

## **Théâtre autobiographique : quelques notions**

Louis Patrick Leroux

---

Numéro 111 (2), 2004

La tentation autobiographique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25505ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Leroux, L. P. (2004). Théâtre autobiographique : quelques notions. *Jeu*, (111), 75–85.

# Théâtre autobiographique : quelques notions

## Autobiographie : genre dramatique « improbable »

Le « je » n'est pas seulement haïssable (comme l'entendait le janséniste Blaise Pascal), au théâtre il ne peut être qu'un « je » fictif – un condensé emphatique et souvent plus sympathique de ce que nous sommes. Le « je » authentique théâtral n'existerait donc pas, puisqu'il repose sur un jeu de masques cherchant à convaincre d'une réalité vraisemblable mais non véridique. Le « je » autobiographique tient non seulement de la nature ou justesse du récit, mais également de l'*acte* autobiographique, c'est-à-dire d'une décision délibérée de se livrer, ne serait-ce qu'à mots voilés. En assumant le « je » sur scène, on passe à l'acte autobiographique.

Philippe Lejeune<sup>1</sup> a établi que l'autobiographie est soumise à un pacte entre l'auteur et le lecteur : l'auteur affirme que ce qui va suivre est véridique ; le lecteur, pour sa part, accepte ce qui est présenté comme étant du domaine du réel. Or, la nature même du théâtre et de l'autobiographie se trouvent aux antipodes, d'où le genre improbable. Si Platon affirme, dans sa *République*, qu'on « ne peut pas être à la fois rhapsode et acteur<sup>2</sup> », c'est qu'il estime qu'il y a incongruité fondamentale entre celui qui saurait manier la langue et porter la tradition épique (c'est-à-dire le détenteur de la parole) et celui qui imite et qui, par son art, cherche à tromper. Cette méfiance du bonimenteur s'explique par le fait qu'on ne saurait croire en la sincérité de celui qui détient l'art d'*imiter* cette sincérité. Les grands explorateurs du soi, Augustin, Montaigne et Rousseau ont clairement établi la primauté de l'*authenticité* et de la *sincérité* en matière d'autobiographie. Déroger au pacte de l'authenticité (ou du moins de la sincérité, car on peut avoir changé des détails afin de les rendre plus *authentiques* en toute sincérité, n'est-ce pas ?) ne peut être que le rompre.

La tentation de nier la possibilité de la proposition paradoxale d'un théâtre autobiographique serait grande, et pourtant, ce théâtre existe<sup>3</sup>. Il foisonne, même. Depuis

1. Philippe Lejeune, *le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil (édition augmentée), collection « Points », 1996 [1975].

2. Platon, *la République* in *Ceuvres complètes*, tome VI, traduction d'Émile Chambry, Paris, Éditions les Belles Lettres, 1932.

3. Il ne faudrait pas non plus confondre tout théâtre autobiographique avec le « récit de vie au théâtre » comme on le fait parfois. Le récit de vie au théâtre ne peut être que rétrospectif et, à la limite, une stratégie d'insertion de l'épique ou du narré dans le matériau dramatique, sans pour autant être le récit de vie de l'auteur. Alors que le théâtre autobiographique devient, par le fait même d'être représenté, un *acte* autobiographique.

Sénèque<sup>4</sup> jusqu'à Spalding Gray, en passant par Adam de la Halle, Restif de la Bretonne, Molière, Philippe Caubert, William Wang, Guillermo Gomez-Pena, Laurie Anderson et Guillermo Verdecchia, tous ont eu l'idée de se mettre en scène, eux, dans leurs propres pièces, parfois à mots voilés, parfois en leur nom propre. L'actuelle saison théâtrale montréalaise témoigne de l'intérêt pour la chose autobiographique, comme nous l'avons pu constater avec de nombreuses pièces: *Everybody's Welles pour tous* (Patrice Dubois), *la Noirceur* (Marie Brassard), *Henri & Margaux* (Evelyne de la Chenelière), *l'Inoublié* (Marcel Pomerlo), pour ne nommer que celles-là.

Tout auteur, tout acteur, tout créateur puise à même sa vie intime. À la limite, on pourrait affirmer que *tout* acte de création a une part autobiographique. Combien de pièces trouvent-elles leurs origines dans les crises, les épisodes de la vie, voire les fantasmes de leurs auteurs? Que dire du théâtre de Strindberg, de Eugene O'Neill, ou de certaines pièces de Beckett (je pense ici à *la Dernière Bande*, rédigée après que l'auteur eut écouté un enregistrement d'une de ses pièces radiophoniques, ou encore à *Fin de partie*, écrite au chevet du lit de mort de son frère). Pour éviter d'être affublés des noms de *spéculateur*, d'*indiscret* ou encore de *fabuliste*, nous ne pouvons lire le théâtre comme étant autobiographique que si l'on nous *accorde*, en quelque sorte, *la permission* de le faire. Elle est accordée implicitement dès que le texte est *nommé* autobiographie, autofiction (j'y reviendrai), témoignage, récit de vie ou encore s'il est accompagné d'un *support* paratextuel attestant de ses « origines » ou « accents » autobiographiques. Les interviews que donne l'auteur ainsi que ses déclarations au sujet de l'authenticité de l'objet théâtral autobiographique (voilé ou admis) peuvent également corroborer toute lecture autobiographique de l'œuvre. Il y a aussi, comme outil de détection, les concordances qu'on arrive à établir entre les mémoires, les récits autobiographiques et les ouvrages de fiction. Michel Tremblay, tout au long de sa carrière, s'est amusé à tendre des pièges, annonçant à l'un: « Sandra, c'est moi » (boutade à la Flaubert au sujet du personnage de Sandra qui avait comme nom d'origine Michel<sup>5</sup>), admettant plus tard que *les Anciennes Odeurs* constituaient sa « première œuvre autobiographique<sup>6</sup> » et affirmant, en entrevue au *Magazine littéraire*: « Je fais exprès de multiplier les fausses pistes [...] pour que personne ne me trouve jamais moi en fin de compte. » Malgré les clins d'œil textuels et paratextuels constants, l'univers de Michel Tremblay a longtemps maintenu l'illusion de la « fiction », soit un monde fictif inspiré de son terroir urbain et de sa famille. Dès 1990, après l'édition de ses récits de vie *les Vues animées* suivi de *Douze coups de théâtre* (1992), d'*Un ange cornu avec des ailes de tôle* (1994) et de *Bonbons assortis* (2002), il est devenu difficile de dissocier son travail de fiction de son autobiographie. Certains récits de vie apparaissent dans ses œuvres de fiction, je pense ici à une partie



Si, selon Platon, on ne peut être à la fois poète et acteur, c'est qu'« on ne saurait croire en la sincérité de celui qui détient l'art d'imiter cette sincérité ». L'acteur tragique et son masque. Peinture d'un fragment de cratère du IV<sup>e</sup> siècle avant notre ère.

4. *Octavia*, bien que les latinistes insistent pour dire qu'il s'agit d'un Pseudo-Sénèque; toujours est-il qu'on a longtemps cru qu'il s'était mis en scène lui-même dans sa pièce.

5. Voir l'entrevue dans *Études Canadiennes*, n° 10, 1980, p. 203-208.

6. Tel que Marie-Lyne Piccione le rapporte lorsqu'elle l'interviewait pour son ouvrage *Michel Tremblay, enfant multiple*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1999.

importante de « Patira », qui est repris textuellement dans *Encore une fois, si vous permettez*. Du coup, un grand pan de l'œuvre de Tremblay est passé de la fiction à l'autofiction.

### Autofictions

Serge Doubrovsky a d'abord utilisé le terme « autofiction », en 1977, pour définir son ouvrage, *Fils*<sup>7</sup>. Réplique au *Pacte autobiographique* de Lejeune que Doubrovsky trouvait trop réducteur, le terme « autofiction » cherchait à remplir la « case aveugle » qui n'avait pas été prévue par Lejeune, soit l'interstice entre autobiographie et fiction, ce qui n'est ni l'un ni l'autre mais à la fois l'un *et* l'autre.

Le pacte ici ne tient pas à la sincérité mais plutôt à la *vraisemblance littéraire*. Cette définition d'un genre hybride pourrait bien s'appliquer à tout ce qui est autobiographie au théâtre, comme il y a toujours une bonne part de montage et de manipulation du matériau dramatique. La définition s'applique bien à *la Noirceur*, à *Henri & Margaux* et, certainement, à *l'Inoublié*. On annonce, dans les trois cas, le subterfuge de l'autofiction. Il s'agit de la vie des auteurs représentée, mais de manière fragmentaire, voilée, accentuée. On nous donne la permission de lire ainsi leurs pièces comme la publicité et les entrevues entourant ces productions et même le programme nous l'accordent<sup>8</sup>.

« Sandra, c'est moi. »

Boutade à la Flaubert qui n'est qu'une des fausses pistes autobiographiques lancées par Michel Tremblay. Sur la photo : André Montmorency (Sandra) dans *Damnée Manon, sacrée Sandra* (Quat'Sous, 1977). Photo : André Cornellier.



7. Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, 469 p.

8. Je pense notamment à la lettre d'amour d'Evelyne de la Chenelière à son conjoint Daniel Brière insérée dans le programme de la pièce où l'auteure écrit : « Mon amour, Je voulais t'offrir un voyage quelque part [...] En attendant, accepterais-tu un autre genre de rendez-vous intime, pourquoi pas sur scène, en jouant *Henri & Margaux* ? [...] J'aime me mettre en colère pour de faux, et surtout, t'embrasser pour de vrai en me demandant si c'est plus agréable quand il y a du monde qui nous regarde. J'aime sentir la toute petite tension des spectateurs qui se demandent jusqu'où on va aller, et puis me rappeler nos échanges parfois arrosés qui nous ont menés à faire tel ou tel choix. »

## Biographies d'artistes et autres représentations

Avant l'autobiographie au théâtre, il y avait (et il y a toujours) les diverses formes hybrides de biographies théâtrales. Des hagiographies d'antan (*Félix Poutré, Papi-neau, Riel* ou encore *le Drapeau du Carillon*), en passant par les « biographies » subversives et politiques de Robert Gurik, de Jean-Claude Germain (particulièrement *A Canadian Play/Une plaie canadienne*) et de David Fennario (*Joe Beef, Doctor Thomas Neill Cream*), sans oublier le banquet des illustres et les doubles fantasmagoriques de Jean-Pierre Ronfard (*Titanica, Mao Tsé TOUNG, Marilyn*) jusqu'aux « nouvelles » biographies d'artistes représentant ou feignant représenter (c'est selon) l'authentique enquête biographique, la biographie a tenté de nombreux dramaturges.

Pline le Jeune n'écrivait-il pas que « Tout *je* est un *nous* » ? La tentation d'un théâtre biographique ou historique serait-elle liée à ce processus d'identification ? Identification de l'auteur avec son sujet, d'une part (d'où l'effet miroir), mais également, identification réelle, par association ou métonymique d'une figure emblématique par un public. Cette identification du public pour ses héros historiques tient d'une certaine vision sociale et politique du théâtre tel que nous l'avons vu au cours des années 60 et 70, alors que le théâtre identitaire exigeait le rapprochement préconisé par Pline.

Récemment, nous avons pu voir sur les scènes montréalaises *Everybody's Welles pour tous* (autour d'Orson Welles). Le premier texte serait un terrain fertile d'identification de l'auteur à son sujet, compte tenu que Patrice Dubois – co-concepteur du projet, auteur, metteur en scène et interprète – assume non pas le rôle d'Orson Welles mais bien celui d'un conférencier amateur (caricature d'un professeur universitaire sans prestance) nous faisant part de l'état de ses recherches. Il ne s'agit pas d'appropriation, ni tellement d'effet miroir, mais plutôt de représentation de la figure du biographe dramatique (dans ce cas, un conférencier) qui traduit le processus d'enquête. En d'autres mots il s'agit d'un théâtre biographique flirtant avec des éléments d'*autoreprésentation*, sans toutefois aller jusqu'à la représentation d'une réplique autobiographique. Dans ce cas-ci, c'est plutôt le *biographe* qui est mis en scène racontant son sujet.

Qui dit *autoreprésentation* n'entend pas nécessairement *autobiographie* : il s'agit plutôt d'une représentation métonymique de l'idée qu'on se fait de soi. *Autoréflexivité*, redoublement, l'*autoreprésentation* s'applique autant à l'intertextualité autoréférentielle d'un texte qu'aux clins d'œil que l'auteur fait aux éléments de sa présence physique ou figurée dans son texte. L'exemple de Jean-Pierre Ronfard est probant puisque le fondateur du Nouveau Théâtre Expérimental a pratiqué plusieurs formes d'*autoreprésentation* tout au long de sa carrière d'auteur et de metteur en scène. Depuis l'autofiction *Tête à tête*, en tandem avec Robert Gravel, jusqu'aux *Objets parlent*, spectacle paradoxal sans comédiens où la main invisible du metteur en scène était fort présente, l'*autoreprésentation* comme autocritique est demeurée une constante du travail de Ronfard. Passant du dialogue socratique aux envolées rhapsodiques dans ses pièces « sur » le processus créateur, l'auteur a même été tenté par la citation autoréférentielle dans ses autres pièces. Il a utilisé la citation tour à tour comme outil de mise en abyme, de digression et d'argument d'appoint, ou encore





Le subterfuge de l'autofiction :  
*Henri & Margaux*, pièce écrite, mise  
 en scène et interprétée par Evelyne  
 de la Chenellière et Daniel Brière.  
 (Nouveau Théâtre Expérimental,  
 2002). Photo : Gilbert Duclos.

sa nature exhibitionniste et attise l'intérêt des autres spectateurs. Une variation paradoxale de la confession serait le *témoignage spéculatif* ou, en anglais, la « *oughta-biography* » (biographie de ce que j'aurais dû faire – *what I ought to have done* – ou autobiographie spéculative, selon le terme de Chon Noriega<sup>10</sup>. Ici, on ne se livre pas à une confession proprement dite, mais à un exercice de spéculation existentielle nourrie par les choix qu'on n'a pas faits, passant donc en revue ceux que l'on a faits, d'où l'élément autobiographique rétrospectif. Un seul exemple québécois de ce théâtre à l'imparfait du subjonctif (*que je vécusse* : supposition et action en cours dans le passé puisque représenté, mais aussi mode exprimant l'éventualité, l'hypothèse) me vient à l'esprit, bien qu'il soit plus près de la fiction que de l'autofiction : *Impératif présent* de Tremblay. Le titre constitue un commentaire de l'auteur sur le sort de ses personnages plutôt qu'une description du temps réel exploré, celui de l'imparfait du subjonctif. La variation doublée et alternée au conditionnel du sort du dramaturge Claude et de son père Alex enrichit le vaste projet généalogique de Tremblay en lui permettant de se remettre dans la peau de son *alter ego*, dramaturge débutant du *Vrai Monde?* – Claude et lui avaient tous les deux 23 ans en 1965, ils étaient tous

9. J'ai repris ici textuellement le résumé de mon article « Jean-Pierre Ronfard en autoreprésentation » paru dans *L'Annuaire théâtral*, n° 35, printemps 2004. Pour une étude plus approfondie du travail d'autoreprésentation de Ronfard, veuillez consulter cet article.

10. Sidonie Smith et Julie Watson, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.

comme véritable métalepse. Bien qu'on n'apprenne que très peu de l'homme privé dans *Tête à tête*, *Autour de Phèdre*, *la Voix d'Orphée*, *Les objets parlent*, *les Mots*, *Matines* : *Sade au petit déjeuner*, *Hitler*, *Précis d'histoire du théâtre en 114 minutes* ou le *Grand Théâtre du monde*, l'exercice de l'autoreprésentation consciente auquel s'est livré Ronfard se traduit en une autobiographie intellectuelle et morale<sup>9</sup>.

### Confessions impudiques

La *confession*, dite impudique, est souvent liée à un traumatisme, à un aveu de la part du comédien : homosexualité, maladie, comportement qu'il se reproche. Il s'agit d'un témoignage intime permettant à l'acteur/auteur d'exorciser une problématique qui l'accablait. Ainsi, la catharsis personnelle atteinte, ce théâtre confessionnel est souvent celui d'un unique texte signé par l'acteur qui n'écrira plus ou qui ne reviendra à l'écriture que beaucoup plus tard. Démarche honnête, intentions sincères, moment de profonde humanité sans pour autant promettre du théâtre, la confession impudique gêne une part du public par

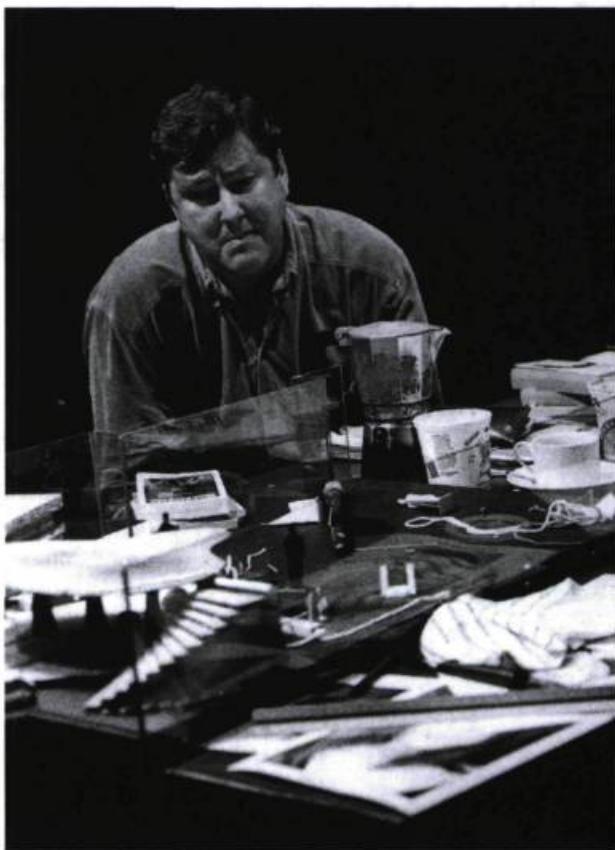
deux linotypistes, habitaient le Plateau Mont-Royal et écrivaient des pièces réalistes décrivant leurs familles semblables. En 2003, ils ont 55 ans et ils écrivent toujours.

Que dire de *l'Inoublié ou Marcel-Pomme-dans-l'eau* de Marcel Pomerlo ? Ce spectacle solo d'un acteur se livrant à un honnête exercice à la fois de confession et de récit de vie pourrait être, à l'instar du théâtre de Philippe Caubert en France, un véritable *Bildungstheatre*. Je reprends ici la notion du *Bildungsroman*, c'est-à-dire le roman de formation d'un jeune homme, le roman d'apprentissage social et professionnel permettant au personnage de s'affranchir de ce qui le retenait de s'épanouir. *Autofiction* puisqu'il y a une part de fabrication, *récit de vie* et *confession* pour sa mise en scène d'événements véridiques et pour son témoignage d'amour et d'affection pour son frère, ce spectacle solo du comédien est né du traumatisme causé par un accident survenu le 2 juillet 2000 lui rappelant soudainement la mort de son frère, mais il s'achève sur l'image saisissante aux chutes Montmorency de sa mère vêtue de blanc, et racontant son poème sur l'éternel cycle de l'eau. Baptême ou renaissance ? M. P. nage dans ses souvenirs et, de toute évidence, en ressort grandi. L'exercice autobiographique aura été authentique, sincère et bénéfique à son auteur. Il aura également réussi à nous toucher.

#### Effet miroir (théâtre de répliation)

Susana Egan, dans son ouvrage *Mirror Talk : Genres of Crisis in Contemporary Autobiography*<sup>11</sup> évoque la tentation, chez le biographe, de s'identifier – et parfois, de se substituer – à son sujet. Il s'agit alors d'un *effet de répliation*, un effet miroir où la connaissance de l'autre est tributaire d'une connaissance de soi et où les deux procédés parallèles convergent. Comme l'écrivait Oscar Wilde dans *le Portrait de Dorian Gray* : « [...] tout portrait qu'on peint avec âme est un portrait, non du modèle, mais de l'artiste. Le modèle n'est qu'un hasard et un prétexte<sup>12</sup>. »

Répliation ou effet miroir (Egan), soi-même comme un autre (Ricœur, Folkenflik), métaphores de soi (Olney), autobiographie esthétique (Nalbantian), le double de ce double qu'est déjà l'écriture (Foucault)... Les termes divergent, l'idée demeure la même : l'auteur est confronté à une dialectique de soi à l'autre, mais également à une dialectique interne du soi à son identité narrative. En s'intéressant de près à un personnage biographique, on finit par y investir sa propre personne.



11. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1999.

12. Lausanne, Éditions Rencontre, 1954.

Le théâtre biographique comme effet miroir radicalisé peut mener vers l'*auto-mythographie* où les personnages mis en scène contribuent à bâtir le mythe de soi, comme dans le cas du monde acronyme de Victor-Lévy Beaulieu où l'auteur se sert des rencontres avec les écrivains (tels Hugo, Melville, Voltaire et Kerouak pour le roman et l'essai, et tels Joyce, Ferron et Tolstoï pour le théâtre) pour raconter, revoir et corriger son propre récit mythique. Une autre issue de l'effet de réplication du théâtre biographique : l'*auto-gyno-graphie*, c'est-à-dire une revalorisation de l'histoire des femmes et l'émergence d'une voix féminine polyphonique. C'est le projet de Jovette

Marchessault, qui accorde aux écrivaines et aux artistes de caractère la place qu'elles méritent dans l'imaginaire théâtral québécois. Ainsi Violette Leduc, Gertrude Stein, Alice B. Tolkas, Anaïs Nin, madame Blavatsky, Emily Carr peuplent dorénavant cet imaginaire.

### Impromptus

La tradition bien française de l'improptu théâtral remonte à Molière et à son *Impromptu de Versailles*. Il s'agit d'une pièce donnant l'impression d'une simple fantaisie improvisée où l'auteur est contraint de dévoiler sa méthode de travail en créant devant nos yeux une pièce de circonstance. L'artifice de la création d'une pièce est parfois explicite, comme dans *l'Impromptu de l'Alma* d'Ionesco. L'auteur y figure généralement comme personnage, bien que Giraudoux propose son substitut, Jovet, dans *l'Impromptu de Paris*. Le genre, malgré ses apparences frivoles, a l'avantage de servir de tribune aux auteurs qui ont envie de faire valoir leur conception de l'écriture, soit leur art poétique. Autoreprésentation de l'auteur à l'œuvre, l'improptu propose l'artifice rêvé pour excuser la présence gênante et explicite de l'auteur sur scène.

Jacques Ferron, à la suite du succès des *Grands Soleils*, composa un improptu à deux voix, la sienne et celle appropriée à son metteur en scène, Albert Millaire, dans son *Impromptu des deux chiens*. On pourrait également voir les multiples « charges » de Claude Gauvreau comme ayant les caractéristiques premières d'improptus où l'auteur se met en scène et nous dévoile son art poétique et son manifeste au sujet du rôle des artistes dans la société dans *l'Asile de la pureté*.

Michel Tremblay, pour sa part, a rédigé un nombre important d'improptus et de variations sur cette forme. *Ville Mont-Royal* (en réaction au refus de bourse de tournée en Europe pour *les Belles-Sœurs*), *l'Impromptu d'Outremont*, *Impromptu des deux « Presse »* (l'auteur à 20 ans rencontre l'auteur à 40 ans) et *le Vrai Monde ?* (son seul véritable improptu mettant en scène un auteur dramatique) constituent des exemples d'une démarche d'autoreprésentation de l'auteur en tant qu'auteur et, généralement, par rapport à l'œuvre de référence : *les Belles-Sœurs*. *En circuit fermé*



L'autoreprésentation chez  
Ronfard : *Tête à tête*, avec  
Robert Gravel (NTE, 1994).  
Photo : Gilbert Duclos.



et *l'État des lieux* (dont le titre astucieux en anglais est *Impromptu on Nun's Island*), au contraire, sont de simples « pamphlets » permettant à l'auteur non pas d'articuler son art poétique, mais d'élaborer ses positions sur les sujets de l'heure.

### Théâtre de la mémoire et de la re-présentation

Patrice Pavis définit trois types de théâtre autobiographique : le récit de vie, la confession impudique et le jeu avec l'identité<sup>13</sup>. J'ajouterais, en plus de l'autoreprésentation de l'auteur par l'impromptu, le théâtre de la *re-présentation de l'espace mémoire*, soit la création d'un lieu de retrouvailles avec soi et avec ses souvenirs. Véritable lieu de *reprise* kierkegaardienne, cet espace mémoire à nouveau investi rappelle la formule d'Antoine Vitez voulant que le théâtre « permet[te] vraiment aux morts d'intervenir parmi nous et de dialoguer avec nous à condition qu'il les incarne, car c'est le rôle même du théâtre que de rendre vivants les morts couchés sous la terre<sup>14</sup> ».

Au théâtre, les morts ont droit de cité. Le Polonais Tadeusz Kantor, se mettant en scène mettant en scène les récits de sa vie, a poussé l'exercice à son paroxysme en dirigeant lui-même, sur scène, l'exécution de son théâtre de la (et des) mort(s). Auto-critique, autocélébration, autodestruction, la démarche de Kantor s'apparente également à la confession et au jeu avec l'identité, comme il pratiquait « l'autoportrait

*Impératif présent* de Michel Tremblay, mis en scène par André Brassard (Théâtre de Quat'Sous, 2003). Sur la photo : Robert Lalonde (Claude) et Jacques Godin (Alex). Photo : Pascal Sanchez.

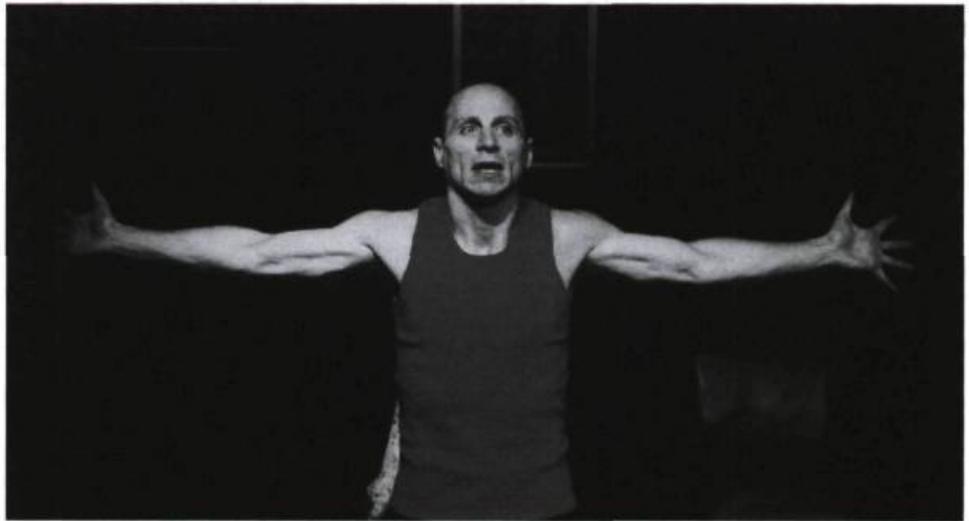
13. *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

14. Cité par Monique Borie dans *le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1997.

comme aveu, comme confession mise en scène » et qu'il se livrait à une « projection du moi, (entrant) en jeu avec le double, jeu pervers, jouissance tragique d'un être de plus en plus impliqué dans sa création, apparemment de plus en plus prisonnier de lui-même<sup>15</sup> ».

Deux pièces mémoire retiennent mon attention par leur caractère autobiographique avoué et leur stratégie de recréation d'un espace mémoire qui ne peut exister que par la représentation. Je pense à l'exercice palinodique de Michel Tremblay, *Encore une fois, si vous permettez*, où il retrouve sa mère, Nana, pour rejouer avec elle diverses scènes issues de ses récits autobiographiques, et à *Je me souviens* de Lorena Gale où l'auteur raconte sa vie d'anglophone noire montréalaise d'avant son exil à Vancouver et d'avant les permutations que l'on connaît dans la société québécoise des derniers vingt-cinq ans. *Encore une fois...* permet à Tremblay de renouer avec la figure maternelle et de fixer le moment tout en l'animant grâce à l'« aventure de la langue ». Comme Giraudoux avec Jovet, Tremblay a fait appel à son metteur en scène pour interpréter le rôle du Narrateur. Dommage pour les retrouvailles, à moins que l'auteur n'ait préféré être voyeur de ses propres souvenirs ou encore que les retrouvailles aient eu lieu lors de l'écriture, faisant de ce théâtre non pas un art à deux temps, comme on l'entend habituellement, mais plutôt à temps multiples et itératifs.

*L'Inoublié ou Marcel Pomme-dans-l'eau : un récit-fléuve* de Marcel Pomerlo (Momentum, 2002). Photo : Michel Tremblay.



Que penser des récits poétiques au « je » lorsqu'ils sont présentés comme théâtre ? Il s'agit ici de récits d'abord conçus comme poésie, donc témoignage intime entre un poète et son carnet et un livre et son lecteur. Comment qualifier des spectacles comme *De la fissure au pépin*, deux textes poétiques de Patrice Desbiens interprétés sobrement par Alain Doom, ou encore *Ils ne demandaient qu'à brûler*, spectacle monté par Christian Vézina à partir des textes poétiques de Gérald Godin ? Le texte de Desbiens, présenté comme théâtre et interprété par un comédien, ne devient-il pas

15. Denis Bablet, « Tadeusz Kantor, libre ou prisonnier de lui-même », *Théâtre/Public*, septembre-octobre 1990.



théâtre ? L'évocation de la mère, du Timmins natal, de la difficulté d'écrire et d'exister de Desbiens, confère-t-elle au texte poétique un statut de théâtre autobiographique ? Comme chez Pomerlo et Tremblay, la mère renaît, elle revit sur scène. Poésie du quotidien, théâtre de la mémoire, l'un n'exclut pas l'autre.

Pol Pelletier dans son spectacle solo, *Joie* (Théâtre d'Aujourd'hui, 1992). Photo : Fabienne Sallin.

### Récits de conversion

Le récit de conversion évoque immédiatement Paul Claudel qui, après avoir lu les vers de Rimbaud, se rendit à la messe de Noël à Notre-Dame. L'image du choc à la fois mystique et esthétique est saisissante. Les récits de conversion religieuse ou de renouvellement de la foi se font plutôt rares dans le théâtre québécois contemporain (bien qu'il existe de telles pièces, je pense notamment à *la Traversée* de Jean-François Casabonne). Il existe toutefois l'équivalent laïque de ces récits, professés avec tant d'ardeur et d'engagement moral de la part de l'auteur qu'on est tenté de les qualifier de religieux. *Joie*, *Océan* et *Or* de Pol Pelletier et *Banana Boots* de David Fennario m'apparaissent mériter ce terme de récits de conversion et d'engagement. Étrange couplage, me dira-t-on, que celui de Pelletier, associée au théâtre expérimental et au féminisme, travaillant en français à Montréal, et de Fennario, associé au théâtre sociopolitique et au marxisme, travaillant en anglais à Montréal. La comparaison s'impose toutefois grâce à leurs pièces solos autobiographiques et rétrospectives. Dans les deux cas, ils racontent leur cheminement artistique et humain pour en arriver à la conclusion qu'à un moment donné ils n'ont pu continuer de travailler dans le milieu théâtral tel qu'il existe. Les pièces solos, écrites et interprétées par Pelletier et Fennario, produites en marge des institutions, sans l'artifice de personnages, misent toutes deux sur la revendication d'un théâtre de la parole, qui accorde toute la

place à l'artiste, au respect de son intégrité et aux débats d'idées. Refusant la machine à produire des pièces, le *star system* et les distractions du métier, tous deux défendent ardemment le droit d'être qui ils sont sans avoir à se plier aux contraintes d'un milieu où ils ne trouvent plus leur place.

Depuis la biographie « nationale » hagiographique du début du siècle, et ensuite la biographie « subversive » et le théâtre épique et politique des années 70, jusqu'à l'autobiographie qui revendique l'affranchissement de l'artiste des structures institutionnelles contraignantes, la préoccupation pour les grandes causes a cédé la place à l'individu revendiquant son unicité dans un monde de plus en plus aliénant.

### **Pourquoi le théâtre autobiographique ?**

Cette fascination pour un théâtre autobiographique tient-elle simplement d'un désir d'authenticité et de sincérité chez les créateurs comme chez les spectateurs ? La convention veut qu'au théâtre nous usions de masques et d'artifices. Est-ce donc là une réaction contre le théâtre de la mise en scène, le théâtre scénographique, le théâtre-machine, le théâtre institutionnel ?

Ces incursions de l'autobiographique au théâtre permettent-elles aux artistes de s'approprier cette parcelle du produit artistique qu'il leur reste ? Cette part qui ne pourra jamais être « produit culturel » puisqu'elle vient d'eux.

Est-ce la façon la plus directe de reprendre un certain contrôle sur la création qui leur échappe ? Par exemple, un metteur en scène ou un conseiller dramaturgique a-t-il la même autorité devant le texte au « je » (aussi peu voilé soit-il) ?

Au cours des trente dernières années, le projet collectif et politique a cédé la place, dans notre dramaturgie, à de multiples voix individuelles. Chacune de ces voix donne à chacun de ces auteurs droit de cité en tant qu'individu. Voilà, il me semble, le principal outil d'un tel théâtre post-dramatique, post-événementiel : la parole individualisée, sincère et vraie, bien que jouée et miroitée. Disons parole assumée plus que jouée, puisque parole de soi que l'auteur adresse, en confidence et avec l'aide d'interprètes, directement au public. Quelle est cette parole ? Qu'a-t-on à dire dans ce théâtre autobiographique ? Simple : j'existe, me voici. Non pas le *cogito ergo sum* (je pense, donc je suis) de Descartes, mais plutôt le *sum ergo loquor* (je suis donc je cause) ou encore le *loquor ergo sum* (je parle, donc je suis) de « l'ère du moi ». Cogito paradoxal et réhabilitation du romantisme expurgé de sentimentalisme. Néo-romantisme post-moderne, est-ce possible, puisqu'il est d'abord question d'un *jeu*, le jeu de la sincérité, le jeu du miroir dans une société qui triche, trompe et relativise ? **J**

---

Auteur et metteur en scène, Louis Patrick Leroux a fondé, à Ottawa, le Théâtre la Catapulte qu'il a dirigé jusqu'en 1998. Il est diplômé en lettres françaises (Ottawa), en théâtre (Ottawa et Sorbonne nouvelle) et en gestion des arts (HEC-Montréal). Il termine actuellement sa thèse de doctorat sur les dramaturgies biographique et autobiographique québécoises à l'Institut d'Études Théâtrales de la Sorbonne nouvelle, Paris. Il enseigne la gestion des arts à l'Université d'Ottawa et l'écriture dramatique à l'Université Concordia.