ne fait que confirmer l'idée qu'il s'en fait déjà.

Étrangeté et distanciation

Si le spectateur peut d'abord reconnaître les lieux représentés dans les pièces, celles-ci opèrent un glissement qui vise à le distancier de ces univers qui lui sont familiers. L'étrangeté qui marque les villages des deux pièces est en effet amplifiée, notamment grâce au grotesque, et a pour conséquence de créer un « *effet de distanciation*¹⁶¹ ». Ce concept, au cœur du théâtre de Bertolt Brecht, caractérise les pièces qui brisent volontairement le processus d'identification

¹⁶¹ Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre; suivi de, Additifs au Petit organon*, Paris, L'Arche, 1978, p. 57.

du public aux personnages : « Une reproduction qui distancie est une reproduction qui, certes, fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger¹⁶². » Plutôt que de créer des œuvres qui suscitent une trop grande émotion et une identification aux personnages, les pièces doivent proposer au public, selon Brecht, d'adopter un regard critique envers ceux-ci : « [...] je ne dois pas simplement me mettre à sa place, mais [...] je dois prendre position face à lui. Voilà pourquoi, ce qu'il montre, le théâtre doit le distancier¹⁶³. » La distanciation permettrait ainsi aux spectateurs de porter un jugement sur ce qui se joue devant eux.

Chez les Turcs, cet effet de distanciation est principalement créé par la confusion entre le réel et l'imaginaire et la dimension grotesque des pièces, où la plupart des personnages, aussi bien que leur histoire, sont à la fois amplifiés et déformés, créant des univers caricaturaux et fantastiques dont l'étrangeté instaure une distance avec le public. Le grotesque, comme l'explique Rémi Astruc¹⁶⁴, a un effet déroutant pour le spectateur ou le lecteur :

[...] on pourra donc définir l'effet grotesque comme ce vertige particulier qui s'empare du récepteur et le déstabilise – au moins provisoirement – par l'intrusion d'éléments (images, codes linguistiques, éléments habituellement antagonistes et exclusifs les uns des autres, etc.) qui perturbent sa perception normale et les conditions habituelles du sens. [...] [On peut chercher la source du grotesque dans les] phénomènes capables de produire cette désorientation temporaire du public, cette suspension des codes (en particulier moraux) qui régissent en temps normal l'existence collective. L'important en la matière étant de comprendre que le vertige grotesque, comme Baudelaire en a l'intuition, [...] fait envisager avec une lucidité supérieure le spectacle en question, découvrir la vraie nature de ses acteurs et surtout peut-être celle du monde où il prend place. Il participe donc d'une « révélation » brutale qui réorganise la perception que l'on se fait du réel¹⁶⁵.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*, p. 62.

¹⁶⁴ Rémi Astruc fonde sa théorie du grotesque sur l'idée d'un « vertige » et d'un « comique absolu » décrits par Baudelaire dans l'article « De l'essence du rire », idée qui se distingue du grotesque rabelaisien en ce qu'elle suscite davantage le bizarre et le fantastique.

¹⁶⁵ Rémi Astruc, *Vertiges grotesques. Esthétiques du « choc » comique (roman – théâtre – cinéma)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp-essentiel », 2012, p. 9.

À l'instar de la distanciation brechtienne, cette forme de comique joue avec les repères des spectateurs en rendant étrangers des éléments familiers. Dès lors, il est possible de supposer que le grotesque, en amenant les spectateurs à remettre en question leur perception des villages, leur permet d'adopter un point de vue critique sur ceux qui sont représentés dans les pièces des Turcs.

Ainsi, même si le genre des pièces étudiées est avant tout dramatique, il mobilise de nombreux éléments qui relèvent du comique et qui contribuent à créer des effets de distanciation. Dans *Caribou*, le grotesque touche à la fois chacun des personnages et le récit qui les porte, de sorte que l'œuvre apparaît comme une caricature du village de Ste-Johanne-des-Calvettes. Tant du côté des chasseurs que des braconniers, les traits des personnages, comme leur vulgarité et leur bêtise, sont démesurés. Par exemple, lorsque les chasseurs présentent le maire-curé à la caméra, ce dernier sort de sous la table, où il était caché depuis un bon moment¹⁶⁶. Le ridicule de cette mise en scène, organisée par le groupe de chasseurs, crée un contraste avec l'autorité et le respect qu'ils accordent au maire-curé. Les braconniers, eux, sont surtout risibles par leur vulgarité et leur animalité. Goldorak tente par exemple de lécher La Mouche parce qu'« [elle] goûte les chips sel et vinaigre¹⁶⁷ ». Le rire qu'ils peuvent susciter est mêlé de dégoût et interdit toute possibilité d'identification de la part du public.

Dans *Raconter le feu aux forêts*, ce n'est pas le grotesque en tant que tel, mais les éléments comiques qui ponctuent la pièce. Ces éléments découlent, en bonne partie, de l'humour noir du personnage de JeePee, qui fait des blagues où se mêlent cruauté et plaisanterie. Le rire que suscitent les premières crée aussi un malaise qui grandit à mesure qu'augmente l'agressivité du personnage. À la fin, le spectateur ne rit plus :

¹⁶⁶ A. Gélineau, *Caribou*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 19.

JEEPEE, *perdant le contrôle, se lançant sur Manon et l'écrasant au sol* : Tu vas prendre le temps de l'écouter ma blague, ok? / Pis tu vas prendre le temps de la rire. / C'tu clair? / C'tu clair, ostie, Manon? / Si j'ai envie de t'conter une blague, m'as t'la conter, ok? / Ok? / Sais-tu c'est quoi la différence entre un caniche pis un pitbull qui s'crossent su ta jambe, hein, tu le sais-tu? / Hein? / Sais-tu c'est quoi la différence entre un caniche pis un pitbull qui s'crossent su ta jambe? / Réponds, Manon.

MANON : Je sais pas.

JEEPEE, *toujours sur Manon* : D'habitude, le pitbull, on l'laisse finir. / C'est drôle, hein? / C'est drôle en ostie¹⁶⁸!

L'humour de JeePee témoigne de sa violence croissante envers les autres personnages. Ainsi, le malaise se déplace et ce ne sont plus ses propos qui choquent, mais tout son être. Du même coup, le personnage prend une tonalité différente, qui se rapproche du grotesque par son étrangeté : de quelqu'un qu'on peut reconnaître, à qui on peut possiblement pardonner un humour de mauvais goût, on passe à un personnage déséquilibré dont les comportements sont de moins en moins assimilables à un ordre moral reconnaissable.

L'effet de distanciation que produit la mise en scène et le changement de perception qu'elle produit chez les spectateurs soulignent bien l'importance des villages en tant que ressorts dramaturgiques. Plus tôt, il s'agissait de montrer que la crédibilité des récits reposait sur le fait qu'ils avaient lieu dans des villages isolés, qui pouvaient faire appel à l'imaginaire des spectateurs. Or, avec la distanciation créée par le grotesque et l'humour noir, il semble bien que les pièces proposent une critique de ces milieux plutôt que de tenter de les démystifier.

4.2 Prendre position dans le champ théâtral

Les pièces des Turcs proposent une certaine vision des villages représentés. Il s'agit de milieux isolés et sclérosés, où les personnages en position de pouvoir maintiennent une tradition

¹⁶⁸ A. Gélinau, *Raconter le feu aux forêts*, *op. cit.*, p. 65.

et un ordre dans lesquels les adolescents peinent à trouver leur place. La critique de ces lieux, qui sera précisée dans la suite de ce chapitre, est rendue possible par la distanciation, mais elle est relayée par les adolescents qui, comme nous le verrons, ont une position de marginaux qui reproduit, à l'intérieur de leurs pièces, ce que vivent les Turcs en tant que compagnie.

La critique relayée par les adolescents

Les pièces des Turcs présentent donc des villages isolés où les membres dominants marginalisent deux types de personnages : les dissidents, avec qui ils ont un rapport antagoniste, et les adolescents, qui sont quant à eux tolérés. La fonction de ce type de personnages, comme le montre Maria Teresa Ricci, est entre autres de montrer en creux les dysfonctionnements d'une communauté :

Le marginal « hors norme » s'oppose, par sa façon d'être, à l'ordre établi. Parfois il est toléré, mais ses différences le font toutefois apparaître subversif. Produit et reflet inversé d'une société, le marginal devient un sujet littéraire et un instrument pour toute une littérature qui, consciemment ou non, propose, par son choix, la mise en question d'un ordre établi¹⁶⁹.

Ricci montre la double fonction que peuvent avoir les personnages marginaux, qui sont à la fois « sujets » et « instruments » de la littérature. Dans les récits des Turcs, les marginaux dissidents, comme les braconniers ou l'homme-chien, testent en quelque sorte l'ordre établi, ce qui en fait ressortir les limites et, surtout, l'hégémonie. Les deux pièces montrent que les personnages au pouvoir sont prêts à tuer ceux qui transgressent leur autorité pour maintenir leur position et leur vision du monde.

¹⁶⁹ Maria Teresa Ricci (dir.), *Figures et langages de la marginalité aux XVIe et XVIIe siècles*, Travaux du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance Paris, Honoré champion, 2013, p. 7.

Les adolescents, pour leur part, ne sont pas subversifs de la même manière que les braconniers et l'homme-chien, car ils ne menacent pas l'ordre en place dans les villages; c'est pourquoi ils sont tolérés. Le sort qui leur est réservé doit être évidemment compris comme une critique des milieux concernés, car en bloquant l'intégration des jeunes, c'est leur renouvellement même que ces milieux empêchent. Les pièces étudiées mettent de l'avant deux scénarios possibles : dans *Caribou*, on peut imaginer la place des adolescents dans le village de la même manière qu'ils sont présentés sur scène, c'est-à-dire en arrière-plan. Leurs paroles ne sont pas entendues par les autres personnages, mais elles sont toutefois reçues par le public, ce qui appuie l'idée qu'ils relaient aux spectateurs une critique de leur village. Celle-ci semble avant tout porter sur le fait qu'ils sont occultés par une communauté qui ne reconnaît pas leur place. En effet, en plus de leurs parents qui en viennent à oublier leurs noms¹⁷⁰, les adolescents ne sont pas reconnus par les braconniers, même s'ils pensent pourtant l'être tandis qu'ils lèchent leur bloc de sel et qu'ils les voient s'approcher, fusil à la main : « Fais-toé z'en pas, cé y'enque dé chasseurs pis y vont rire de nous autres de nous voir à quatre pattes devant leu bloc de sel, toé¹⁷¹... » Or, on comprend que les braconniers ont tué les adolescents parce que Goldorak, probablement grisé par l'alcool au moment de tirer la première balle, aurait pris les adolescents pour des animaux ou n'aurait simplement pas reconnu le fait qu'ils ne méritaient pas le même sort que les animaux qu'il allait chasser : « Du moment qu'la peau est blanche ou brune en dedans, j'me câlisse ben d'l'enrobage... Si c'est pas un caribou, ce s'ra d'autres choses... Fie-toé su moé, on va tuer¹⁷². » Lorsque Sandraline tire la deuxième balle, celle-ci sait toutefois

¹⁷⁰ A. Gélineau, *Caribou*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁷² *Ibid.*, p. 26.

clairement quelle « proie » elle s'apprête à tuer, mais elle suit tout de même Goldorak par solidarité¹⁷³. Ainsi, les villageois, tout comme les braconniers, nient l'existence même des adolescents en leur refusant une place au sein de la communauté. La représentation théâtrale permet toutefois aux adolescents de communiquer leur vision de l'histoire.

Dans *Raconter le feu aux forêts*, nous avons vu plus tôt que le personnage de Cyndy négocie difficilement sa place dans sa famille, qui tend à s'appropriier ce qu'elle vit, alors que celle-ci cherche plutôt à devenir autonome. Ici, la principale critique relayée par le personnage de Cyndy passe par son besoin de créer sa propre histoire en prenant le contrôle de son sort, ce qui s'avère impossible à l'intérieur de son village. Elle doit plutôt quitter ces lieux pour « raconter une nouvelle histoire ailleurs¹⁷⁴? » En prenant possession de son histoire et de sa vie, elle met en lumière son agentivité, c'est-à-dire sa faculté de prendre en charge son propre récit et de le modifier plutôt que d'être l'objet des récits des autres¹⁷⁵. Ainsi, elle se rapproche de la figure de l'écrivain.

La jeunesse, associée à la différence, ne semble enfin pas pouvoir s'épanouir dans les villages, selon le point de vue des adolescents adopté dans les pièces à l'étude. Ainsi, ce ne sont pas les adolescents qui sont les principaux responsables de leur difficile intégration, mais plutôt les personnages dominants qui créent, par l'ordre qu'ils imposent, des déséquilibres au sein des villages. L'incendie qui détruit le voisinage de *Raconter le feu aux forêts*, alors que le drame atteint son paroxysme, appuie l'idée d'un environnement sclérosé qui doit subir des changements profonds pour se renouveler. Certaines forêts ont en effet besoin des incendies

¹⁷³ *Ibid.*, p. 43.

¹⁷⁴ A. Gélineau, *Raconter le feu aux forêts*, *op. cit.*, p. 83.

¹⁷⁵ Voir à ce propos le concept d'*agency*, aussi traduit comme la « puissance d'agir » dans Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, traduction de Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2004 [1997].

pour maintenir l'équilibre de leur écosystème, ce qui fait penser que la solution à la crise présente dans la pièce se trouve soit dans le renouveau forcé du village ou à l'extérieur de celui-ci.

Les personnages adolescents pourraient enfin être qualifiés, pour reprendre les termes de Maingueneau, d'« embrayeurs paratopiques », car ils « participent à la fois du monde représenté par l'œuvre et de la situation à travers laquelle s'institue l'auteur qui construit ce monde¹⁷⁶. » En d'autres mots, en intégrant dans leurs récits ces personnages marginaux, qui ont un regard critique sur leur milieu, les Turcs peuvent s'en servir comme instruments *internes* aux œuvres permettant de légitimer le *contexte* de création de celles-ci.

La critique dans le discours des Turcs Gobeurs d'Opium

L'analyse du discours des Turcs permet en effet d'avancer que les marginaux, qui portent un regard critique sur leur milieu, sont aussi porteurs du discours de la compagnie sur ses propres conditions de production et de réception. Maingueneau souligne que « [1] » écrivain [...] nourrit sa création du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société¹⁷⁷. » On peut supposer, à partir du cadre de réflexion qu'offre Maingueneau, que la situation des adolescents dans les pièces, qui formulent le besoin de meilleures conditions pour exprimer leur identité ou raconter leur histoire, offre un parallèle avec la difficile inscription des Turcs dans le milieu théâtral québécois. Les œuvres sont *situées*, c'est-à-dire qu'elles sont reliées à au contexte spécifique où elles ont été créées :

¹⁷⁶ D. Maingueneau, *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, op. cit., p. 29.

¹⁷⁷ D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., p. 84.

[...] même si l'œuvre a prétention à l'universel, son émergence est un phénomène fondamentalement local, et elle ne se constitue qu'à travers les normes et les rapports de force des lieux où elle advient. C'est dans ces lieux que se nouent véritablement les relations entre l'écrivain et la société, l'écrivain et son œuvre, l'œuvre et la société¹⁷⁸.

Il n'est donc pas anodin de remarquer que les thèmes abordés en première partie de ce mémoire, notamment en ce qui a trait à la méconnaissance et aux préjugés qui persistent sur le théâtre en région, mais aussi à la difficulté d'obtenir une légitimation institutionnelle, puissent trouver leurs échos dans les œuvres.

Toutefois, ces thèmes ne sont pas simplement transposés dans les pièces, ils sont « intégré[s] à un processus créateur¹⁷⁹ ». L'auteur, par ses créations, prend position dans le contexte théâtral où il est immergé de manière à se légitimer et, par le fait même, à justifier son œuvre :

Par sa manière de « s'insérer » dans l'espace littéraire et la société, l'écrivain construit en effet les conditions de sa propre création; il est des œuvres dont l'autolégitimation passe par le retrait solitaire de leur créateur, il en est d'autres qui exigent sa participation à des entreprises collectives [...] ¹⁸⁰.

À l'instar des adolescents de leurs récits, les Turcs Gobeurs d'Opium sont dans une position où ils doivent se définir par rapport à un centre qui fixe la norme et qui tend à les marginaliser. La compagnie est située dans un lieu dont la distance géographique par rapport à Montréal tend à l'isoler d'un milieu théâtral et d'un milieu qui, si on se fie à la critique institutionnelle qui porte sur le théâtre des régions, tient pour acquis que sa pratique est différente. À partir de la région, l'impression d'être différent se fait aussi sentir, du moins selon Gélinau :

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 74.

¹⁷⁹ Dominique Maingueneau, « Glossaire », *Dominique Maingueneau*, [s. l.], [s. d.], [En ligne], <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/glossaire.html>, page consultée le 5 décembre 2017.

¹⁸⁰ D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., p. 72-73.

Le théâtre à Montréal, c'est très fort, c'est là où ça brasse le plus, mais le Québec c'est aussi tout le reste. Nous sommes souvent oubliés. À l'inverse, de notre côté, ça amène aussi quelque chose de dangereux : le syndrome de l'imposteur, un sentiment d'infériorité. Ça nous entraîne peut-être à trop en faire, à trop vouloir revendiquer qui on est comme compagnie, alors que chacun de son côté, on traîne ses casseroles, ses enjeux, ses problèmes : Montréal ou région, ça va dans les deux sens, on a tous avantage à s'ouvrir à ce qui se fait ailleurs¹⁸¹.

L'appel au décloisonnement des frontières est l'une des revendications manifestes de la compagnie. Cette ouverture entre Montréal et les régions amène d'abord l'idée que la rencontre avec autrui permet de stimuler la création et de se mesurer réellement au théâtre qui est fait ailleurs, d'en prendre le pouls plutôt que de se comparer à partir d'impressions ou de rumeurs. Or, il est difficile d'écarter totalement le rapport au territoire montré par les villages de *Caribou* et de *Raconter le feu aux forêts*, où l'isolement des communautés est propice à créer des déséquilibres entre ceux qui détiennent le pouvoir et ceux qui aspirent à le partager.

Gélineau insiste pour dire que les Turcs étaient avantagés, entre autres sur le plan matériel, par le fait de créer à Sherbrooke. Il fait notamment mention des subventions de la Ville de Sherbrooke, attribuées automatiquement aux compagnies professionnelles, et souligne que les régions sont avantagées lors du processus de distribution des bourses attribuées aux projets. En effet, la proportion entre les fonds distribués « hors des grands centres » et les artistes des régions qui en font la demande est avantageuse pour ces derniers, si on compare à la proportion des subventions octroyées par rapport aux demandes qui sont faites à Montréal et à Québec, où la compétition est plus élevée.

Il semble toutefois que le déséquilibre qui a causé le plus de tort aux Turcs Gobeurs d'Opium est la difficulté, voire l'impossibilité, d'obtenir du financement pour leur

¹⁸¹ P. Quintal et A. Gélineau, *op. cit.*, p. 120.

fonctionnement. C'est d'ailleurs la raison première invoquée par les Turcs lorsqu'ils ont annoncé la fin de leurs créations :

[...] les modes de financement public du théâtre qu'on a adoptés au Québec sont en train de tuer les artistes pour les transformer en entrepreneurs et en administrateurs. Or, du théâtre, ça ne se fait pas comme ça, il faut du temps pour créer, de la disponibilité mentale, une liberté de création avec laquelle les exigences de rentabilité ne sont pas toujours compatibles¹⁸².

Interrogé sur cette question deux ans après la fin des Turcs, Gélinau affirme que la compagnie avait sciemment choisi d'expliquer sa fin en avançant principalement ce facteur, même s'il y en avait d'autres, comme la volonté des membres de s'impliquer dans différents projets et de travailler individuellement ou avec de nouveaux collaborateurs pour assurer le renouvellement et l'originalité de leurs parcours en tant qu'artistes. Aborder la question du financement au fonctionnement leur permettait toutefois de faire un « *statement*¹⁸³ », de dénoncer la manière dont le financement au fonctionnement, auquel ils n'ont jamais eu accès, est attribué aux mêmes compagnies de façon presque automatique. Dans ce contexte, le décalage entre les compagnies plus anciennes, qui détiennent certains avantages parce qu'elles sont établies depuis longtemps, et les jeunes compagnies de la relève qui tentent de se faire une place et d'apporter une nouvelle vision de la pratique théâtrale, provoque l'insatisfaction des jeunes compagnies.

Ainsi, c'est toute la question de la reconnaissance et de la place qui est laissée à la relève qui sont en cause, puisque les jeunes artistes doivent souvent se résoudre à se greffer aux anciennes compagnies pour avoir la chance de faire du théâtre :

[...] on est la succession des vieilles compagnies qui ont une identité artistique qui n'est pas nécessairement la nôtre, mais il est beaucoup question [du fait que] ça ne se remplace pas un directeur artistique ou une direction artistique. Ça ne se remplace

¹⁸² Philippe Couture, *op. cit.*

¹⁸³ A. Gélinau, entrevue accordée à Geneviève Lafrance à propos de l'œuvre des Turcs Gobeurs d'Opium, Sherbrooke, 10 novembre 2017.

pas dans le sens où chaque individu a sa vision, son regard, a des enjeux qui le motivent [...]. Il y a l'idée du règne, du mandat papal dans les directions artistiques¹⁸⁴.

Cette condition de la relève, qui touche l'ensemble du théâtre au Québec, semble cependant désavantager particulièrement les artistes des régions, car les possibilités de se greffer à d'autres jeunes compagnies ou de varier les projets, à défaut de fonder une compagnie autonome, sont limitées. Depuis la fondation des Turcs à Sherbrooke, aucune compagnie ou troupe de la relève n'a réussi à assurer une présence aussi marquée dans le milieu théâtral. Les regroupements de jeunes artistes qui ont tenté de percer ici et là en faisant du théâtre de création se sont tous dissous aussi vite qu'ils sont apparus.

Le discours revendicateur des Turcs témoigne d'un malaise profond et d'une incapacité de l'institution théâtrale nationale à intégrer ceux qui se trouvent dans ses marges et qui sont pourtant les plus à même de la revivifier. On voit à quel point ce discours est en résonance avec les univers noirs, excentrés et tragiques qu'ils déploient sur scène et avec les douloureux personnages qu'ils incarnent. Sans doute aussi, faut-il voir dans l'humour grinçant et le grotesque qui habitent les pièces des Turcs l'expression d'une double volonté de dénonciation : dénonciation d'un modèle sclérosé doublée de leur échec à le transformer.

¹⁸⁴ *Ibid.*

Conclusion

Au terme de ce parcours, revenons maintenant aux interrogations soulevées au début de ce mémoire. Il était d'abord question de savoir si les préjugés défavorables à l'égard du théâtre en région reflétaient les pratiques réelles ou s'il ne s'agissait que d'un effet de distance, et si l'exemple des Turcs Gobeurs d'Opium pouvait montrer qu'il existe des théâtres en région dont la valeur artistique est tout aussi intéressante que celle de compagnies installées à Montréal ou à Québec, qui ont une plus grande visibilité. En s'intéressant aux compagnies établies en région et plus précisément aux Turcs, ce mémoire visait à montrer que les théâtres des régions présentent un intérêt réel. Il avait aussi pour but de montrer sous quelles conditions on peut survivre en faisant du théâtre de création hors des grands centres.

Le deuxième grand volet de ce mémoire consistait à mettre sous la loupe la compagnie des Turcs Gobeurs d'Opium pour montrer qu'il existe en région des théâtres dont la qualité artistique est avérée, ce qu'a illustré l'analyse des pièces *Caribou* et *Raconter le feu aux forêts*. Or, l'étude de ces deux pièces présentait un autre intérêt, car elle a permis de dégager le discours de la troupe. À l'aide de la théorie sur l'analyse du discours de Maingueneau, qui « [...] cherche à restituer les œuvres aux espaces qui les rendent possibles, où elles sont produites, évaluées, gérées¹⁸⁵ », il a été possible de lier les deux facettes de la marginalité qui marquent les Turcs, soit la marginalité de la troupe elle-même, causée par son statut de jeune compagnie de création en région, et celle thématifiée dans les œuvres.

¹⁸⁵ D. Maingueneau, *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, op. cit., p. 22.

Les manières de créer en région

Un tour d’horizon des compagnies de création en région nous a d’abord permis de constater que plusieurs d’entre elles exercent une présence exceptionnelle dans leur milieu et que les efforts sont nombreux pour faire vivre le théâtre et offrir des œuvres de qualité au public des régions. Certains théâtres semblent par ailleurs très bien se maintenir, comme c’est le cas du Théâtre les gens d’en bas et du Théâtre Parminou, fondés en 1973 et toujours actifs dans leur ville respective, soit Le Bic et Victoriaville. Avec la volonté de faire du théâtre un « service public¹⁸⁶ » ou de démocratiser le théâtre hors des grands centres, ces deux compagnies ont montré que leur fonction éducative était essentielle à leur pérennité, même si, surtout pour le Théâtre les gens d’en bas, le mandat artistique occupe une place primordiale.

L’importance pour les populations éloignées d’avoir accès à du théâtre de création a également été illustrée avec le Théâtre de la Petite Marée, en Gaspésie. Dans ce cas-ci, la fondation de la compagnie en 1994 vient d’une initiative de la ville de Bonaventure, qui souhaitait diversifier l’offre théâtrale de la région. Or, dans un endroit aussi éloigné, les défis sont nombreux pour assurer la vitalité d’une compagnie et la collaboration avec des artistes de l’extérieur s’avère nécessaire. Par ailleurs, même si la compagnie ne peut se produire qu’en été à cause de la baisse de population vécue en hiver et à cause de leur salle qui n’est pas hivernisée, Jacques Laroche, son directeur artistique, insiste pour dire que la compagnie fait du théâtre *en* été, et non du théâtre *d’été*, une distinction justifiée selon lui par l’importance de sa démarche artistique. Cette nuance montre que les créateurs situés en région ont conscience des préjugés qui déprécient leur pratique. Rodrigue Villeneuve, directeur artistique des Têtes Heureuses à

¹⁸⁶ Eudore Belzile, *op. cit.*

Chicoutimi, a un discours semblable lorsqu'il fait la nuance entre le théâtre *en région* et le théâtre *régional*¹⁸⁷. Pour lui, la première appellation évoque avant tout le lieu où le théâtre est créé et la mobilisation des ressources locales, ce qui n'a pas d'incidence sur le type ou la qualité du théâtre présenté.

L'exemple des Têtes Heureuses a aussi permis de montrer un autre aspect du théâtre en région, où rien n'est acquis. En effet, la compagnie fondée en 1982, qui fait de la qualité littéraire des œuvres présentées sa priorité, a longtemps occupé une place de premier plan à Chicoutimi, mais elle vit aujourd'hui d'importantes difficultés financières qui la fragilisent et menacent sa survie.

Ce tour d'horizon du théâtre des régions a permis de remarquer que les Turcs, établis à Sherbrooke, avaient non seulement un parcours exemplaire, mais que leur projet artistique se démarquait aussi par la forte identité du groupe, attribuable aux œuvres écrites par Gélinau. Dans une ville où rayonnaient déjà les théâtres du Double signe et des Petites Lanternes depuis plusieurs années, les Turcs ont choisi de créer des pièces en impliquant chacun de leurs membres dans le processus de création, et ce, durant toute la durée de leur existence, soit près de dix ans. Ce fonctionnement a permis de produire des univers singuliers qui donnent une cohérence à l'ensemble de leur œuvre.

En observant de plus près le travail de ces compagnies, d'importants constats sur les défis de la pratique théâtrale en région ont pu être tirés. Il est d'abord apparu évident que la fonction pédagogique que se donnent plusieurs compagnies contribuait significativement à la vitalité du théâtre dans leur communauté. Ce rôle auprès de la population permet effectivement de développer son intérêt et ses connaissances en matière théâtrale, ce qui, en retour, est

¹⁸⁷ Louise Vigeant, *op. cit.*

favorable aux compagnies puisqu'elles vont ainsi chercher davantage de spectateurs. Parallèlement aux universités qui offrent des formations théâtrales dans quelques régions comme Chicoutimi ou Sherbrooke, la présence de compagnies de théâtre hors des grands centres offre aussi la possibilité aux artistes locaux de travailler dans leur ville. Il est devenu évident que les compagnies de théâtre des régions avaient non seulement une valeur artistique, mais qu'elles avaient aussi un rôle essentiel dans la vitalité d'un art auquel les citoyens n'auraient autrement pas accès aussi facilement. Évidemment, nous avons aussi pu constater les effets de l'éloignement des grands centres : en plus d'un certain sentiment d'isolement, puisqu'il est difficile de s'exposer à ce qui se fait ailleurs en raison de la distance géographique, plusieurs compagnies ont souligné qu'être privé du regard des pairs avait des répercussions à la fois positives et négatives. D'une part, elles ont mentionné le sentiment de liberté dans la création venant du fait que leurs pièces ne seraient pas soumises à des critiques théâtrales sévères, mais cette absence de regard extérieur a aussi été vécue comme un manque. Si la couverture des journaux locaux est la plupart du temps favorable, voire élogieuse, l'absence d'une véritable critique empêche toute entreprise de rétroaction. On peut penser que cette lacune, qui rend difficile le départage entre les bonnes et moins bonnes créations issues des régions, entretient les préjugés à leur égard. Enfin, le besoin de satisfaire à des exigences financières et matérielles pour assurer leur survie a aussi été abordé. Il semble que les coûts liés à la pratique du théâtre en région soient importants, notamment pour répondre aux exigences de l'UDA, qui demande que les comédiens professionnels soient payés pour un nombre minimal de dix représentations alors que le bassin de population le permet parfois difficilement, et pour payer une compensation pour le déplacement des artistes engagés qui ne viennent pas de la région où est jouée la pièce.

Le cas des Turcs Gobeurs d'Opium

L'analyse de *Caribou* et de *Raconter le feu aux forêts* a permis de mettre en lumière la façon dont le thème de la marginalité se dessine à l'intérieur des œuvres des Turcs. Les lieux représentés sont familiers, qu'il s'agisse du village fictif de Ste-Johanne-des-Calvettes ou d'un village anonyme, et ils sont manifestement isolés. Ils constituent de véritables huis clos. Dans ce contexte, comme le soulignait Hamel, tout est en place pour faire monter la tension dramatique¹⁸⁸. L'enfermement des communautés créées par Gélinau montre en effet que les conflits éclatent entre les personnages lorsqu'ils sont isolés les uns avec les autres. Alors que le groupe dominant tente d'imposer son ordre aux autres, ces derniers peuvent choisir de ne pas se conformer, ce qui génère une crise dans la communauté. Cette dynamique produit différents groupes de personnages. En plus de celui au pouvoir qui représente la norme, comme les chasseurs et le maire-curé dans *Caribou* ou les parents de Cyndy dans *Raconter le feu aux forêts*, deux types de personnages marginaux se dessinent dans les récits. D'une part, il y a les personnages qui s'inscrivent dans un rapport d'opposition avec ceux qui détiennent le pouvoir dans le village. Ils défient l'autorité par leur côté subversif et leur refus de se plier à la norme. Le groupe des braconniers, par exemple, est mis à l'écart du village parce qu'il s'entête à suivre ses propres lois, qui diffèrent de celles des chasseurs. L'homme-chien, de son côté, est subversif par sa propre nature, puisqu'il échappe physiquement à la norme et refuse de rester enfermé comme l'animal que voient en lui sa mère, Catin, et son voisin Jee-Pee. En parallèle de la crise qui éclate entre les personnages dominants et les personnages subversifs, un autre type de marginaux se dessine : les adolescents. Sans s'opposer à la norme, ils n'y adhèrent pas tout à fait. Leurs aspirations ne sont pas les mêmes que celles du groupe dominant, mais ils ne parviennent pas à s'intégrer à leur communauté, peu importe la manière. Tandis que les

¹⁸⁸ J.-F. Hamel, *op. cit.*, p. 28.

adolescents de *Caribou* cherchent en vain leur place à l'intérieur de leur village, Cyndy, dans *Raconter le feu aux forêts*, conclut qu'elle doit quitter le sien pour créer sa propre histoire.

Les personnages adolescents jouent un rôle essentiel dans l'articulation de l'analyse du discours, car ils véhiculent une critique qui résonne avec la position Turcs. Le déséquilibre que les adolescents pointent dans leur communauté fait effectivement écho à l'expérience de la compagnie à Sherbrooke : déjà marginalisés par le fait de créer du théâtre en région, les Turcs sont aussi pénalisés parce qu'ils font partie de la relève. Ils n'ont pas accès aux subventions au fonctionnement, qui semblent être données presque automatiquement aux troupes plus anciennes, et sont ainsi maintenus en marge de l'institution théâtrale.

Si cette critique peut être comprise par le public des Turcs, c'est grâce au phénomène de distanciation créé par le grotesque des pièces, qui donne à leurs univers noirs des aspects comiques à l'origine de malaises. Les spectateurs, plutôt que d'assister au spectacle avec émotion, sont plutôt invités à prendre une distance critique devant les récits qui sont joués devant eux. Le phénomène de distanciation, issu des théories de Brecht, peut être vu comme un moyen de provoquer une prise de conscience et d'amener, dans un monde idéal, une transformation, dans la réalité, de ce qui est critiqué :

Nous avons besoin d'un théâtre qui ne permette pas seulement les sensations, les aperçus et les impulsions qu'autorise à chaque fois le champ historique des relations humaines sur lequel les diverses actions se déroulent, mais qui emploie et engendre les idées et les sentiments qui jouent un rôle dans la transformation du champ lui-même¹⁸⁹.

Les pièces des Turcs permettent donc une critique du milieu qui marginalise la compagnie, mais cette dénonciation est visiblement insuffisante pour opérer un changement du milieu théâtral.

¹⁸⁹ B. Brecht, *op. cit.*, p. 49.

Ce qu'il reste de pouvoir aux marginaux

Pour diminuer le clivage présent entre le discours institutionnel sur le théâtre fait dans les grands centres et celui sur le théâtre fait en région – ici, il s'agit plutôt du silence de l'institution sur le sujet –, il est nécessaire de prendre en compte la voix de compagnies comme les Turcs. Dans le contexte actuel, on comprend pourquoi certains préjugés persistent sur le théâtre en région, mais ceux-ci créent paradoxalement un mur qui empêche les régions de participer davantage au dynamisme du théâtre québécois, du moins d'un point de vue institutionnel. Il est également nécessaire de souligner que certains choix faits par les compagnies marginalisées peuvent aussi contribuer à maintenir cet écart. Par exemple, en ne publiant pas leurs textes et en ne les déposant pas au Centre des auteurs dramatiques (CEAD), Gélinau et les Turcs confirment leur non-inclusion dans l'institution théâtrale.

Cependant, la dénonciation faite par les Turcs d'un milieu théâtral figé où les troupes de la relève, et spécialement celles des régions, sont les plus désavantagées, a une dimension performative, car elle peut être vue comme une offensive contre le pouvoir. Si les Turcs sont incapables de changer l'institution théâtrale, ils peuvent au moins la remettre en question. Le discours que portent leurs œuvres donne lieu à une critique légitime et permet d'ajouter que la marginalité de la compagnie n'est pas uniquement associée au fait de créer en région, mais aussi à celui d'être une compagnie émergente.

L'analyse développée tout au long de ce mémoire permet de cibler de nombreux manques à combler dans les études sur le théâtre en région. Certes, le tour d'horizon des compagnies de création hors des grands centres ainsi que les présentations proposées sur celles-ci et sur l'œuvre des Turcs ne donnent qu'un aperçu de ces théâtres et de leurs activités. Le

nombre de sujets abordés additionné aux limites imposées par l'objectif de ce mémoire a sans doute eu pour conséquence d'effleurer des sujets qui mériteraient d'être approfondis. Cela dit, le constat qui se dégage de ce mémoire – à propos de la marginalité du théâtre en région et des défis que représente cette position – incite à repenser la manière dont l'institution théâtrale considère la situation des régions. L'importance des villes de Montréal et de Québec fait peut-être oublier que la carte géographique du Québec est beaucoup plus vaste que ces deux milieux et que les théâtres des régions méritent une place représentative de leur pratique. À ce propos, il conviendrait de s'intéresser davantage aux qualités littéraires des œuvres créées en région, car elles restent souvent dans l'ombre de questions sociologiques, économiques ou administratives. Pour finir, et pour contrebalancer la critique de l'institution théâtrale qui a pris une place importante dans ce mémoire, il me semble important de souligner que les théâtres des régions ne peuvent obtenir de juste critique que de la part de ceux qui connaissent leur travail et qui assistent à leurs pièces. Ils pourraient bénéficier de davantage d'études faites localement, d'autant plus que certaines régions comptent la présence d'universités. Si le milieu institutionnel situé à Montréal doit s'ouvrir à ce qui se fait ailleurs, il importe aussi que les régions participent au dialogue en se dotant d'un véritable appareil critique.

Bibliographie

1. Éléments du corpus et objets d'étude

1.1. Corpus primaire

GÉLINEAU, André, *Caribou*, Manuscrit non publié, 2008.

GÉLINEAU, André, *Raconter le feu aux forêts*, Manuscrit non publié, 2014.

GÉLINEAU, André, *Vulgus HTML*, Manuscrit non publié, 2013.

1.2. Corpus secondaire

BERTHIAUME, Sarah, André GÉLINEAU et Catherine LÉGER, *Ce qu'on enterre*, Manuscrit non publié, 2012.

GÉLINEAU, André, *Ketchup*, Manuscrit non publié, 2007.

GÉLINEAU, André, *Mustang*, Manuscrit non publié, 2010.

GÉLINEAU, André, *Thyroïde*, Manuscrit non publié, 2009.

GÉLINEAU, André, *Tobacco*, Manuscrit non publié, 2011.

TURCS GOBEURS D'OPIUM, « Turcs Gobeurs d'Opium. Théâtre de création », *Théâtre des Turcs*, [s. l.], 2014, [En ligne], <http://theatredesturcs.wixsite.com/theatredesturcs/turcs-gobeurs-dopium>, consulté le 19 décembre 2016.

TURCS GOBEURS D'OPIUM, *Ce qu'on enterre (Spectacle)*, Sherbrooke, YouTube, 2014, [En ligne], https://www.youtube.com/watch?v=_E8geNJy0NQ&feature=youtu.be, consulté le 23 mars 2015.

TURCS GOBEURS D'OPIUM, *Vulgus HTML (Spectacle complet)*, Sherbrooke, YouTube, 2014, [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=dcMXBP5GcX8&feature=youtu.be>, consulté le 23 mars 2015.

1.3. Articles de première réception et entrevues sur le corpus

BERGERON, Steve, « Partir pour vivre, rester pour mourir », *La Tribune*, 25 octobre 2014, p. 27.

BERTIN, Raymond (dir.), « Au sommaire », *Jeu*, n° 148 (3), automne 2013, p. 4-5.

COUTURE, Philippe, « *Raconter le feu aux forêts/* Entrevue avec André Gélinau : Dernier tour de piste pour les Turcs Gobeurs d'Opium », *Voir*, 24 octobre 2014, [En ligne], <https://voir.ca/scene/2014/10/24/raconter-le-feu-aux-forets-entrevue-avec-andre-gelineau-dernier-tour-de-piste-pour-les-turcs-gobeurs-dopium/>, page consultée le 4 janvier 2017.

COUTURE, Philippe, « *Vulgus HTML/* Entrevue avec André Gélinau : Se dévoiler sur le web pour le meilleur et pour le pire », *Voir*, Sherbrooke, 23 octobre 2013, [En ligne], <https://voir.ca/scene/2013/10/23/ivulgus-html-i-entrevue-avec-andre-gelineau-se-devoiler-sur-le-web-pour-le-meilleur-et-pour-le-pire/>, page consultée le 4 janvier 2017.

GÉLINEAU, André, entrevue accordée à Geneviève Lafrance à propos de l'œuvre des Turcs Gobeurs d'Opium, Sherbrooke, 30 décembre 2016.

GÉLINEAU, André, entrevue accordée à Geneviève Lafrance à propos de l'œuvre des Turcs Gobeurs d'Opium, Sherbrooke, 10 novembre 2017.

GIGUÈRE, Élise, « Bazooka : Bang! Dans le mille », *Voir*, Sherbrooke, 26 octobre 2006, [En ligne], <https://voir.ca/scene/2006/10/26/bazooka-bang-dans-le-mille/>, page consultée le 4 janvier 2017.

GIGUÈRE, Élise, « Bazooka : Un parfum de fin du monde », *Voir*, Sherbrooke, 19 octobre 2006, [En ligne], <https://voir.ca/scene/2006/10/19/bazooka-un-parfum-de-fin-du-monde/>, page consultée le 4 janvier 2017.

GIGUÈRE, Élise, « Pop Culture : Les Turcs gobeurs d'opium », *Voir*, Sherbrooke, 21 octobre 2004, [En ligne], <https://voir.ca/societe/2004/10/21/pop-culture-les-turcs-gobeurs-dopiumliberte-dexpressionla-petite-histoire-de-luniversite/>, page consultée le 4 janvier 2017.

QUINTAL, Patrick et André Gélinau, « De Sherbrooke, s'ouvrir sur le monde », *Jeu*, n° 148, 2013. p. 108-120.

TARDIF, Dominic, « Les Turcs Gobeurs d'Opium : brûler d'un seul coup », *La Nouvelle*, vol. 34, n° 15, Sherbrooke, 16 octobre 2014, p. 18.

1.4. Autres documents et sites web sur le théâtre en région

CONSEIL DE LA CULTURE DE L'ESTRIE, « Portrait de la réalité estrienne », *Secteur du Théâtre et arts du cirque*, Sherbrooke, 2007.

CONSEIL DE LA CULTURE DE L'ESTRIE, « Portrait de la réalité estrienne », *Secteur du Théâtre et arts du cirque*, Sherbrooke, 2008.

CONSEIL DE LA CULTURE DE L'ESTRIE, « Portrait de la réalité estrienne », *Secteur du Théâtre et arts du cirque*, Sherbrooke, 2010.

CONSEIL DE LA CULTURE DE L'ESTRIE, « Fiche sectorielle. État de situation général du secteur », *Théâtre et arts du cirque*, Sherbrooke, 2014.

CONSEIL DE LA CULTURE DE L'ESTRIE, « Fiche sectorielle. État de situation général du secteur », *Théâtre et arts du cirque*, Sherbrooke, 2017.

CONSEIL DES ARTS DE SAGUENAY, *Rapport annuel 2014*, Saguenay, 2014. Également disponible en ligne : <http://www.conseil-des-arts-saguenay.com/documents/rapport-annuel-2014-imp.pdf>.

CONSEIL QUÉBÉCOIS DU THÉÂTRE, *Une Politique des arts et de la culture : la voix ambitieuse d'un Québec contemporain. Mémoire sur le conseil québécois du théâtre*, [s. l.], 2016, [En ligne], https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/Politique-culturelle/Memoires__Metadonnees/Conseil_quebecois_du_theatre_memoire.pdf, page consultée le 27 décembre 2017.

CONSORTIUM ÉRUDIT, « Jeu. Revue de théâtre », *Érudit*, [s. l.], 2017, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/>, page consultée le 27 décembre 2017.

GOVERNEMENT DU QUÉBEC, « Portail Québec », *Ministère des Affaires municipales et de l'Occupation du territoire*, [s. l.], 2010, [En ligne], <https://www.mamrot.gouv.qc.ca/organisation-municipale/organisation-territoriale/regions-administratives/>, page consultée le 27 décembre 2017.

JEU REVUE DE THÉÂTRE, « À propos », *Jeu*, [s. l.], 2017, [En ligne], <http://revuejeu.org/a-propos/>, page consultée le 27 décembre 2017.

LE THÉÂTRE DE LA PETITE MARÉE, « Accueil », *Le théâtre de la Petite Marée*, [s. l.], 2012, [En ligne], <http://www.theatredelapetitemaree.com/compagnie/mission.html>, page consultée le 7 février 2017.

SÉGUIN, Angèle et Kristelle Holliday, *Les artistes, ingénieurs de l'imagination. Mémoire du Théâtre des Petites Lanternes*, Sherbrooke, 2016, [En ligne], https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/Politique-culturelle/Memoires__Metadonnees/Theatre_Petites_Lanternes_memoire.pdf, page consultée le 27 décembre 2017.

SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE D'ÉTUDES THÉÂTRALES, *L'Annuaire théâtral*, [s. l.], 2011, [En ligne], <http://www.sqet.uqam.ca/annuaire.html>, page consultée le 2 février 2017.

THÉÂTRE DES PETITES LANTERNES, « Accueil », *Théâtre des Petites Lanternes*, [s. l.], 2017, [En ligne], <http://petiteslanternes.org/creations-artistiques/la-grande-cueillette-des-mots/>, page consultée le 10 février 2017.

THÉÂTRE DU BIC, « Théâtre les gens d'en bas », *Théâtre du Bic*, [s. d.], [s. l.], [En ligne], <http://theatredubic.com/theatre-les-gens-d-en-bas/>, page consultée le 3 février 2017.

THÉÂTRE PARMINOU, *Théâtre Parminou*, [s. l.], 2017, [En ligne], <http://www.parminou.com/fr/a-propos/l-historique>, page consultée le 7 février 2017.

2. Sources critiques :

2.1. Travaux sur le théâtre et la culture en région

BEAUCHEMIN, Françoise, *Histoire culturelle : Sherbrooke, ville de culture*, Sherbrooke, La Ville de Sherbrooke, 2003. Également disponible en ligne : <https://www.ville.sherbrooke.qc.ca/fileadmin/fichiers/ville.sherbrooke.qc.ca/fr/citoyens/slscvc/culture.pdf>, page consultée le 3 mars 2017.

BELZILE, Eudore, « Loin de qui? Théâtre les gens d'en bas », *Jeu*, n° 148, 2013. p. 127-133.

BERGERON, Hélène, « Le Saguenay-Lac-Saint-Jean : entre l'essoufflement et la persévérance », *Jeu*, n° 36, 1985, p. 246-249.

CLOUTIER, Raymond, « 2^e adresse au Beau Milieu : 15 ans plus tard », *Spirale*, n° 245, été 2013, p. 39-41.

CÔTÉ, Daniel, « Le chant du cygne des Têtes Heureuses », *Le Progrès week-end*, vol. 1, n° 35, Saguenay, 2 décembre 2017, p. 62.

DAVID, Gilbert et Yves JUBINVILLE (dir.), « Horizon incertain du théâtre québécois », *Spirale*, n° 245, été 2013, p. 31-65.

FASSI FIHRI, Raja, « La vie théâtrale à Sherbrooke », dans Antoine Sirois et Agnès Bastin (dir.), *L'essor culturel de Sherbrooke et de la région depuis 1950*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, Département d'études françaises, coll. « Cahiers d'études littéraires et culturelles », n° 10, 1985, p. 189-204.

GROUPE DE RECHERCHE SUR LE THÉÂTRE EN ABITIBI-TÉMISCAMINGUE, *Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue?, Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue*, Rouyn-Noranda, Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue, coll. « Cahier du département d'histoire et de géographie », 1990.

HÉBERT, Lorraine, « À propos d'une formation en intervention théâtrale : Entretien avec Hervé Dupuis », *Jeu*, n° 15, 1980, p. 189-201.

HÉBERT, Pierre [avec la collaboration de Réjean Chaloux], *Histoire de l'Union théâtrale (1946-1988)*, Sherbrooke, Département des lettres et communications, Faculté des lettres et

sciences humaines, Université de Sherbrooke, coll. « Cahiers d'études littéraires et culturelles », n° 13, 1991.

LAROCHE, Jacques, « Un village pour un théâtre : Théâtre de la Petite Marée », *Jeu*, n° 148, 2013. p. 134-138.

LASNIER, Marie, « Jeanne-Mance Delisle », *Jeu*, numéro 21, 1981, p. 44-49.

LIZÉ, Claude, « Institution littéraire, institution théâtrale et théâtre régional », *Recherches théâtrales au Canada*, vol. 12, n° 1, Vancouver, The Association, 1991, [En ligne], <https://journals.lib.unb.ca/index.php/tric/article/view/7275/8334>, page consultée le 3 mars 2017.

MALOUIN, Serge, *Histoire du théâtre à Sherbrooke, 1940-1968. De la fragilité à la permanence*, Sherbrooke, les Productions GGC et les Éditions de l'Université de Sherbrooke, 1994, 184 p.

MARTEL, Pierre et Robert GIROUX (dir.), « Quatrième partie : le milieu culturel », dans Jean-Marie M. Dubois (dir.), *Les Cantons de l'Est. Aspects géographiques, politiques, socio-économiques et culturels*, Sherbrooke, Les Éditions de l'Université de Sherbrooke, 1989, p. 215-294.

ROY, Irène, « Le théâtre à Québec et en région », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois, 1975-1995*, Montréal, Fides, coll. « Archives des Lettres canadiennes », tome X, 2001, p. 361-386.

THÉÂTRE DE COPPE, « La démission d'un peuple a influé sur notre comportement », *Jeu*, n° 36, 1985, p. 258-260.

Théâtres dans la ville, documentaire réalisé par Michel G Côté, Sherbrooke, 2009, DVD, 59 min.

VIGEANT, Louise, « Les Têtes Heureuses à Chicoutimi, une aventure singulière. Entretien avec Rodrigue Villeneuve », *Jeu*, n° 105, 2002, p. 95-101.

VILLENEUVE, Rodrigue, « Une plongée dans les fontaines bourbeuses », *CEUC Radio*, 2016, [En ligne], <http://ceuc.ca/2016/10/13/uneplongeedanslesfontainesbourbeuses/#more-3944> (2 : 00).

2.2. Ouvrages généraux sur l'histoire du théâtre au Québec

BEAUCHAMP, Hélène, *Les théâtres de création au Québec, en Acadie et au Canada français*, Montréal, Vlb éditeur, 2005.

BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007.

3. Corpus théorique et méthodologique

ASTRUC, Rémi, *Vertiges grotesques. Esthétiques du « choc » comique (roman – théâtre – cinéma)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp-essentiel », 2012.

BAUDELAIRE, Charles, *Fusées; Mon cœur mis à nus et autres fragments posthumes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2016.

BERGSON, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Quadrige/Puf, 2007 [1940].

BONHOMME, Béatrice, « Rémi Astruc, *Vertiges grotesques. Esthétiques du choc comique, roman, théâtre, cinéma* », *Littératures*, n° 68, 2013, 197-199.

BOULOUMIÉ, Arlette (dir.), *Errance et marginalité dans la littérature*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2007.

BOURDIEU, Pierre, « Le marché des biens symboliques », *L'année sociologique (1940/1948)*, Paris, Presses Universitaires de France, Troisième série, vol. 22, 1971, p. 49-126.

BOURDIEU, Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 2007 [1979].

BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre; suivi de, Additifs au Petit organon*, Paris, L'Arche, 1978.

BUTLER, Judith, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, traduction de Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2004 [1997].

CORVIN, Michel, *Lire la comédie*, Paris, Dunod, 1994.

DESBLACHE, Lucie (dir.), *Hybrides et monstres. Transgressions et promesses des cultures contemporaines*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2012.

GARRAIT-BOURRIER, Anne (dir.), *De la norme à la marge*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2010.

HACHEZ, Théo, « La sociologie, sport de combat », *La revue nouvelle*, n° 6, juin 2002, p. 55-61.

HAMEL, Jean-François, « De l'espace et de son potentiel dramatique : Le huis clos cinématographique », *Ciné-Bulles*, vol. 30, n° 2, 2012, p. 26-31.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique, *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, Louvain-La-Neuve, Academia, coll. « Au cœur des textes », 2016.

MAINGUENEAU, Dominique, « Glossaire », *Dominique Maingueneau*, [s. l.], [s. d.], [En ligne], <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/glossaire.html>, page consultée le 5 décembre 2017.

RICCI, Maria Teresa (dir.), *Figures et langages de la marginalité aux XVIe et XVIIe siècles*, Paris, Honoré champion, 2013.

4. Corpus général sur le théâtre

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.

BARBÉRIS, Isabelle, *Théâtres contemporains – Mythes et idéologies*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

BIET, Christian et Christophe TRIAU, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, 2006.

LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

PAVIS, Patrice, *Le théâtre contemporain. Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Paris, Nathan, 2002.

RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Nathan, 2000.

RYNGAERT, Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1981.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne – De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012.