

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

*LA FIGURE DU CRÉATEUR ET SES RÉSONANCES MYTHOLOGIQUES DANS LE
THÉÂTRE DE CAROLE FRÉCHETTE ET DE LARRY TREMBLAY*

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA
MAÎTRISE EN LETTRES

PAR
CAMILLE ST-GEORGES

JUIN 2024

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire, de cette thèse ou de cet essai a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire, de sa thèse ou de son essai.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire, cette thèse ou cet essai. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire, de cette thèse et de son essai requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

Merci à Hervé Guay pour son accompagnement irréprochable comme directeur de recherche. La rédaction de ce mémoire a été facilitée par la rigueur de ses interventions, ses qualités de pédagogue et son expertise en dramaturgie québécoise. Je lui suis reconnaissante pour les opportunités d'emploi qu'il m'a offertes au fil de mon parcours, tant comme assistante de recherche que comme chargée de cours. Merci à Patricia Powers, enseignante inspirante qui m'a transmis l'amour de la culture québécoise et qui m'a permis de m'impliquer dans différents événements culturels à l'Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR). Ses bons mots à mon égard n'ont pas manqué de me redonner de l'assurance. Merci à Hélène Marcotte et à Pauline Bouchet pour leur évaluation de ce mémoire. Merci à mon amoureux, Pierre François, pour son soutien quotidien, lui qui n'a jamais cessé de croire en mes capacités. Merci à Amélie pour ses encouragements continuels, qui ont été une source inestimable de motivation. Je suis chanceuse d'avoir pu partager mon expérience à la maîtrise avec une collègue aussi passionnée. Merci aux organismes qui m'ont offert un soutien financier infiniment précieux, à savoir le Conseil de recherches en sciences humaines, l'UQTR, la Fondation de l'UQTR, le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture au Québec, la Société québécoise d'études théâtrales, le Laboratoire de recherche sur les publics de la culture et l'Association générale des étudiant(e)s de l'UQTR. Finalement, merci à l'organisme à but non lucratif Thèsez-vous pour ses ateliers en ligne et ses retraites de rédaction qui ont facilité la traversée d'une rive à l'autre de la maîtrise.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	16
LE METTEUR EN SCÈNE ET LE MYTHE D'ORPHÉE DANS <i>LES SEPT JOURS DE SIMON LABROSSE</i>	16
1. Quand le chômage mène à la création.....	16
2. Profession : metteur en scène.....	18
3. Les éléments structurants du mythe d'Orphée	22
3.1. Le pouvoir sacré du chantre	23
3.2. La double perte d'un être cher	24
3.3. L'errance et la mort.....	26
4. Lecture du personnage-créateur de Simon.....	27
4.1. La mise en scène comme un gagne-pain.....	27
4.2. Le metteur en scène amateur : incompétence et manque d'autorité	28
4.3. Une figure du créateur plus profane que sacrée	30
5. Réactualisation du mythe et de la figure concrète de l'artiste	34
6. Conclusion partielle	37
CHAPITRE 2	40
LE SCULPTEUR ET LE MYTHE DE PYGMALION DANS <i>LE GÉNIE DE LA RUE DROLET</i>	40
1. Quand os de poulets riment avec création.....	40
2. Profession : sculpteur	42
3. Les éléments structurants du mythe de Pygmalion.....	46

3.1. Tomber amoureux de son art.....	47
3.2. L'œuvre qui prend vie.....	48
4. Lecture du personnage-créateur de Guillaume	50
4.1. Du talent singulier au génie berné.....	50
4.2. L'artiste maudit	53
4.3. Conquérir le marché de l'art : Guillaume contre Dieter	54
5. Réactualisation du mythe et de la figure concrète de l'artiste	56
6. Conclusion partielle	60
CHAPITRE 3	62
LE CHORÉGRAPHE ET LE MYTHE DE PROMÉTHÉE DANS <i>TÉLÉROMAN</i>	62
1. Quand le Christ devient artiste.....	62
2. Profession : chorégraphe.....	64
3. Les éléments structurants du mythe de Prométhée	68
3.1. Le voleur de feu	70
3.2. Figure sage et savante : de créateur à héros civilisateur	71
3.3. La punition	73
4. Lecture du personnage-créateur de Christophe.....	74
4.1. Devenir l'égal de Dieu	74
4.2. La transmission de l'œuvre <i>Cheval</i>	75
4.3. Du tyran au bouc émissaire : la ritualité sacrée dans <i>Téléroman</i>	77
5. Réactualisation du mythe et de la figure concrète de l'artiste	79
6. Conclusion partielle	83
CHAPITRE 4	85
LE CONTEUR ET LE MYTHE D'ÉCHO DANS <i>LA PEAU D'ÉLISA</i>	85
1. Quand l'art permet de sauver sa peau	85
2. Profession : conteur.....	87
3. Les éléments structurants du mythe d'Écho.....	91
3.1. La punition	94
3.2. La passion rejetée.....	95
3.3. L'écholalie comme destinée.....	96
4. Lecture du personnage-créateur d'Élisa.....	98

4.1. Le besoin d'être vue	98
4.2. Entre transmission et création	100
5. Réactualisation du mythe et de la figure concrète de l'artiste	102
6. Conclusion partielle	105
CONCLUSION.....	108
Morceler le mythe : une étude des résonances.....	108
Des réécritures singulières par le prisme de l'artiste profane	111
L'ordinaire au Québec et dans l'art contemporain.....	113
BIBLIOGRAPHIE	117

INTRODUCTION

Les années 1980 marquent un tournant dans la dramaturgie québécoise. Signe d'un repli sur soi provoqué par la disparition des repères religieux, culturels et collectifs, le théâtre verse dans un individualisme qui rompt avec les revendications nationales, sociales et féministes dont il se faisait le porte-voix dans les décennies précédentes. Exploration du domaine de l'intime, problématiques sentimentales contemporaines, cynisme et désenchantement, rapport à autrui complexe, quête de sens accompagnant le passage de l'enfance à l'âge adulte : telles sont les caractéristiques que l'on rencontre dans les productions scéniques souvent qualifiées de postmodernes¹, dont la critique souligne aussi l'hétérogénéité, l'éclatement des formes. En privilégiant l'exploration de son intériorité, le dramaturge se met également à examiner sa propre pratique artistique, ce dont témoignent la récurrence de l'autoréflexivité et des personnages-créateurs² dans la dramaturgie de cette période.

L'artiste occupe une place importante dans l'imaginaire collectif de maintes sociétés. S'il n'a pas toujours été associé à la posture singulière du génie que d'aucuns lui attribuent depuis le romantisme, il n'en reste pas moins que le créateur, qu'il soit

¹ Au Québec, le postmodernisme est un mouvement littéraire qui prend forme dès les années 1980. Face à la fin des grands récits, pour reprendre les termes de Jean-François Lyotard, dont celui de la libération nationale auquel met fin les échecs référendaires de 1980 et de 1995, une perte de sens est palpable dans les œuvres littéraires, dont l'un des symptômes serait la fragmentation des idées qui s'y fait jour. Ce même mouvement apparaît en France à la fin de la Seconde Guerre mondiale, lorsqu'on découvre les horreurs dont l'être humain est capable. L'appellation « postmodernisme » est critiquée par certains. Pensons au philosophe québécois Sébastien Charles, qui ne voit pas dans ce mouvement une véritable rupture, mais plutôt une parenthèse dans la poursuite de la modernité. Il préfère donc la notion d'hypermodernité pour décrire notre société actuelle. Nous désirons tout de même inscrire les œuvres de notre corpus à l'enseigne du postmodernisme.

² Nous formons cette appellation sur le modèle du personnage-écrivain d'André Belleau. Nous l'emploierons entre autres pour désigner les personnages qui s'érigent comme créateurs, et ce, peu importe la discipline artistique convoquée. Nous choisissons d'ailleurs de réfléchir au *créateur* plutôt qu'à l'*artiste*, parce que la création insiste davantage sur le faire, disposition essentielle au théâtre, mais aussi aux personnages-écrivains de Belleau, tandis qu'être artiste résulte plutôt d'un état d'esprit.

vu positivement ou négativement par ses pairs, marque les esprits depuis des siècles. En atteste le nombre croissant de travaux publiés sur la question au cours des trente dernières années. À titre d'exemple, Sophie Cassagnes-Brouquet et Martine Yvernault soulignent le caractère pluriel du statut de l'artiste au Moyen Âge et à la Renaissance, puisqu'il s'agit à la fois de « celui qui crée, imagine, construit, fabrique, [de] celui qui peut en vivre [...], [de] celui qui se contente de peu³ ». Raymonde Moulin⁴ et Howard Becker, quant à eux, s'attardent à l'inscription de l'artiste dans l'institution artistique. Pour Becker, d'ailleurs, l'art est une activité collective⁵, et ce, du choix des matériaux à la réception de l'œuvre. C'est à ce titre que le sociologue introduit le concept des mondes de l'art, qui englobent tous les acteurs essentiels à la production artistique :

[U]n monde de l'art se présente comme un réseau de chaînes de coopération qui relie les participants selon un ordre établi. [...] Dans cette perspective, les œuvres d'art ne représentent pas la production d'auteurs isolés, d'« artistes » qui possèdent un don exceptionnel. Elles constituent bien plutôt la production commune de toutes les personnes qui coopèrent suivant les conventions caractéristiques d'un monde de l'art afin de donner naissance à des œuvres de cette nature⁶.

Mentionnons aussi les recherches de Nathalie Heinich, qui voit au contraire dans l'artiste un être exceptionnel. Elle théorise le régime de singularité⁷, où s'imposent un passage de la prospérité à la postérité (en d'autres termes, un « passage de la reconnaissance immédiate à la reconnaissance différée⁸ ») et le rejet des notions de norme et de tradition. Pour Heinich, l'élite artistique est divisée en trois pôles : excentrique (valorisation de l'*outsider*), engagée (incarnation de l'innovation) et privilégiée (promotion sociale). La valorisation de la marginalité au sein du régime de

³ Sophie Cassagnes-Brouquet et Martine Yvernault (dir.), *Poètes et artistes. La figure du créateur en Europe au Moyen Âge et à la Renaissance*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2007, p. 396.

⁴ Nous mettrons à profit les idées de Moulin dans le deuxième chapitre de ce mémoire.

⁵ Sophie LeCoq soulève un paradoxe chez Becker. Pourquoi « l'artiste réussit à maintenir socialement les attributs du créateur » si l'art est, effectivement, une démarche collective ? C'est en réponse à ce questionnement qu'elle établit deux dimensions au travail artistique : son organisation sociale, qui dépend effectivement de la coopération, et la fabrication des œuvres, sur laquelle l'auteur a toutefois la primauté. Voir Sophie LeCoq, « Le travail artistique. Effritement du modèle de l'artiste créateur ? », *Sociologie de l'Art*, n° 5 (3) (*Le travail artistique*), 2004, p. 117.

⁶ Howard Saul Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1988, p. 58-59.

⁷ Voir Nathalie Heinich, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 1996.

⁸ Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, p. 139.

singularité rappelle la bohème, phénomène où se manifeste le rejet des conventions sociales et qui a intéressé tant les sociologues que les littéraires, ses créateurs ayant fait preuve d'un « exhibitionnisme constitutif⁹ » qui en a facilité l'étude : « La bohème est la première industrie de fabrication de son propre imaginaire et, par glissement, de sa propre histoire¹⁰. » Dans la foulée, d'autres chercheurs ont analysé la figure de l'artiste maudit¹¹, car au-delà de l'étude de l'artiste à la lumière de ses fonctions sociales, une approche pertinente pour éclairer ses représentations consiste à s'attacher à la figure du créateur dans les arts eux-mêmes. Bien que les études sur la figure du créateur, davantage littéraires ou sociocritiques, se multiplient, l'artiste a encore été peu étudié en regard de ses résonances symboliques, voire mythologiques. Ceci se vérifie en particulier pour le théâtre, auquel nous consacrerons ce mémoire.

Le personnage-créateur occupe une place de choix dans la littérature québécoise. Il est par exemple présent dans le roman, surtout sous la figure de l'écrivain, comme en témoigne la multiplication d'études se penchant sur le sujet, dont *Le romancier fictif* (1980), l'ouvrage pionnier d'André Belleau, qui désigne deux tendances : les romans du code et les romans de la parole. D'une part, les romans du code sont une reprise en texte de l'institution, où le « personnage-écrivain réitère dans la société intratextuelle, de manière positive ou négative, le statut effectif de la littérature dans la société réelle¹² », et permettent de faire voir la culture¹³, qui y est toutefois dépeinte comme « avilie par l'institution¹⁴ ». D'autre part, les romans de la parole, souvent autodiégétiques, sont « pure parole ou, mieux encore, [...] pure intention de parole. Le référent interne la dispense de tout cadre institutionnel, de toute

⁹ Anthony Glinoyer, *La bohème. Une figure de l'imaginaire social*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2018, p. 24.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Pascal Brissette, notamment, réfléchit « globalement et historiquement à la fonction du malheur dans les processus de légitimation culturelle ». Voir Pascal Brissette, *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux* [En ligne], Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2005, § 1, URL : <http://books.openedition.org/pum/20344>.

¹² André Belleau, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1980, p. 60.

¹³ Nous faisons ici référence au conflit entre la nature, innée à l'homme, désordonnée et chaotique, et la culture, faite de normes, de règles, de codes et de contraintes, conflit définitoire pour la littérature québécoise selon Belleau.

¹⁴ *Ibid.*, p. 78.

assise collective¹⁵. » Sachant que le personnage-écrivain n'a pas besoin de se raconter son propre statut d'écrivain, la culture s'efface dans ces œuvres. Pour Belleau, ces deux orientations témoignent d'une incomplétude chez le personnage-écrivain : le roman québécois n'arrive à bien représenter ni l'institution ni le véritable sujet-écrivain. À ce texte phare se sont ajoutées d'autres études, où émergent diverses conceptions qui renvoient souvent à un rapport problématique du créateur à son art. Le collectif dirigé par Louise Milot et Fernand Roy, par exemple, fait plutôt état de figures de l'écrit (« lettre, article, poème, livre ou même simplement note manuscrite laissée par un personnage¹⁶ »), permettant un discours autotélique sur la littérature. Roseline Tremblay relève quant à elle différents profils de personnages-écrivains, à savoir le perdant, l'aventurier, le porte-parole, l'iconoclaste et le névrosé, qu'elle associe aussi à une entreprise d'autoreprésentation de l'écrivain, qui « ne se trouve pas ainsi glorifié, mais bien pointé du doigt¹⁷. » David Bélanger, plus récemment, s'inscrit dans la filiation de Belleau en évoquant la négativité de l'écrivain fictif et son refus de l'institution littéraire¹⁸.

L'intérêt pour le personnage-créateur se fait aussi grandissant dans le théâtre québécois. En particulier depuis les années 1980, les dramaturges en présentent des incarnations liées à presque toutes les professions artistiques, qu'ils soient des artistes professionnels ou qu'ils s'associent à la création de façon occasionnelle. Plusieurs chercheurs décèlent dans leur présence une quête identitaire : pour certains, le geste d'écrire s'associe à celui de s'écrire¹⁹ ; pour d'autres, l'art est un moyen de se retrouver et de transcender sa réalité²⁰. On appréhende aussi la figure du créateur à la lumière du dédoublement des auteurs réels. Qu'elle soit présence autoréflexive²¹ ou symptomatique d'une polyphonie, où le dramaturge domine derrière des personnages

¹⁵ *Ibid.*, p. 60.

¹⁶ Louise Milot et Fernand Roy (dir.), *Les figures de l'écrit. Relecture de romans québécois*, Québec, Nuit blanche, coll. « Recherche », 1993, p. 10.

¹⁷ Roseline Tremblay, *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois, 1960-1995*, Montréal, Hurtubise, 2004, p. 26.

¹⁸ Voir David Bélanger, « En contre-jour : la représentation évanescence de l'écrivain dans le roman québécois contemporain », *Arborescences*, n° 6 (*Polyphonies : voix et valeurs du discours littéraire*, dir. par Francis Langevin et Raphaël Baroni), septembre 2016, p. 54-71.

¹⁹ Voir Louise Vigeant dans le deuxième chapitre de ce mémoire.

²⁰ Voir Noémi Couture Guindon et Maxime Aubin dans le quatrième chapitre de ce mémoire.

²¹ Voir Diane Godin dans le premier chapitre de ce mémoire.

instables²², ces scénographies auctoriales, où l'écrivain joue à se mettre en scène, possèdent selon José-Luis Diaz une « dimension théâtrale [et un] côté stéréotypé²³ ». Quelques chercheurs suivent pour leur part la piste de la métathéâtralité et soulignent que les dramaturges tendent à multiplier les structures complexes, comme les jeux de théâtre dans le théâtre, qui ont une incidence sur la mise en scène du texte et incitent à réfléchir au fonctionnement de l'art dramatique. Afin d'expliquer cette théâtralité ostentatoire, Lionel Abel revient au *theatrum mundi*, idée voulant que le monde soit une scène, où tous jouent un rôle, pareils à des comédiens conscients « de leur propre théâtralité²⁴. » Bref, la métathéâtralité veille à « renchérir sur la théâtralisation en l'exploitant au second degré, en multipliant les formes de surthéâtralisation²⁵ », ce que révèle l'usage fréquent de personnages-créateurs sur les scènes occidentales.

L'étude des créateurs fictifs en regard des mythes est un point négligé de la recherche, du moins en ce qui a trait à la dramaturgie québécoise. Seuls quelques articles épars s'y attardent²⁶, et ce, malgré l'importante tradition d'actualisation des mythes au théâtre²⁷. Cette lacune provient peut-être de la difficulté à définir le mythe lui-même, terme qui a été utilisé tous azimuts dans plusieurs disciplines. Ce brouillard est accentué par des entreprises comme celle de Roland Barthes, qui a contribué avec ses *Mythologies* à définir le mythe comme une « illusion à dissiper²⁸ », conventions

²² Voir Pauline Bouchet dans le troisième chapitre de ce mémoire.

²³ José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007, p. 47.

²⁴ Lionel Abel, *Metatheatre : A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1963, p. 60, « of their own theatricality. »

²⁵ Tadeusz Kowzan, « Théâtre dans le théâtre : signe des temps ? », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 46, 1994, p. 168.

²⁶ Voir Thierry Bissonnette, « Des rédemptions à crédit. Le sujet-théâtre et les retournements orphiques de Claude Gauvreau », *Protée*, vol. 35, n° 1 (*Échos et résonances*), printemps 2007, p. 41-47 ou Lucie Robert, « L'immortalité du monde. Figures de l'artiste chez Michel Marc Bouchard », *Voix et Images*, vol. 33, n° 1 (97) (*Michel Marc Bouchard*, dir. par Shawn Huffman et Dominique Lafon), automne 2007, p. 47-58.

²⁷ François Jouan explique ainsi l'importance du mythe au théâtre : « S'il est encore possible de faire rire les spectateurs des travers de notre époque, il semble de plus en plus difficile d'exciter en eux l'émotion tragique en leur présentant directement notre vie actuelle pourtant si fertile en drames poignants. La vieille recette classique qui recommande l'éloignement dans le temps ou dans l'espace a amené nos contemporains aux mêmes résultats qu'un Racine. » Voir François Jouan, « Le retour au mythe grec dans le théâtre français contemporain », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 2, juin 1952, p. 62.

²⁸ Jonathan Culler, « Le mythologue », dans Jonathan Culler, *Roland Barthes*, trad. de l'anglais par Sophie Campbell, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2015, p. 37.

sociales déguisées en idées reçues et entretenant un « rapport de *déformation*²⁹ » avec la réalité. L'approche ethnoreligieuse envisage plutôt le mythe comme un récit fondateur, sacré parce que racontant l'activité créatrice des dieux, relatant depuis des générations « un événement primordial qui a eu lieu au commencement du Temps³⁰ », « *ab origine, in illo tempore*³¹ » comme l'écrit Mircea Eliade. Le mythe, doté d'une dimension étiologique, explique le monde et les comportements humains, de manière à révéler « comment une réalité est venue à l'existence³² » :

Certains prétendent que chaque société exprime, dans ses mythes, des sentiments fondamentaux tels que l'amour, la haine ou la vengeance, qui sont communs à l'humanité tout entière. Pour d'autres, les mythes constituent des tentatives d'explication de phénomènes difficilement compréhensibles : astronomiques, météorologiques, etc.³³

Il arrive que le mythe prenne la forme d'une vérité à décrypter, ce qui n'empêche pas de l'envisager comme une structure narrative qui transcende les cultures. Pour sa part, Claude Lévi-Strauss définit le mythe comme une structure permanente, composée « d'unités constitutives³⁴ » lui permettant de se reproduire facilement, c'est-à-dire de mythèmes, concept sur lequel nous reviendrons. Il en résulte que la « substance du mythe ne se trouve ni dans le style, ni dans le mode de narration, ni dans la syntaxe, mais dans *l'histoire* qui y est racontée³⁵. » Prédomine alors son statut de récit : le mythe est racontable, a déjà été raconté et le sera de nouveau. Lévi-Strauss note d'ailleurs qu'un « mythe se compose de l'ensemble de ses variantes³⁶ », à l'instar de plusieurs autres qui notent son caractère multiple : « [I]l n'y a pas une version *originelle* d'un mythe et *la bonne version* d'un mythe n'existe pas³⁷ ». Ultimement, le mythe ethnoreligieux exprime « l'au-delà du monde³⁸ » et se veut un instrument de révélation.

²⁹ Roland Barthes, « Le mythe, aujourd'hui », dans Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1957, p. 229. L'auteur souligne.

³⁰ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1965, p. 82.

³¹ *Ibid.*, p. 61. L'auteur souligne.

³² *Ibid.*, p. 67.

³³ Claude Lévi-Strauss, « La structure des mythes », dans Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* [1958], Paris, Pocket, 1974, p. 237.

³⁴ *Ibid.* p. 241.

³⁵ *Ibid.*, p. 240. L'auteur souligne.

³⁶ *Ibid.*, p. 249.

³⁷ Camille Deslauriers, « Vers une lecture mythocritique des textes littéraires », *Québec français*, n° 164 (*L'actualité du mythe*, dir. par Vincent C. Lambert), hiver 2012, p. 43. L'autrice souligne.

³⁸ Robert D. Miller, « Myth as Revelation », *Laval théologique et philosophique*, vol. 70, n° 3 (*Les mondes grec et romain : définitions, frontières et représentations dans le « judaïsme », le*

Dans la perspective sociologique, le caractère universel du mythe s'exprime autrement. Il s'avère une représentation collective porteuse d'un message, véhicule des valeurs et des croyances d'une société ; on fait appel au caractère sacré de son autorité pour persuader ses membres de son importance :

[S]tratégiquement produit et utilisé, le mythe social est une représentation collective hybride, bénéfique ou nuisible, baignant dans le sacré, commandée par l'émotion plus que par la raison, et porteuse de sens, de valeurs et d'idéaux façonnés dans un environnement social et historique donné. [...] On s'attend aussi à ce que, agissant sur les consciences, il influe également sur les comportements individuels et collectifs³⁹.

Le mythe suscite aussi des approches littéraires, qui poursuivent les résurgences d'une figure chez différents auteurs. Lorsque les mythes ethnologiques sont consignés par l'écriture, ils deviennent des mythes littéraires, qui conservent la trace d'un récit fondateur qu'il reste possible de discerner. Toutefois, cette appellation regroupe aussi la création de mythes nouveau-nés (par exemple Faust). On use donc « d'un même terme pour certaines productions des peuples sans écriture et pour les plus hautes réussites de la littérature⁴⁰. » Le mythe littéraire est d'ailleurs le seul qui vaille selon Jean-Louis Backès, qui s'oppose à sa primitivité, la jugeant inutile, étant donné qu'elle ne repose sur aucun document. Le mythe est une affaire de poètes : « Les mythes nous sont dès l'abord donnés comme des mythes en littérature⁴¹. » D'Homère au théâtre québécois contemporain, le mythe a tout de même changé de peau. Sa réécriture transmet un nouveau message : il ne révèle plus l'origine du monde, mais s'interroge sur la direction prise par l'humanité, devenant ainsi vecteur des craintes et des désirs d'une société. C'est la conception littéraire, voire ethnoculturelle, du mythe qui nous intéressera ici.

Dans ce mémoire, nous réfléchirons à deux auteurs importants du théâtre québécois contemporain, soit Carole Fréchette et Larry Tremblay. En raison de

« christianisme » et le « paganisme », dir. par Anne Pasquier), octobre 2014, p. 540, « what is beyond the world ».

³⁹ Gérard Bouchard, « Pour une nouvelle sociologie des mythes sociaux », *Revue européenne des sciences sociales*, n° 51 (1) (*Varia*), 2013, p. 68.

⁴⁰ Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, n° 55 (*La farcissure. Intertextualités au XVI^e siècle*), octobre 1984, p. 113.

⁴¹ Jean-Louis Backès, *Le mythe dans les littératures d'Europe*, Paris, Cerf, coll. « Cerf Littérature », 2010, p. 29.

l'implication de Fréchette au sein du Théâtre des Cuisines, nombre de chercheurs ont soulevé les diverses problématiques féminines abordées dans son œuvre, comme la maternité et la relation mère-fille. À l'instar de l'ouvrage *Carole Fréchette, dramaturge. Un théâtre sur le qui-vive*, dirigé en 2018 par Gilbert David, nous nous tournerons plutôt vers d'autres perspectives de la dramaturgie de l'autrice⁴². Fréchette offre un théâtre de la comparution, comme l'exprime David, rassemblant des personnages qui désirent « se mettre à nu devant nous : [...] ceux-ci n'hésitent pas à nous prendre à témoin, voire à nous interpeller avec leurs corps, leurs voix, leurs paroles à fleur de peau, leurs inquiétudes, leurs espoirs, leurs désirs amoureux⁴³. » La difficulté initiale des personnages à se rencontrer (ce qui les pousse plutôt à se raconter) est alors surpassée par leur besoin impératif d'être vus, entendus, de manière à remplir le vide qui les accable. Tremblay, quant à lui, accorde une importance particulière au corps dans son œuvre qui « explore les leurres, les dérives et les effondrements de la subjectivité⁴⁴ ». On le constate notamment dans ses solos, pièces qui dépeignent des sujets en crise identitaire, corporelle et langagière. Plusieurs auteurs de l'ouvrage *Le corps déjoué. Figures du théâtre de Larry Tremblay*, dirigé par David en 2009, soulignent en outre une caractéristique fondamentale de l'œuvre de Tremblay, à savoir l'identité trouble de ses personnages, palpable dans le parcours « des faux génies, des savants fous et des autres êtres désaxés qui peuplent le théâtre de Larry Tremblay⁴⁵. » Peu importe la perspective utilisée pour lire Tremblay, on y observe son « imaginaire débridé, qui lui permet de plonger dans les névroses de personnages égarés⁴⁶ ».

⁴² Ceci est sans compter que Fréchette se défend d'écrire expressément sur la femme : « Je sais que *Baby blues* et les *Quatre Morts de Marie* sont des textes "profondément féminins" et je les accepte tout à fait comme tels. Ils sont ainsi parce qu'ils prennent leurs racines dans mes tourments les plus secrets, les plus enfouis. J'espère seulement que cela ne les empêche pas d'être aussi, aux yeux de ceux qui les reçoivent, profondément humains. » Voir Carole Fréchette, « Questions et confidences », *Jeu*, n° 61 (*Dramaturgie québécoise récente*, dir. par Lorraine Camerlain), 1991, p. 28. Nous soulignons.

⁴³ Gilbert David, « Présentation. "Être à l'écoute d'une voix" », dans Gilbert David (dir.), *Carole Fréchette, dramaturge. Un théâtre sur le qui-vive*, Montréal, Nota bene, coll. « Études culturelles », 2018, p. 15.

⁴⁴ Gilbert David, « Une dramaturgie de la surmodernité », dans Gilbert David (dir.), *Le corps déjoué. Figures du théâtre de Larry Tremblay*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2009, p. 7.

⁴⁵ Hervé Guay, « Motifs du démembrement et dérouté du sujet dans *La hache* », dans Gilbert David (dir.), *Le corps déjoué. Figures du théâtre de Larry Tremblay, op. cit.*, p. 61.

⁴⁶ Hélène Jacques, « Le secret des choses : Larry Tremblay en quatre temps », *Jeu*, n° 120 (3) (*Paroles d'auteurs*, dir. par Raymond Bertin), 2006, p. 8.

Bien qu'une grande partie de l'œuvre de nos auteurs s'intéresse à la création⁴⁷, nous étudierons plus particulièrement deux œuvres de Fréchette, soit *Les sept jours de Simon Labrosse* (1999), exemple de théâtre dans le théâtre où le personnage de Simon, un metteur en scène amateur, présente un spectacle portant sur son quotidien, et *La peau d'Élisa* (1998), courte pièce qui nous permettra de réfléchir à la pratique du conte grâce au personnage d'Élisa, qui relate des histoires d'amour à son public. Les figures du créateur sont aussi nombreuses chez Tremblay, mais nous nous centrerons sur deux pièces moins étudiées de cet auteur, soit *Le génie de la rue Drolet* (1997) et *Téléroman* (1999). La première plonge dans l'univers de Guillaume, un sculpteur d'os de poulets, tandis que la seconde touche à la danse, avec le personnage de Christophe, un chorégraphe tyrannique qui tente de créer l'œuvre ultime. Ces personnages-créateurs ont été étudiés par différents chercheurs. Diane Godin mentionne que Fréchette réinvestit la figure de l'auteur dans *Les sept jours de Simon Labrosse*, oscillant entre « la mise en scène du moi devisant sur lui-même [...] et la volonté de critiquer le caractère par trop complaisant, égocentrique de ce type d'inclination⁴⁸. » Sara Thibault voit aussi en Simon le metteur en scène prêt à tout pour gagner sa vie⁴⁹. Marie-Aude Hemmerlé s'attarde quant à elle à Élisa, qu'elle voit comme porteuse de la mémoire :

Le personnage d'Élisa endosse clairement la fonction de conteur. [...] [E]lle est porteuse d'un passé par sa médiation d'histoires vécues qu'elle fait siennes. De fait, elle possède cette part active de la mémoire, celle qui constitue l'unique action de la pièce, à savoir se remémorer : rappeler à la mémoire avec vivacité les histoires d'amour des autres⁵⁰.

Godin dissèque aussi les pièces de Tremblay. Dans *Le génie de la rue Drolet*, elle voit une quête de l'unité originelle dans la pratique artistique de Guillaume⁵¹. Quant à *Téléroman*, elle y note le sens critique dont fait preuve Tremblay, qui présente les

⁴⁷ En plus des disciplines artistiques étudiées ici, l'écriture tient une place de choix chez les personnages fréchettiens et tremblayiens. Chez nos auteurs, l'art s'inscrit dans l'identité des personnages, qui pratiquent souvent un métier lié aux arts.

⁴⁸ Diane Godin, « La tentation "autobioscénique" », *Jeu*, n° 96 (3) (*Adaptation*, dir. par Diane Godin), 2000, p. 33.

⁴⁹ Voir Sara Thibault, « La comédie de l'emploi dérisoire et le jeu métathéâtral dans *Les sept jours de Simon Labrosse* », dans Gilbert David (dir.), *Carole Fréchette, dramaturge. Un théâtre sur le qui-vive*, op. cit., p. 67-82.

⁵⁰ Marie-Aude Hemmerlé, « Écriture du corps et micro-fictions dans *La peau d'Élisa* », dans Gilbert David (dir.), *Carole Fréchette, dramaturge. Un théâtre sur le qui-vive*, op. cit., p. 192.

⁵¹ Voir Diane Godin, « Le dragon, l'ogre et le génie : considérations sur l'œuvre de Larry Tremblay », *Jeu*, n° 87 (2), 1998, p. 159-164.

prétentions des artistes qui attendent la gloire⁵². Hervé Guay souligne quant à lui la parodie que fait *Téléroman* de la danse contemporaine, tout comme le manque de profondeur de personnages fascinés par la télévision, qui se confessent afin « de libérer le[ur]s fantasmes, de raconter [leur]s rêves et d'évoquer [leur] enfance⁵³. » En dépit de la perspicacité de ces recherches, aucune n'aborde les liens que pourraient entretenir ces figures du créateur avec des types similaires de la mythologie gréco-latine. C'est par cet aspect en particulier que se signale l'originalité de notre recherche.

À partir de ce corpus, nous nous proposons d'approfondir la réflexion sur la dimension mythique du théâtre québécois contemporain et de l'étudier en conjonction avec la figure du créateur, omniprésente, mais peu étudiée à la lumière de ses résonances mythologiques. En dépit de la multitude d'auteurs québécois occupés par la thématique de la création, nous avons jeté notre dévolu sur Fréchette et Tremblay, qui se distinguent par leur mise en scène de la création dans maintes disciplines, soit le théâtre, les arts visuels, la danse et l'art du conte, en plus de présenter des personnages-créateurs qui sortent de l'ordinaire. Lire en parallèle Fréchette et Tremblay, auteurs majeurs du théâtre québécois, suscitera en outre des croisements stimulants. Leur théâtre, en plus d'appartenir à la même époque, entretient des échos avec la mythologie⁵⁴, tandis que leurs personnages renvoient de près ou de loin à certains mythes associés à la création. L'approche adoptée permettra de réfléchir de concert à la thématique de la création et à l'actualisation de certaines figures mythologiques de l'antiquité gréco-latine dans le contexte québécois. Suivant notre hypothèse, les différentes disciplines des personnages de notre corpus et les fonctions associées aux artistes dépeints auraient une incidence sur la manière dont s'actualisent ces mythes.

⁵² Voir Diane Godin, « Le proche et le lointain : coup d'œil sur *Téléroman* de Larry Tremblay », *Jeu*, n° 97 (4) (*Figures masculines de la scène québécoise*, dir. par Alexandre Lazaridès et Eza Paventi), 2000, p. 171-173.

⁵³ Hervé Guay, « Détours dans *Téléroman* de Larry Tremblay : fantasmes, enfance et rêves », *Voix et Images*, vol. 39, n° 1 (115) (*Théâtre et médias*, dir. par Hervé Guay et Francis Ducharme), automne 2013, p. 63.

⁵⁴ Au même titre que le roman mythologique, comme l'explique Antoine Sirois, les œuvres de nos auteurs s'ancrent dans une époque contemporaine, tout en usant de « références à un mythe précis, reconnaissables et interdépendantes, [qui] peuvent en venir à former un modèle qui ira jusqu'à structurer le récit ou une partie importante de celui-ci. L'auteur retient un certain nombre de données de base qu'il modifie selon sa liberté de créateur et auxquelles il accorde, à son gré, des significations nouvelles. » Voir Antoine Sirois, *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*, Montréal, Nota bene, coll. « Fonds (littérature) », 1992, p. 9.

Notre projet visera à transcender les récits d'amour et de violence qui peuplent la mythologie gréco-romaine, pour se consacrer plutôt à la thématique de la création⁵⁵. Comment la figure du créateur se manifeste-t-elle dans la dramaturgie québécoise des dernières décennies ? Quelle parenté y a-t-il entre les mythes d'Orphée, de Pygmalion, de Prométhée et d'Écho et certains personnages de notre corpus ? Ces deux questions nourriront principalement notre réflexion.

L'étude de la reprise de figures mythologiques liées à la création dans le théâtre québécois contemporain est au cœur de ce projet. Cette analyse s'inscrira donc dans une approche mythocritique, méthode d'analyse de l'imaginaire dans le texte littéraire que nous devons à Gilbert Durand. Elle se met en place par l'observation des mythes, symboles et figures qui viennent éclairer le sens profond de l'œuvre et « consiste à déceler derrière le récit qu'est un texte, oral ou écrit, un noyau mythologique, ou mieux un patron (*pattern*) mythique⁵⁶ ». En conséquence, notre travail reposera sur le repérage de mythèmes, que Durand désigne comme « la plus petite unité de discours mythiquement significative⁵⁷ » qui « peut être indifféremment un motif, un thème, un décor mythique [...], un emblème, une situation dramatique⁵⁸ ». Notre étude s'enrichira en revanche d'autres emprunts théoriques, notamment à la sociologie de l'art et aux *performance studies*. Ainsi, pour réfléchir au rôle de l'artiste dans la société, nous miserons sur l'apport des sociologues à cette question, qui n'ont de cesse de situer son rapport à l'institution. De plus, Richard Schechner⁵⁹, mais aussi Diana Taylor⁶⁰,

⁵⁵ Nous rejoignons en ce sens Claude Terreaux qui parle de ces « dieux [et] déesses occupés tantôt à s'accoupler, tantôt à se battre » et exprime qu'il « serait dommage d'en rester là. » Voir Hésiode, *Les Travaux et les Jours* [VIII^e siècle av. J.-C.], précédé de *La Théogonie* [VII^e siècle av. J.-C.], trad. du grec et éd. par Claude Terreaux, Paris, Arléa, 1998, p. 10.

⁵⁶ Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, coll. « Livre de poche », 1996, p. 190. L'auteur souligne.

⁵⁷ Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992, p. 310.

⁵⁸ *Idem*.

⁵⁹ L'idée de comportement restauré (*restored behavior*) de Schechner nous est particulièrement utile. Tout comportement, comme les gestes (« routines, habits, and rituals ») d'un artiste, a été posé au préalable : « Restored behavior includes a vast range of actions. In fact, all behavior is restored behavior all behavior consists of recombining bits of previously behaved behaviors. [...] Because it is marked, framed, and separate, restored behavior can be worked on, stored and recalled, played with, made into something else, transmitted, and transformed. » Voir Richard Schechner, *Performance Studies. An Introduction* [2002], éd. par Sara Brady, Londres, Routledge, 2013, p. 35.

⁶⁰ Selon Taylor, les artistes réactivent un répertoire de gestes dont ils deviennent les médiateurs. La performance en devient une entreprise de transmission de la mémoire : « [W]e can also think of

tenants des études de la performance proches de l'anthropologie, scrutent quant à eux les conduites qu'adoptent les créateurs, ce que nous ferons aussi en étudiant les gestes de nos personnages, appartenant à un répertoire auquel les dramaturges puisent. Cette attention aux dimensions concrètes de la création nous rapprochera de la mythanalyse, méthode élaborée par Denis de Rougemont, qui concevait le mythe comme un outil contribuant à comprendre la psyché collective. Ces deux approches liées à l'étude du mythe sont complémentaires aux yeux de plusieurs spécialistes du domaine. Proposer une analyse du mythe qui ignore l'une ou l'autre de ces approches est même une entreprise périlleuse qui « se condamne à être partielle, donc insuffisante : ou trop spécialisée, et mesquine dans ses conclusions ; ou trop généraliste, et aventureuse et peu fiable dans ses résultats⁶¹. » Face à cette double perspective critique, nous nous tournerons vers la mythodologie, une typologie proposée par Durand. Parce qu'il ne cherche pas à « faire une coupure entre le culturel et le social [ou] entre les “textes” culturels, littéraires en particulier, et les “contextes” sociaux⁶² », Durand additionne à son étude des mythes un regard sur le contexte de création des textes. La mythodologie adopte « un sens plus sociologique, c'est-à-dire en rapport avec une société et une culture données, à une époque donnée, se consacrant ainsi non seulement à l'étude de la littérature, mais de la société dans laquelle elle s'inscrit⁶³ ». Qualifiant audacieusement ces deux méthodes de consanguines, Durand rappelle qu'elles opèrent « sur la même *materia prima*⁶⁴ », d'où l'intérêt de les réunir dans une même analyse. Nous procéderons donc à un glissement du texte, notre objet premier, vers le contexte, la place qu'occupe l'artiste lui-même en société et les conduites qui le définissent, ce qui fait en sorte que notre projet, dans une approche mythodologique, s'ouvrira à des considérations tant sociologiques qu'anthropologiques. L'analyse de la présence des

performance as an ongoing repertoire of gestures and behaviors that get reenacted or reactivated again and again, often without us being aware of them. [...] In this sense, then, performance is about past, present, and future. » Suivant cette hypothèse, Fréchette et Tremblay puisent dans un répertoire de gestes et de comportements liés à la création de manière à en performer une incarnation plus ou moins vraisemblable. Ils associent ces aspects connus de l'artiste avec des mythes qu'ils contribueraient à actualiser de façon plus ou moins consciente. Voir Diana Taylor, *Performance*, Durham, Duke University Press, 2016, p. 10.

⁶¹ Frédéric Monneyron, « Gilbert Durand et l'étude des mythes », *Sociétés*, vol. 1, n° 123 (1) (*Hommage à Gilbert Durand*), 2014, p. 46.

⁶² Gilbert Durand, *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*, *op. cit.*, p. 165.

⁶³ Camille Deslauriers, « Vers une lecture mythocritique des textes littéraires », *art. cit.*, p. 42.

⁶⁴ Gilbert Durand, *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*, *op. cit.*, p. 166. L'auteur souligne.

mythèmes dans les pièces étudiées s'appuiera sur le travail de Pierre Brunel quant à l'émergence, la flexibilité et l'irradiation du mythe. Selon le spécialiste de littérature comparée, la mythocritique débute par « l'examen d'occurrences mythiques dans le texte⁶⁵ ». Ce sont ces résonances que Brunel associe à l'émergence du mythe : « Il me semble qu'à partir du moment où la mythocritique se détache de la nécessité de l'explicite pur, elle a avantage à réduire le non-explicite, à l'explorer pour voir s'il ne demeure pas ici une trace, là un écho. Sans doute s'agit-il plus d'émergence⁶⁶. » La flexibilité, quant à elle, fait référence aux modulations que peut subir le contenu mythique, qui s'adapte aux différentes variations du récit, toutes légitimes. L'inverse, comme le souligne Brunel, serait regrettable : « Comme il serait triste et fastidieux de vérifier la conformité d'un texte à je ne sais quel canon mythique⁶⁷ ! » Le pouvoir d'irradiation du mythe, finalement, est à la source de notre projet. À l'instar de Brunel, qui ne voit pas les éléments mythiques « comme fioritures [ou] survivances nostalgiques⁶⁸ », nous pensons que le mythe, aussi ténue soit sa présence dans le texte littéraire, permet de dégager des sens nouveaux : « [U]n élément mythique [présent] dans un texte sera considéré comme essentiellement signifiant⁶⁹. » La faculté du mythe de s'immiscer dans des fables sans s'annoncer justifie notre étude d'œuvres qui, *a priori*, n'évoquent pas les mythes étudiés : « C'est la geste du mythe qui compte, plus qu'une fiche d'état civil⁷⁰. » D'autres théoriciens de la mythocritique seront aussi mis à contribution dans ce mémoire, tels que Mircea Eliade pour réfléchir à la dimension sacrée de la création et René Girard, à qui nous emprunterons la notion de bouc émissaire, de manière à préciser comment la ritualité s'inscrit dans certaines formes dramatiques.

Pour répondre à nos questions de recherche, nous nous intéresserons, dans un premier temps, à la vie de l'artiste, décrite par les sociologues en fonction des différentes disciplines où il évolue. Nous nous pencherons sur le metteur en scène, le

⁶⁵ Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1992, p. 72.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 75-76. Nous soulignons.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 80.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 82.

⁷⁰ Gilbert Durand, *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*, *op. cit.*, p. 171-172.

sculpteur, le chorégraphe et le conteur, pour documenter les comportements et gestes qui appartiennent à leur répertoire et pour esquisser les contours de chacun d'entre eux. Nous consulterons des sources variées (tant québécoises que françaises, anglaises et espagnoles), ce qui constitue un choix délibéré qui nous permettra de tendre vers une acception partagée de l'artiste. Ce travail nous permettra d'approfondir la recherche sur l'artiste de diverses disciplines, notamment celles qui apparaissent moins fréquemment dans les œuvres littéraires, comme la danse. Dans un deuxième temps, nous approfondirons notre réflexion sur les mythes qui nous semblent être réactualisés dans les œuvres de notre corpus. À l'aide des textes originaux, tout particulièrement ceux d'Ovide et d'Hésiode, et des écrits des spécialistes des mythes repérés, nous reviendrons vers Orphée, Pygmalion, Prométhée et Écho, pour en dégager les éléments structurants et pour y étudier certains aspects de la vie de l'artiste : le pouvoir de l'art, l'amour envers sa création, la démiurgie et la répétition comme création. Cette méthode, qui nous amène à présenter les éléments structurants du mythe tout en acceptant que les pièces de notre corpus en proposent des variantes⁷¹, visera à « cerner [le mythe] tout d'abord par ses réalisations les plus anciennes, mais sans toutefois chercher une inaccessible et hypothétique version primitive⁷² ». Bien que ces mythes ne soient pas explicitement cités dans les pièces de notre corpus, le fonds gréco-latin constitue un répertoire auquel puisent nombre d'auteurs, tout en comptant parmi les références que reconnaît aisément le public occidental. Ce travail nous incitera donc à réfléchir à la dimension mythique, qu'elle soit assumée ou non, de la dramaturgie québécoise contemporaine, tandis que nous ferons ressortir les principales caractéristiques de ces mythes du créateur dans le théâtre de Fréchette et de Tremblay. Dans un troisième temps, nous procéderons à l'analyse des pièces elles-mêmes. Nous nous tournerons vers la figure du créateur telle que l'incarnent Simon (*Les sept jours de Simon Labrosse*), Guillaume (*Le génie de la rue Drolet*), Christophe (*Téléroman*) et Éliisa (*La peau d'Éliisa*). Nous aborderons les pièces de notre corpus en débutant avec

⁷¹ Nous ne chercherons pas à étudier les invariants du mythe dans les pièces de notre corpus, étant donné que les auteurs de celles-ci ne se réclament pas de mythes précis. Ce sont plutôt les mythes les plus frappants unissant un mythe particulier à la figure d'un créateur propre à un texte dramatique qui retiendront notre attention.

⁷² Frédéric Monneyron, « Gilbert Durand et l'étude des mythes », *art. cit.*, p. 46.

le metteur en scène et le sculpteur, deux personnages-créateurs plus classiques, et en terminant par le chorégraphe et le conteur, dont la présence dans les œuvres dramatiques québécoises a été moins étudiée. Cet examen détaillé des personnages-créateurs de notre corpus permettra de dégager les principales conduites des artistes qui évoluent dans ces pièces. Nous analyserons les gestes qu'ils posent dans la pratique de leur art, leur attitude vis-à-vis de leur statut de créateur et la manière dont ils se définissent grâce à l'art, éléments qui sont identifiables dans les gestes et les paroles des personnages-créateurs, ce qui revêt un intérêt particulier en raison de la propension autoréflexive du théâtre québécois. Notre travail apportera une contribution aux études sur les figures du créateur au théâtre et éclairera l'importance qu'ils y prennent. Dans un quatrième temps, nous observerons comment s'actualisent le mythe et la figure concrète de l'artiste dans chacune des pièces étudiées. En plus de lire en parallèle les parcours des personnages-créateurs de notre corpus avec ces récits mythologiques, pour découvrir quels mythes sont réactualisés, nous comparerons les gestes des artistes fictifs à ceux qui ont été généralement observés dans le champ artistique. La pertinence de cette lecture comparée se justifie en ce qu'elle invite à voir comment la fiction se fabrique à même l'imaginaire entourant l'artiste. Ainsi, nous nous attacherons à la façon dont les auteurs dramatiques redessinent les idées du répertoire entourant l'artiste et nous évaluerons l'incidence des éléments retenus sur les mythes présents dans les pièces. Précisons que chacun de nos chapitres sera en revanche divisé en six parties : nous bonifierons les étapes constitutives de notre méthode par l'ajout d'une introduction visant à présenter l'œuvre étudiée et par celui d'une conclusion partielle où nous soupèserons les raisons pour lesquelles l'artiste fictif devient un personnage de prédilection pour les dramaturges d'ici, en revenant sur quelques-unes des hypothèses déjà élaborées à ce sujet. Nous proposerons en conclusion des lectures croisées des œuvres, donnant lieu à des analyses plus transversales. Le titre de chacun des chapitres reflètera les étapes clés de notre démarche qui met en parallèle un artiste, un mythe et l'œuvre théâtrale québécoise contemporaine qui les accueille.

CHAPITRE 1

LE METTEUR EN SCÈNE ET LE MYTHE D'ORPHÉE DANS *LES SEPT JOURS DE SIMON LABROSSE*

1. Quand le chômage mène à la création

La première œuvre que nous étudierons dans le cadre de ce mémoire est l'une des pièces de Fréchette où la création joue un rôle fondamental. *Les sept jours de Simon Labrosse*, représentée au Québec en 1997 par le Théâtre La Rubrique, met en scène trois personnages, soit Simon, Nathalie et Léo, qui entretiennent tous un lien avec cette thématique, le premier par la mise en scène, la seconde par la vidéo et le troisième par la poésie. Simon, d'abord, est chômeur depuis un temps indéterminé. Pour se « réinsérer dans la vie active⁷³ », il décide de mettre en scène une pièce de théâtre portant sur sa vie et plus particulièrement sur ses tentatives quotidiennes, mais jusqu'à infructueuses, de trouver un nouvel emploi. Tour à tour, il prétend devenir cascadeur émotif, spectateur personnel, finisseur de phrases, flatteur d'*egos*, alléger de conscience, receveur de colis, amoureux à distance et remplisseur de vide. Simon est plus motivé que jamais à s'en sortir et il offre des services farfelus et originaux, qui connaissent toutefois peu de succès auprès des clients qu'il sollicite. C'est lorsqu'il est sur le point de perdre espoir que lui vient l'idée de devenir metteur en scène : « Quand un gars a plus rien, il lui reste sa vie. Je veux dire, il peut toujours raconter sa vie ! » (*SJSL*, p. 60) Selon Fréchette, cette mise en scène de son quotidien est « une stratégie de survie⁷⁴. » En effet, Simon n'arrive plus à joindre les deux bouts : il doit

⁷³ Carole Fréchette, *Les sept jours de Simon Labrosse*, Montréal/Arles, Leméac/Actes-Sud Papiers, 1999, p. 12. Désormais, les références à la pièce seront indiquées entre parenthèses dans le corps du texte.

⁷⁴ Hervé Guay, « Entretien avec Carole Fréchette », *Voix et Images*, vol. 39, n° 1 (115) (*Théâtre et médias*, dir. par Hervé Guay et Francis Ducharme), automne 2013, p. 21.

impérativement payer son loyer, alors qu'il accumule les dettes auprès du propriétaire de l'immeuble où il réside, mais il cherche aussi à racheter son *ghetto blaster*, un radiocassette saisi parce qu'il ne respectait pas son entente de paiement. Cet appareil est d'une importance capitale dans sa vie : il lui permet d'enregistrer des cassettes qu'il envoie à Nathalie, jeune femme dont il est amoureux et qui est partie en voyage humanitaire en Afrique⁷⁵. L'œuvre de Fréchette débute au moment où le public réel entre dans la salle, tandis que les comédiens se préparent au spectacle. Le théâtre dans le théâtre ainsi instauré exacerbe la thématique de la création dans la pièce et témoigne de l'appartenance de Fréchette à la dramaturgie des années 1980, où les dramaturges « se plaisent dans l'expérimentation des formes, dans la transgression des conventions dramatiques établies par l'esthétique théâtrale classique et dans un discours de l'intime qui s'éloigne significativement du théâtre engagé des décennies précédentes⁷⁶. »

Nathalie, quant à elle, est une femme engagée via les petites annonces pour jouer les personnages féminins dans la pièce de Simon, qui semblerait ne l'avoir choisie que pour son prénom, le même que celui de son amoureuse fantasmée. Sa présence dans *Les sept jours de Simon Labrosse* est toutefois soulignée par sa volonté constante d'obtenir son moment de gloire auprès du public. Nathalie se présente comme « quelqu'un de très profond » (*SJSL*, p. 8), ce qui fait référence tant à la richesse de sa pensée qu'à la singularité de ses entrailles : c'est qu'à la suite d'une échographie, elle affirme avoir vu à l'écran la trace de sa « vie intérieure assez exceptionnelle » (*SJSL*, p. 8), dont elle désire faire un film. Léo, de son côté, est un bon ami de Simon, qui a accepté de jouer les personnages masculins de sa pièce. Léo est un être négatif et déprimé, et ce, depuis un incident qui lui a retiré toute possibilité de vivre dans la positivité : « LÉO – Je m'appelle Léo. Quand j'étais petit, j'ai reçu une brique sur le cortex. Ça a fait une lésion minuscule à l'endroit précis où sont produits les mots p...euh... les mots p... SIMON – Les mots positifs. LÉO – C'est ça. Depuis ce temps-

⁷⁵ Même s'il considère Nathalie comme sa copine, nous apprenons à la fin de la pièce que cette relation est fantasmée, Simon ayant espionné Nathalie dans ses déplacements pendant des semaines et cette dernière n'ayant jamais confirmé de vive voix son intérêt pour lui.

⁷⁶ Denise Cliche, Andrée Mercier et Isabelle Tremblay, « Passion, parole et libération dans la dramaturgie de Carole Fréchette », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 216.

là, je peux pas en prononcer un seul. Pis je peux pas avoir une seule pensée p... p... SIMON – Positive. » (*SJSL*, p. 9) Simon s'accroche au mince espoir d'obtenir suffisamment de financement pour une chirurgie expérimentale qui guérirait son ami, incapable de s'exprimer comme il le souhaite. Tout au long de la pièce, Léo ne peut s'empêcher d'écrire « avec ferveur » (*SJSL*, p. 17). Ses poèmes témoignent notamment de son statut de victime et de sa profonde colère : « Des criss de grosses briques rouges / [...] qui tombent comme des clous / et font des trous / dans les toits des maisons / et les cerveaux des petits garçons / qui n'ont rien demandé » (*SJSL*, p. 46-47). Nathalie et Léo concourent certes à faire de la création une thématique centrale de la pièce ; toutefois, à titre de comédiens amateurs, ils servent plutôt de faire-valoir pour attirer l'attention sur la posture de metteur en scène qu'adopte Simon.

Dans ce chapitre, nous analyserons principalement le personnage-créateur qu'est Simon, bien que ses comparses soient des artistes intéressants. Nous nous attarderons à la façon dont Simon éclaire le mythe d'Orphée, ce chanteur endeuillé avec qui il partage plusieurs caractéristiques. S'agissant du travail de metteur en scène, nous verrons en quoi il l'exerce différemment des représentations habituelles. Nous évoquerons aussi ce que Diane Godin appelle la tentation autobioscénique pour réfléchir aux hypothèses expliquant la présence d'un tel personnage dans le théâtre de Fréchette, tout en approfondissant la distinction entre le sacré et le profane. Ces éléments contribueront à montrer comment, chez Simon, le mythe d'Orphée est envisagé dans sa finalité positive, ce qui contraste avec les versions les plus populaires de ce récit.

2. Profession : metteur en scène

C'est au metteur en scène que revient le rôle de diriger la représentation théâtrale d'une œuvre. À l'opposé du directeur, qui, à la tête d'une compagnie théâtrale, assume des fonctions administratives, le metteur en scène est un artiste qui veille avant tout à transmettre le regard subjectif qu'il porte sur une œuvre artistique, loin de tout souci financier : « Être directeur, d'abord, c'est une profession. Être metteur en scène

[...], c'est un art⁷⁷. » Constitution des équipes artistiques et techniques, choix des comédiens, gestion des répétitions, prises de décisions et direction, coordination et réalisation des « différents facteurs d'expression du spectacle⁷⁸ », à savoir la scénographie, la dramaturgie, les costumes, les lumières, les conceptions sonore et vidéo et les décors : les prérogatives du metteur en scène influencent les aspects essentiels de la construction d'un spectacle, dont il tente de faire un ensemble cohérent, tout en élaborant une esthétique captivante. Les fonctions diverses de ce professionnel de la scène sont essentielles, tous les éléments d'un spectacle étant susceptibles d'être porteurs de sens et nécessitant donc son attention. Le metteur en scène québécois Martin Faucher, qui a d'ailleurs signé plusieurs mises en scène de pièces de Fréchette et de Tremblay, exprime bien cette idée :

Il m'est très important d'offrir aux spectateurs des objets théâtraux où chaque élément de la représentation soit porteur de sens. C'est pourquoi je prends autant de plaisir à l'élaboration du travail scénique avec les concepteurs qu'au travail de répétition avec les comédiens. Un espace, un costume, un meuble, une musique est pour moi aussi important que le personnage⁷⁹.

S'il est touche-à-tout, comme un vigile au regard bienveillant, mais aussi exigeant⁸⁰, le metteur en scène n'en est pas moins professionnel. C'est d'ailleurs ce que met de l'avant l'Association des metteurs en scène d'Espagne (ADE) dans son code de déontologie en vertu duquel peut être considéré comme metteur en scène celui qui pratique la profession de façon compétente, rigoureuse et dévouée. L'ADE envisage pour le metteur en scène une foule de tâches connexes qui témoignent de sa vive implication dans le développement de la profession : formations, recherches en études théâtrales, rédaction de publications sur la pratique, etc. Une grande responsabilité repose sur les épaules du metteur en scène, qui doit toujours veiller à la qualité et à la réputation des compagnies pour lesquelles il travaille et qui doit aussi transmettre son

⁷⁷ André Antoine, « Causerie sur la mise en scène » [1903], *Cahiers de la Comédie-Française*, n° 10, hiver 1993-1994, p. 15.

⁷⁸ [Anonyme], « Quand les Espagnols réfléchissent à l'éthique : code de déontologie du metteur en scène », trad. de l'espagnol par Michel Vaïs, *Jeu*, n° 116 (3) (*Mettre en scène aujourd'hui*, dir. par Hélène Jacques and Michel Vaïs), 2005, p. 189.

⁷⁹ Martin Faucher, « Metteur en scène. Mise en scène. Mettre en scène », *Jeu*, n° 116 (3) (*Mettre en scène aujourd'hui*, dir. par Hélène Jacques and Michel Vaïs), 2005, p. 127.

⁸⁰ Sophie Joli-Coeur, « Paradoxe sur le metteur en scène », *Les Cahiers de lecture de L'Action nationale*, vol. 9, n° 2, printemps 2015, p. 29.

savoir à ses collègues, pour assurer un meilleur exercice du métier dans la collectivité. Le metteur en scène est à la tête du spectacle, ce qui lui demande de faire preuve d'honnêteté, de respect et d'intégrité : « [E]n tant que metteur en scène, il est l'auteur du spectacle et le responsable *ultime* de sa réalisation et de ses résultats⁸¹. » Cet idéal du metteur en scène comme un homme responsable et minutieux n'est pas propre au contexte espagnol : de grands hommes de théâtre français pensaient de façon semblable. André Antoine, notamment, parle de la précision nécessaire dans la reconstitution du milieu où évolue l'acteur : pour lui, « la mise en scène moderne devrait tenir au théâtre l'office que les descriptions tiennent dans le roman⁸². » Labeur, travail compliqué, besogne : ce sont en ces termes qu'il dépeint la profession, cette « diplomatie amusante, mais délicate⁸³ ». Selon Paul Porel, la mise en scène est « une science respectueuse et précise⁸⁴ » sans qui la compréhension d'une œuvre ne serait pas possible, le metteur en scène veillant à « [s]aisir nettement dans un manuscrit l'idée de l'auteur, [à] l'indiquer avec patience, avec précision, aux comédiens hésitants, [à] voir de minute en minute la pièce surgir, prendre corps⁸⁵. » Jacques Copeau, de son côté, met l'accent sur la tâche délicate que représente « [l]'art d'aider l'acteur, [...] de lui débrouiller son chemin⁸⁶ ». Beaucoup de confiance est accordée au metteur en scène, dont Copeau vante la patience et la discrétion. Copeau insiste sur la grande responsabilité du metteur en scène vis-à-vis de ses collègues, envers qui il se dévoue : « Le rôle du metteur en scène, à la fois son devoir et son privilège, est [...] d'être présent partout, et cependant invisible, sans opprimer la personnalité de l'acteur ni froisser la pensée du poète, et ne dépensant son génie qu'à servir l'un et l'autre⁸⁷. »

Même si l'ADE et Copeau dépeignent le metteur en scène comme un être coopératif, on a longtemps attribué à ce dernier la posture du dirigeant, du maître incontesté. C'est d'abord pour cette raison que la métaphore du « capitaine de navire »

⁸¹ [Anonyme], « Quand les Espagnols réfléchissent à l'éthique : code de déontologie du metteur en scène », *art. cit.*, p. 192. Nous soulignons.

⁸² André Antoine, « Causerie sur la mise en scène », *art. cit.*, p. 12.

⁸³ *Ibid.*, p. 16.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁵ *Idem.*

⁸⁶ Jacques Copeau, « Au metteur en scène », dans Jacques Copeau, *Registres I. Appels*, Paris, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 1974, p. 194.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 196.

a été accolée à la figure du metteur en scène. Cette image, qui a pris racine au début du XX^e siècle, a d'abord été utilisée par Gordon Craig, qui argumentait qu'une hiérarchie était nécessaire pour que le navire – le spectacle théâtral – arrive à bon port. Les artisans du spectacle se doivent d'obéir au metteur en scène « [qui], en tant qu'auteur, est l'homme seul qui dirige, l'homme seul aux commandes⁸⁸. » Cette image, qui a connu du succès lorsque les metteurs en scène menaient un grand combat pour se distinguer dans l'institution théâtrale, est dépassée depuis la seconde moitié du XX^e siècle, ce qu'explique Roberta Gandolfi en évoquant la pensée du metteur en scène britannique Peter Brook, pour qui cet artiste, toujours capitaine, est avant tout le guide « d'un ensemble d'artistes, d'un processus collectif – et pas individuel – de création ; au début du voyage c'est le metteur en scène qui entrevoit la route [...], mais le voyage est à faire ensemble⁸⁹. » En dépit de ces petites divergences de vue, il n'en reste pas moins que le metteur en scène, envisagé comme l'auteur du spectacle, est souvent celui à qui échoit la plus grande reconnaissance quant à sa création, ce qu'affirme Bérénice Hamidi-Kim : « [A]lors que les œuvres scéniques ont pour particularité, par rapport à d'autres mondes de l'art, de reposer sur le travail collectif d'une grande diversité de corps de métiers, artistiques et techniques, la reconnaissance économique, sociale et symbolique est pour l'essentiel captée par la figure du metteur en scène⁹⁰. »

Qu'il soit un chef ou un guide, une grande responsabilité demeure pour le metteur en scène : être au service des arts de la scène. Le metteur en scène est un artiste qui doit s'approprier l'œuvre sur laquelle il travaille. Allant au-delà d'une simple lecture de l'œuvre, il transforme cette dernière en l'imaginant par le prisme de ses expériences personnelles : « Au fil des lectures, l'œuvre prend vie mentalement [...]. Ainsi la compréhension débouche sur une vision. Celle-ci passe évidemment par le filtre du metteur en scène. Il “verra” avec son mental, son vécu, ses envies, ses pulsions, ses peurs, ses doutes... autant de paramètres personnels qui donneront une vision bien

⁸⁸ Roberta Gandolfi, « Le metteur en scène vu comme un capitaine de navire », *Horizons/Théâtre*, n^{os} 10-11 (*Genres et arts vivants*, dir. par Raphaëlle Doyon et Pierre Katuszewski), 2017, p. 311.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 313.

⁹⁰ Bérénice Hamidi-Kim, « Le metteur en scène et les autres ou de la difficulté du partage de l'auctorialité dans le théâtre public français », *Tangence*, n^o 121 (*Questions d'auctorialité sur les scènes contemporaines*, dir. par Pauline Bouchet), 2019, p. 61.

personnelle de l'œuvre⁹¹. » Même s'il présente une vision subjective du monde, il a tout de même le devoir de rendre justice à son matériau premier, à savoir la vie, qui est « [m]ultiple et mystérieuse⁹² », comme le souligne Faucher. Son matériau étant vaste, le metteur en scène se doit d'être rigoureux et la liberté de création à laquelle il a droit ne le prive pas de devoir servir l'art de façon intelligente : « Fidèle interprète ou usurpateur du sens, le metteur en scène peut faire feu de tout bois pourvu qu'il signe avec sincérité une œuvre unique, pertinente, percutante⁹³. » Ainsi, le metteur en scène veille à produire une œuvre d'art digne des responsabilités qui lui échoient. Nous verrons comment le personnage de Simon concourt à la destruction de l'idéal du metteur en scène, ce qui, *de facto*, mène à une réécriture du mythe d'Orphée.

3. Les éléments structurants du mythe d'Orphée

Nombreux sont les mythes d'origine gréco-latine ayant un lien avec la thématique de la création. C'est en partie parce qu'ils reflètent la société grecque de l'époque, marquée tant par la violence que par sa sensibilité face aux arts, les Grecs étant « un peuple guerrier certes, mais hautement civilisé, sensible à la musique, à la danse, à la poésie, au théâtre, aux mathématiques et à la philosophie⁹⁴ ». L'un des mythes de la création les plus marquants est celui d'Orphée, évoqué à de nombreuses reprises de l'Antiquité à nos jours⁹⁵, que ce soit en littérature, en peinture, en musique ou au théâtre. Ce mythe, relié à la voix, est même à la source de l'opéra, puisque le premier spectacle de ce genre, l'*Euridice* (1600) de Jacopo Peri, porte en effet sur les figures d'Orphée et d'Eurydice. Présent dans bien des sociétés, le mythe dépasse les frontières et sa signification varie selon les époques, ce que résume notamment Anne Zali, selon qui les catholiques voient en Orphée une figure christique ; les humanistes, un emblème de sagesse ; les romantiques, un symbole de l'amant inconsolable ; le XX^e

⁹¹ Benoît Bénichou, « Le regard du metteur en scène », *Humanisme*, n° 310 (1), (*Voir, est-ce comprendre ?*), février 2016, p. 56.

⁹² Martin Faucher, « Metteur en scène. Mise en scène. Mettre en scène », *art. cit.*, p. 125.

⁹³ *Ibid.*, p. 129.

⁹⁴ Jean Ferré, *Dictionnaire des symboles, des mythes et des mythologies*, Monaco, Du Rocher, 2003, p. 190.

⁹⁵ Ses origines antiques ne l'empêchent pas d'avoir aujourd'hui des échos dans le théâtre québécois contemporain, comme le souligne Maurice, la nouvelle création de la dramaturge Anne-Marie Olivier. Cette dernière y incarne un aphasique qui, même s'il s'exprime difficilement depuis son AVC, raconte avec émotion l'histoire des deux amants par le prisme de son propre traumatisme.

siècle, un reflet des enfers intérieurs⁹⁶. Le mythe d'Orphée est complexe, comme en témoignent la quantité de documents révélant ses variations, mais deux traditions s'imposent quant au récit, à savoir d'abord l'orphisme, puis l'échec de la descente aux Enfers, approche que nous privilégierons :

La première voit en Orphée un héros glorieux, fondateur d'une religion nommée l'orphisme ; un héros qui a su conquérir l'Enfer comme Prométhée a su ravir aux dieux le secret du feu. La seconde parle surtout de la Descente aux Enfers, et de l'échec d'Orphée dans sa tentative pour reconquérir Eurydice. C'est cette dernière tradition que révèlent les poèmes de Virgile et d'Ovide⁹⁷.

Le parcours complexe d'Orphée se résume selon Virgile et Ovide à trois thèmes : poésie, amour et mort. De cette vie en trois paysages⁹⁸, comme l'exprime Zali, nous verrons surtout en lui un être chez qui la maîtrise de l'art constitue un pouvoir sacré, pouvoir qu'il perdra à la suite de la mort d'un être cher.

3.1. Le pouvoir sacré du chantre

Deux descendances divines sont accordées à Orphée. Pour certains, Orphée est le fils du roi de Thrace, Œagre, qui est un dieu-fleuve. Pour d'autres, il est celui d'Apollon, dieu grec des arts. Sa mère serait Calliope, muse de l'éloquence et de la poésie épique. Si Orphée n'est pas toujours vu comme faisant partie de la progéniture d'Apollon, ce dernier est certainement l'un de ceux qui initie Orphée à l'art : c'est auprès de lui qu'Orphée apprend notamment la poésie et la musique et c'est de lui qu'il obtient sa fameuse lyre à sept cordes, à laquelle il en ajoute deux, en souvenir des neuf muses que sont sa mère et les sœurs de celle-ci. À propos de son apprentissage de l'art, certaines versions du mythe parlent aussi d'Hermès, créateur de la lyre offerte à Orphée, ou de son frère, Linos, inventeur du rythme et de la mélodie. Quelle que soit sa descendance, tous s'entendent pour faire d'Orphée un des plus grands poètes et musiciens de la Grèce. Il est caractérisé par sa jeunesse, sa grande beauté et son charisme. Plus que des qualités faisant de lui un jeune homme séduisant et séducteur,

⁹⁶ Anne Zali, *Orphée*, Paris, La Documentation française, coll. « Récits primordiaux », 2013, quatrième de couverture.

⁹⁷ Eva Kushner, *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Saint-Genouph, Nizet, 1961, p. 24-25.

⁹⁸ Anne Zali, *Orphée*, *op. cit.*, p. 8.

ces aptitudes munissent Orphée d'un véritable pouvoir civilisateur. Son art, sacré du fait de sa provenance divine, apaise le peuple et le discipline : « Comme il séduisait aussi bien les dieux que les hommes, il parvint à adoucir les mœurs sauvages des Thraces et à les initier à la civilisation⁹⁹. » Orphée pacifie autant les hommes que la nature : « Orphée savait chanter des chants si suaves que les bêtes fauves le suivaient, qu'il inclinait vers lui les arbres et les plantes et adoucissait les hommes les plus farouches¹⁰⁰. » Ce pouvoir est particulièrement mis en évidence dans l'épisode des Argonautes. Orphée se joint à l'équipage de Jason et part à la recherche de la Toison d'or. Faisant office de chef de nage, il encourage notamment les rameurs et impose la cadence au rythme de sa lyre. Il calme la tempête qui menace de mettre un terme à l'expédition et protège les matelots des Sirènes, en captant mieux qu'elles l'attention de ses compagnons. Sur le navire, Orphée rétablit de sa voix la concorde entre les hommes, le tout montrant un pouvoir qui va au-delà de son charme : « Il dit, et aussitôt les querelles s'apaisent¹⁰¹. » Sa voix mélodieuse est rassembleuse et porteuse d'harmonie, comme « une parenthèse enchantée¹⁰². »

3.2. La double perte d'un être cher

L'épisode du mythe d'Orphée sur lequel insistent aussi bien Virgile qu'Ovide est le mariage d'Orphée et d'Eurydice, dont ils racontent tous deux la destinée tragique. Tout juste après leur union, Eurydice meurt, mordue par un serpent, alors qu'elle était pourchassée dans les champs par Aristée, jeune homme amoureux d'elle malgré son mariage avec Orphée. Ce dénouement, le dieu Hyménée l'avait pressenti :

Pourtant comment ne pas s'apercevoir que le dieu Hyménée, celui qui de toujours conduit le cortège nuptial en portant flambeau et couronne, se tient à l'écart de la fête, la mine contrariée, comme sourd à la joie qui émane du Prince des chants, son beau visage à demi caché par un ample manteau jaune safran ? Il assiste à la noce, mais de loin, sombre et préoccupé, car la torche qu'il tient se consume en dégageant une fumée suffocante et sans la moindre flamme¹⁰³.

⁹⁹ Nadia Julien, *Le dictionnaire des mythes*, Vanves, Marabout, coll. « Marabout Service », 1992, p. 449.

¹⁰⁰ Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* [1951], Paris, Presses universitaires de France, 1958, p. 332.

¹⁰¹ Anne Zali, *Orphée*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁰² *Ibid.*, p. 19.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 38.

Orphée, fou de douleur, décide alors de descendre aux Enfers pour aller chercher sa compagne. Cette catabase est l'un des éléments les plus marquants du mythe et montre l'étendue du pouvoir de l'art orphique. Lorsqu'Orphée arrive à l'entrée des Enfers, il traverse le Styx dans la barque de Charon le passeur et, avec sa lyre, rend docile le Cerbère qui dévore généralement les vivants qui tentent d'atteindre la rive. Selon Virgile, il rejoint les époux Hadès et Perséphone au Tartare, l'endroit le plus profond des Enfers, et leur chante sa peine, insistant sur le fait que leur propre amour leur permet de comprendre sa douleur. Selon Ovide, Orphée est plutôt arrogant et vaniteux ; il use de rhétorique pour persuader Hadès de lui accorder une faveur contre nature. Qu'il émeuve ou qu'il provoque, son chant marque tout le royaume d'Hadès : « Les poètes rivalisent d'imagination pour dépeindre les effets de cette musique divine : la roue d'Ixion cesse de tourner, la pierre de Sisyphe reste en équilibre d'elle-même, Tantale en oublie d'avoir faim et soif, etc.¹⁰⁴. » On lui accorde la permission de ramener Eurydice à la lumière du jour, à condition de ne pas se retourner vers elle durant leur ascension, car les vivants n'ont pas le droit de voir les morts. Orphée ne respecte pas cette contrainte, se retourne vers Eurydice et la perd une deuxième fois. Le comportement d'Orphée est remarquable par sa double transgression : celle d'aller aux Enfers bien qu'il ne soit pas mort et celle de regarder Eurydice en dépit du fait qu'on le lui avait interdit. Plusieurs sens peuvent être accordés à son retournement : « Méfiance à l'égard des dieux, crainte qu'ils ne refusent au dernier moment de laisser échapper leur proie ? Impatience amoureuse si l'on en croit Ovide. Désir de connaître ce qui est interdit aux simples mortels, de voir ce qu'on ne doit pas voir¹⁰⁵ ? » Peu importe les raisons, Orphée aurait fauté par « *ubris* du connaître¹⁰⁶ », son besoin de confirmer ses doutes étant plus fort que son amour. Cette transgression s'explique aussi en raison du désespoir d'Orphée. Eurydice se présente comme une partie de lui, ce qui justifie son besoin de la retrouver, mais en la perdant une deuxième fois, Orphée abandonne définitivement une part de lui aux Enfers. Lorsqu'il tente de retourner la chercher, cette fois, Charon ne le laisse pas passer.

¹⁰⁴ Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, op. cit.*, p. 332.

¹⁰⁵ Anne Zali, *Orphée, op. cit.*, p. 49.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 36. L'autrice souligne.

3.3. L'errance et la mort

Chez Virgile, Orphée erre pendant sept mois à sa sortie des Enfers. Chez Ovide, il reste plutôt assis sans bouger ni manger pendant sept jours, médusé et pétrifié sur le bord de la rive des Enfers. Cette utilisation du chiffre sept n'est pas anodine : « Sept, qui régit le Temps et l'Espace, est, dans l'Écriture, le nombre complet signifiant le tout ou l'entier de la chose à laquelle il est appliqué¹⁰⁷. » Son utilisation semble indiquer qu'à la suite de sa traversée des Enfers, Orphée n'est plus tout à fait le même, il en ressort transformé. Cette métamorphose s'exprime principalement par le fait que son art a perdu de sa puissance. Chez Virgile, Orphée ne compose plus que des hymnes plaintifs et des mélodies déchirantes en hommage à son amour perdu. Il erre, le cœur brisé, et, dans sa tourmente, multiplie ses lamentations. Chez Ovide, Orphée décide plutôt de jouer pour un autre public, soit pour de jeunes hommes : « Il veut se sortir du souvenir d'Eurydice en chantant pour de jeunes hommes, différents dans leur nature à l'amour de sa bien-aimée perdue¹⁰⁸. » Dans les deux cas, l'expérience d'Orphée est caractérisée par sa séparation avec son public initial, dont il a besoin pour que sa peine soit accueillie et reconnue. Or, dans son errance, Orphée se met notamment à chanter pour la nature et perd peu à peu son humanité : « L'incapacité d'Orphée à chanter pour autre chose que les arbres et les animaux, le passage tragique du statut de héros en poète errant, soulèvent ainsi une trajectoire inverse à celle qui guide les hommes vers la civilisation¹⁰⁹. » Comme punition pour avoir vu la mort de trop près, Orphée est incapable de véritablement revenir des Enfers.

Après la douleur, le destin d'Orphée est caractérisé par une mort injuste. Dans la tradition gréco-latine, ce sont les Ménades¹¹⁰, nom attribué aux adoratrices de Dionysos, qu'elles suivaient en hurlant, jouant du tambour et commettant des gestes de cruauté, qui sont responsables de sa mort. Tandis qu'Orphée refuse de chanter et de danser pour le cortège du dieu de la fête, en partie parce qu'il se dévoue plutôt au culte

¹⁰⁷ Nadia Julien, *Le dictionnaire des mythes*, op. cit., p. 362.

¹⁰⁸ Martin Gaudreau-Pollender, *Du mythe d'Orphée et Eurydice : vers une herméneutique du trauma*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2015, p. 140.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 174.

¹¹⁰ Il s'agit aussi ici des Bacchantes, qui composaient le cortège de Bacchus, nom adopté par les Romains pour désigner Dionysos.

d'Apollon, il est démembré par les Ménades¹¹¹. Lorsque ce ne sont pas ces dernières, la tradition évoque tout simplement les femmes de Thrace, qui le tuent pour des raisons diverses : elles sont fâchées qu'il reste célibataire, fidèle à Eurydice, et qu'il se soit tourné vers la pédérastie. Dans tous les cas, ses assassines ne comprennent pas son chant, sa douleur, ce qui illustre la perte définitive de son pouvoir. À sa mort, sa tête décapitée continue de chanter la perte d'Eurydice. Une peste s'installe en Thrace après la mort d'Orphée. Pour faire cesser ce malheur, les Muses enterrent les restes retrouvés du chanteur et sa lyre, quant à elle, est amenée au temple d'Apollon, qui l'envoie au ciel : c'est l'apparition de la constellation de la Lyre. Les Ménades, finalement, sont transformées en chênes par Dionysos, punies pour leur crime.

4. Lecture du personnage-créateur de Simon

4.1. La mise en scène comme un gagne-pain

Bien qu'il soit metteur en scène, Simon n'est pas au service de l'art. La mise en scène de sa vie ne sert pas de grands idéaux artistiques : au contraire, son but premier est plutôt d'obtenir suffisamment de revenus par la vente des billets de son spectacle. Pour cette raison, il insiste auprès du public pour qu'il répande la bonne nouvelle quant à sa pièce : « Parlez-en à vos amis. Je veux pas vous mettre trop de pression, mais ça presse un petit peu. » (*SJSL*, p. 60) Ainsi, Simon se sert de l'art plutôt qu'il ne le sert, en montant une pièce essentiellement pour obtenir de l'argent. À l'opposé de ce qu'affirme Antoine, Simon fait de la mise en scène une profession commerciale, il s'en sert comme d'un gagne-pain : il s'agit pour lui d'un métier comme un autre. Le projet de Simon n'est donc qu'un élément supplémentaire dans la démarche¹¹² d'un homme

¹¹¹ Une autre version de la mort d'Orphée relate plutôt un conflit avec Zeus, qui le foudroie à cause des révélations mystiques faites à ses initiés. En effet, dans sa forme archaïque, Orphée est un devin, un prophète, une figure religieuse. Par son chant, Orphée raconterait la naissance du monde, des hommes et des dieux. Dans sa descente aux Enfers, il aurait rapporté une certaine compréhension des mystères de la mort, qu'il transmet aux adeptes de l'orphisme.

¹¹² Cette démarche peut être étudiée à l'aune du conflit nature/culture évoqué par Belleau. Simon tend effectivement vers une nature inévitable, bien que ses démarches s'inscrivent d'une façon ou d'une autre dans une culture. En trouvant un emploi, Simon s'introduirait dans le marché, notamment comme consommateur, parce qu'il arriverait à enfin payer son loyer et à s'offrir un nouveau *ghetto blaster*. Les sept jours présentés sont le reflet d'une culture dans laquelle il tente de se fondre. Toutefois, ce que Simon offre, c'est lui-même. Il invente des emplois qui mettent de l'avant sa nature, que ce soit son corps, ses paroles ou ses pensées. Ceci atteint un point culminant dans la mise en scène de sa vie, où il donne sa nature en spectacle.

créatif qui « travaille très fort pour [s]'en sortir. » (*SJSL*, p. 10) Comme plusieurs personnages de Fréchette, d'ailleurs, il fait ainsi de sa personne un service à offrir : « Leurs offres de services répétées sonnent creux, comme autant de retombées d'un individualisme à outrance¹¹³. » Cet individualisme à outrance nous amène toutefois à dire que la création, si elle n'a d'abord qu'une visée économique chez Simon, ne peut pas être entièrement séparée de son besoin constant du regard de l'autre, qu'il exprime en se transposant lui-même sur scène : « [C]hez Fréchette, des parcelles de vie, des morceaux d'existence sont sauvés de l'oubli par l'intensification du regard¹¹⁴. » Faute d'un contact avec Nathalie et ayant du mal à se lier avec ses collègues de travail, Simon se remet entre les mains du public.

4.2. Le metteur en scène amateur : incompétence et manque d'autorité

Puisque la mise en scène n'est qu'un autre métier farfelu à avoir traversé l'esprit créatif de Simon, ce dernier n'est pas formé pour le pratiquer. Il est d'ailleurs conscient de son inaptitude professionnelle, ce dont témoignent sa nervosité au tout début de la pièce, ses justifications constantes face au public et les nombreuses onomatopées qu'il prononce en s'adressant à lui : « Euh... » (*SJSL*, p. 10) Il s'excuse même auprès des spectateurs à la fin du spectacle, le qualifiant de « confus » (*SJSL*, p. 60), loin du gage d'excellence auquel se dévoue le metteur en scène typique. Le caractère métathéâtral de l'œuvre accentue d'ailleurs le côté amateur de Simon. Cette pièce dans une pièce rend visibles les rouages du théâtre et donc le métier de metteur en scène, en incluant tant la représentation elle-même que sa préparation : « Le théâtre y joue à se réfléchir dans son propre miroir par le moyen de la pièce intérieure¹¹⁵. » La mise en abyme permet surtout de faire voir le caractère artisanal du projet et témoigne « d'une certaine maladresse et d'une naïveté qu'il fallait rendre évidentes, de là cette attitude quelque peu mal assurée des personnages, [...] conscients d'évoluer sur une scène de

¹¹³ Stéphanie Nutting, « Mater/modernité dans l'écriture dramatique de Carole Fréchette », dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français. Trajectoires et territoires*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Hors collection », 2003, p. 243.

¹¹⁴ Hervé Guay, « Sauvés de l'oubli par l'intensification du regard ? Corps et objets dans le théâtre de Carole Fréchette », dans Gilbert David (dir.), *Carole Fréchette, dramaturge. Un théâtre sur le qui-vive*, op. cit., p. 268.

¹¹⁵ Jean Rousset, *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre du XVII^e siècle*, Paris, José Corti, 1968, p. 155.

théâtre¹¹⁶. » Elle renchérit donc sur son manque de compétence. Maladroit dans ses velléités de mise en scène, Simon n'est pas rigoureux. En vérité, il ne sait pas vraiment ce qu'il fait, bien qu'il déborde d'optimisme quant à l'issue de sa démarche : « Je suis sûr que ça va marcher. » (*SJSL*, p. 60)

Ce manque de compétence l'éloigne de la vision du metteur en scène comme « capitaine de navire ». Même s'il tente d'adopter la posture du chef, Simon n'a pas de contrôle sur son équipe, qui lui désobéit et remet en question son autorité, tout comme son talent. Même son bon ami Léo ne se montre pas très optimiste quant à sa pièce, comme l'explique Nathalie : « Il dit que c'est une idée stupide de jouer ta vie. Il est sûr qu'il y a pas un chat qui est venu. » (*SJSL*, p. 8) Selon Léo, incapable il est vrai d'être positif, la vie de Simon est « ordinaire et insignifiante » (*SJSL*, p. 9) ; il ne voit donc pas l'intérêt de la présenter au public. Il lui arrive même de modifier ses répliques pour affirmer au grand jour ses réserves relativement à la démarche de Simon : « [J'haïs l'espoir] des gars qui comptent sur Postes Canada / pour changer leur vie / j'haïs la vie de ces gars-là / et qui me demandent, en plus, de jouer dedans. » (*SJSL*, p. 57) Nathalie, quant à elle, semble vouloir obtenir la complicité du public en le rassurant sur l'expérience qu'il s'apprête à vivre : « Faites-vous en pas, sept jours c'est vite passé. » (*SJSL*, p. 11) Elle n'hésite pas non plus à douter ouvertement du projet de Simon, sans pour autant en parler au principal intéressé : « Je sais pas ce que vous en pensez, mais à mon avis Simon se trompe complètement. Non, mais c'est vrai, il cherche des solutions à l'extérieur alors que la réponse est là, dans ses organes. » (*SJSL*, p. 17) Puisque les collègues de Simon ne comprennent pas ses idées, le « navire » n'avance pas à bon rythme. Le spectacle est constamment interrompu par l'un ou par l'autre des interprètes, souvent parce que ces derniers font passer leurs intérêts personnels en premier, au détriment de la pièce elle-même. C'est le cas de Léo, incapable de s'empêcher d'écrire : « SIMON – Léo, où est-ce que tu vas ? LÉO – Dans la cave. J'ai des poèmes à écrire. SIMON – Mais voyons donc, on n'a pas fini ! » (*SJSL*, p. 17) L'attitude de Léo, indifférent et dans son propre monde, va au-delà de l'insolence : elle reflète le faible niveau d'importance du spectacle de Simon aux yeux de son ami, ce

¹¹⁶ Diane Godin, « La tentation “autobioscénique” », *art. cit.*, p. 34.

qui nuit à sa crédibilité de metteur en scène. L'égoцентриque Nathalie impose aussi ses demandes, de manière à mettre l'accent sur sa propre importance en tant qu'œuvre d'art. Comme une enfant qui n'obtient pas ce qu'elle désire, elle se fâche sans retenue contre Simon, ce qui le met mal à l'aise face au public : « NATHALIE (*à Simon*) – Hey, Simon Labrosse ! Tu me refuses du temps à moi pis tu lui donnes cinq minutes pour lire ses poèmes pourris ! C'est quoi l'affaire ? [...] SIMON (*au public*) – Excusez-nous, euh... on a encore une toute petite chose à régler. » (*SJSL*, p. 26) Ces nombreuses interruptions provoquent l'exaspération de Simon et le font voir comme un être sans grande influence, en particulier lorsque Léo et Nathalie ne réagissent pas à ses emportements, accordant plus d'attention au public qu'au metteur en scène. Loin d'incarner l'autorité absolue du chef, Simon va même jusqu'à s'abandonner aux caprices de ses amis, négociant avec eux pour assurer le bon fonctionnement du spectacle : « Léo, je t'en supplie. Tiens le coup. Ça sera pas long. » (*SJSL*, p. 35) Simon ne correspond donc pas au capitaine de navire qui tient bien en main le gouvernail de son spectacle ; il a au contraire tout de celui dont la barque menace à tout moment de couler. Cette vision de l'artiste amateur a certes son côté comique, qui n'est pas sans rappeler le saltimbanque selon Jean Starobinski, pour qui le personnage-artiste moderne, par son comportement clownesque et festif, semble s'inscrire « comme une tache claire dans la grisaille d'une époque cendreuse¹¹⁷ », à l'image de Simon qui reste optimiste malgré les épreuves qu'il traverse. L'apparition du saltimbanque finit en revanche par être providentielle, comme si le désordre et le chaos qu'amène cette figure comique devenaient « la médication correctrice dont le monde malade a besoin pour retrouver son ordre vrai¹¹⁸ », ce que confirme peut-être le destin plus positif de Simon par rapport à celui d'Orphée.

4.3. Une figure du créateur plus profane que sacrée

La profession de metteur en scène n'est pas chez Simon une démarche réfléchie et sérieuse : la création est banale pour lui. Cela s'exprime autant dans son exercice du métier que dans le matériel auquel il fait appel. Si nous revenons au postulat voulant

¹¹⁷ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Albert Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1970, p. 9.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 116.

que le matériau premier du metteur en scène soit la vie, infiniment riche et profonde, il semblerait que celle à la source de la pièce de Simon soit plutôt médiocre et se distingue par de multiples échecs. Le sous-titre de la pièce, « Si sa vie vous intéresse », nous amène également à douter de l'intérêt que représente le quotidien de Simon¹¹⁹. Il semblerait donc que Fréchette propose une figure du metteur en scène certes amateur, mais surtout, profane ; aussi réduit-elle grandement l'aspect sacré de la profession. Selon Eliade, il existe deux façons d'être au Monde : l'expérience sacrée et l'expérience profane¹²⁰. Dans sa théorie de la spatio-temporalité, le sacré « se manifeste toujours comme une réalité d'un tout autre ordre que les réalités "naturelles"¹²¹. » Eliade nomme aussi deux modes d'être au monde : le Cosmos, organisé et consacré, et le Chaos, une « simple étendue amorphe où aucune orientation n'a encore été projetée, aucune structure ne s'est encore dégagée, [représentant] le non-être absolu¹²². » Pour Jean-Jacques Wunenburger, « [l]e sacré n'est que le lieu d'une médiation du divin¹²³ », qui devient alors palpable dans les expériences, nommées les hiérophanies, où toute personne prend conscience « d'être dépendante d'un Englobant qui la dépasse¹²⁴ » et ressent soudainement qu'elle est liée à une réalité supérieure. Cette constatation ne manque pas de provoquer un sentiment de trouble, entremêlé d'attraction et de répulsion, que l'on nomme le numineux et qui peut se définir comme une « surcharge émotionnelle qui nous arracherait à nous-même¹²⁵. » Selon le théologien allemand Rudolf Otto, au numineux se rattachent deux phénomènes, à savoir le *mysterium tremendum*, le « mystère qui fait frissonner¹²⁶ », et le *mysterium fascinans*, cet « intérêt qu'on ne peut maîtriser¹²⁷. » Le sacré devient alors quelque chose de *ganz andere*, « de

¹¹⁹ Le sous-titre de la pièce semble faire écho au slogan « Si la vie vous intéresse », utilisé par les Forces armées canadiennes dans le cadre d'une campagne de recrutement auprès des Canadiens-français en 1979. Dans une publicité télévisée qui a marqué les esprits, l'organisation militaire mettait de l'avant la vie remplie d'action de ses soldats, tout l'inverse de la vie d'un chômeur comme Simon : ce parallèle met en valeur la médiocrité du personnage et contribue à l'affirmation de son aspect profane.

¹²⁰ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 17.

¹²¹ *Ibid.*, p. 14.

¹²² *Ibid.*, p. 58.

¹²³ Jean-Jacques Wunenburger, *Le sacré* [1981], Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je », 2001, p. 12.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 8.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 77.

¹²⁶ Rudolf Otto, *Le sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel* [1917], trad. de l'allemand par André Jundt, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1969, p. 28.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 49.

radicalement et totalement différent¹²⁸ » comme l'exprime Eliade, par opposition au reste du monde, le milieu quotidien dès lors vu comme profane. *Le ganz andere*, que l'on peut traduire par le « tout autre¹²⁹ », est pour Otto « ce qui nous est étranger et nous déconcerte, ce qui est absolument en dehors du domaine des choses habituelles, [...] ce qui s'oppose à cet ordre de choses et, par là même, nous remplit de cet étonnement qui paralyse¹³⁰. » Nous pouvons facilement transposer ces définitions à l'analyse d'un personnage comme Simon, sans bien sûr limiter ces concepts à la sphère ethno religieuse. Le modèle du metteur en scène en fait un être organisé, qui occupe une place différente, à part : celle de l'artiste qui dirige. Ce dernier peut être vu comme *ganz andere* en raison de sa posture de chef. Son altérité n'est pas le reflet d'une puissance divine, mais celui d'un idéal élevé qui ne laisse pas indifférent. Il provoque un sentiment numineux dans la mesure où il confirme l'existence de deux ordres de réalité, l'un supérieur, l'autre inférieur¹³¹. Selon Wunenburger, le personnage sacré, souvent chaman, prophète ou messie, « se définit essentiellement par son altérité¹³² », ce qui nous permet d'affirmer que le sacré s'inscrit chez le metteur en scène grâce à l'ensemble des attitudes qui incitent à percevoir en lui la marque d'un talent remarquable. Or, Simon est loin d'incarner cette vision sacrée de l'artiste : sa vie, comme sa création, représente bien ce chaos sans structure¹³³ qui est propre à l'expérience profane ; il ne suscite pas non plus chez les membres de son équipe cette ambivalence mêlée de peur et de fascination propre au *ganz andere*. De plus, sa volonté d'utiliser l'art plutôt que d'être à son service assoit encore davantage sa pratique dans la sphère profane, puisqu'elle répond avant tout à des nécessités économiques : « Le

¹²⁸ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 14.

¹²⁹ Rudolf Otto, *Le sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, op. cit., p. 46.

¹³⁰ *Idem*.

¹³¹ Il n'est donc pas incorrect d'associer le metteur en scène typique, saisi par l'inspiration, à l'expression du sacré, puisqu'il s'écarte alors des comportements routiniers pour tenter d'atteindre les hauts standards réclamés par la pratique professionnelle d'une discipline artistique.

¹³² Jean-Jacques Wunenburger, *Le sacré*, op. cit., p. 17.

¹³³ Le rituel s'inscrit quand même chez Simon, et ce, dans l'emploi qu'il fait des chiffres : « Il y a aussi quelque chose de rituel dans les chiffres ; une petite fille qui pose trois questions à sa mère tous les matins, une femme qui meurt quatre fois, un homme qui raconte sept jours de sa vie. Cela crée un rythme. On attend la suite. J'aime les rituels. Ils sont à leur place au théâtre. » Voir Carole Fréchette, « Parmi les milliards de mots », *Jeu*, n° 78 (*Dramaturgie : nouveaux horizons*, dir. par Diane Godin), 1996, p. 10.

sacré permet [...] d'arracher l'univers des besoins au seul impératif de l'intérêt et de l'utile et, inversement, l'économie fait descendre l'expérience du sacré¹³⁴ ».

Cette posture profane du personnage de Simon permet une réécriture intéressante du mythe d'Orphée, même si la démarche de Fréchette connaît des précédents : les adaptations burlesques des mythes au théâtre. Son théâtre est en apparence éloigné du burlesque¹³⁵ : il présente cependant une vision caricaturale et grossière d'un personnage-créateur, reléguant ainsi une profession noble à une expérience commune, ridicule. Nous sommes donc face à une transformation triviale du mythe, telle que l'ont proposé d'autres dramaturges avant elle, comme Jacques Offenbach, qui signe en 1858 un opéra-bouffe intitulé *Orphée aux Enfers*, une œuvre qui se moque du destin des deux époux mythiques¹³⁶. La profanation de l'héritage mythologique provoque bien sûr le rire, ce qui est propre au burlesque, misant sur la tonalité comique pour tourner en dérision des sujets sérieux comme la mythologie : « Le comique dramatique consiste essentiellement en un décalage entre un mythe fort connu du public et l'image nouvelle qui apparaît¹³⁷. » Quant au burlesque québécois, Chantal Hébert y accorde de surcroît une fonction libératrice et sociale, puisqu'il amène tant une remise en question de l'autorité qu'une réflexion sur le quotidien des Québécois : « Ces comédies ne sont pas seulement drôles. Certes, leur fonction est de divertir, mais, à travers elles, c'est le monde qui grimace. [...] À travers la vulgarité, le public du théâtre burlesque cherchait à comprendre la vie¹³⁸ ! » Cette idée a ses échos dans *Les sept jours de Simon Labrosse* : Simon n'est pas qu'une simple marionnette visant à faire rire, car il y a chez lui une véritable humanité qui accompagne le comique,

¹³⁴ Jean-Jacques Wunenburger, *Le sacré, op. cit.*, p. 64.

¹³⁵ Le burlesque tant européen que nord-américain se démarque par une forme de « comique outré » (Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 36), tandis que sa version québécoise, héritée du burlesque américain, est un spectacle de variétés qui mélange sketches, musique, chant, danse et blagues, et qui recourt à des improvisations sur canevas.

¹³⁶ La relation d'Orphée, violoniste, et d'Eurydice n'y est pas enjolivée : au contraire, Orphée manigance avec Pluton pour se débarrasser de sa femme, dont il célèbre ensuite la mort, avant de devoir à contre-cœur demander à Jupiter de l'aider à la retrouver, pour sauver les apparences. De plus, le texte ridiculise la vie paradisiaque des dieux de l'Olympe, qui, ennuyés, demandent à Jupiter de l'accompagner dans son voyage aux Enfers.

¹³⁷ Francis Claudon (dir.), *Dictionnaire de l'opéra-comique français*, Berne, Peter Lang, 1995, p. 440.

¹³⁸ Chantal Hébert, *Le burlesque québécois et américain. Textes inédits*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1989, p. 246-247.

nous amenant à croire que le caractère profane des mythes dans le théâtre québécois contemporain vise aussi à les humaniser.

5. Réactualisation du mythe et de la figure concrète de l'artiste

Le mythe d'Orphée n'est pas explicite dans le texte de Fréchette. Sur la question du créateur seulement, Simon n'est bien sûr pas chanteur, ni musicien, ni poète. Or, si nous revenons aux trois éléments structurants du mythe, force est de constater que le parcours de Simon est semblable à celui du chanteur. Le metteur en scène, et encore plus celui qui prend la parole dans son propre spectacle, a un certain lien avec Orphée : Simon est celui qui s'exprime face à la foule, comme lui¹³⁹. Bien sûr, Orphée peut se réclamer d'une naissance divine et a appris l'art auprès d'Apollon. Simon, lui, est parti de rien, ce qui fait en sorte qu'il n'est pas toujours assuré, perdant parfois son entrain : « Bonjour, je me présente, Simon Labrosse, sans espoir, je m'excuse d'exister, comme ça au milieu de l'après-midi... » (*SJSL*, p. 12) Toutefois, même s'il est amateur, Simon croit quand même que son théâtre va changer la vie des gens, notamment la sienne et celle de ses collègues, qui pourront améliorer leurs conditions de vie avec l'argent obtenu. Même si l'art, chez Simon, n'a rien de divin, et même s'il n'est pas dépeint comme un jeune homme charismatique¹⁴⁰, il croit que les gens sont intéressés par son projet, ne serait-ce que par leur présence dans la salle, et il est certain que sa pièce les reconfortera, ce qui lui assurera un certain pouvoir sur eux : « Vous regretterez pas d'être venus. Tous les problèmes que j'ai, vous allez voir, ça va vous reconforter. » (*SJSL*, p. 11) Cette idée est importante chez lui, puisqu'il revient souvent auprès du public pour vérifier la transformation qui s'opère chez ses membres : « J'espère que vous commencez à vous sentir mieux. Je vous l'avais dit, vos petits problèmes, c'est

¹³⁹ Denise Cliche, Andrée Mercier et Isabelle Tremblay mentionnent que la parole est, chez lui, compensatrice, en ce qu'elle lui permet de tendre vers l'autre, un aspect qui le rapproche aussi d'Orphée : « Qu'il s'agisse de l'histoire drôle de Marie, des poèmes de Léo ou encore des récits d'amour d'Élisa, la parole compensatrice permet d'apprivoiser le malaise existentiel ; si le récit ne parvient pas à tout restaurer, il offre cependant au personnage la possibilité d'entrer, avec plus ou moins de succès, en communication avec l'autre ». Voir Denise Cliche, Andrée Mercier et Isabelle Tremblay, « Passion, parole et libération dans la dramaturgie de Carole Fréchette », *art. cit.*, p. 237.

¹⁴⁰ Au contraire, la plupart des gens qu'il croise s'emportent contre lui, trouvant sa présence et ses offres de services désagréables.

rien à côté des miens. » (*SJSL*, p. 26) De plus, cette vision humble d'Orphée est liée aux versions modernes du mythe, où le chanteur se sait être un homme parmi les autres :

Le poète se sait ancré au plus profond de la souffrance et du péché des autres. Cette souffrance et ce péché, il les retrouve en lui-même et, loin d'y voir un amoindrissement pour son art, il se glorifie d'appartenir aussi totalement à l'humanité. Il n'est ni prêtre ni prophète, mais homme comme les autres, ne se distinguant d'eux que par son pouvoir de sentir et d'exprimer mieux qu'eux la condition humaine¹⁴¹.

De plus, comme Orphée, Simon est profondément amoureux : il est « complètement sous le charme » (*SJSL*, p. 56) de la belle Nathalie, dont il a observé le quotidien pendant des semaines. Son Eurydice ne meurt pas, mais cela ne l'empêche pas de la perdre, et ce, à plusieurs reprises. Simon perd Nathalie une première fois lorsque cette dernière s'envole pour aider les plus démunis en Afrique, un endroit tout aussi inaccessible pour Simon que les Enfers pour Orphée. C'est la douleur de la perte qui pousse Orphée dans sa quête pour retrouver son épouse ; chez Simon, c'est plutôt l'espoir d'un amour, rendu possible par le sourire de Nathalie et sa main caressant la joue de Simon lors de leur première – et seule – interaction, qui convainc Simon de garder contact avec elle durant son voyage, devenant son amoureux à distance. C'est pourquoi il enregistre pour elle sa voix sur des cassettes qui veillent à lui rappeler la vie au Québec, cassettes qu'il envoie à l'autre bout du monde. Ce geste fou symbolise sa propre descente aux Enfers, parce que Simon s'accroche alors à un espoir impossible, ne connaissant même pas le pays où s'est envolée sa douce¹⁴². Simon, comme Orphée, perd Nathalie une deuxième fois au cours de cette catabase, en particulier parce que la prise de contact grâce au *ghetto blaster* lui fait défaut. On vient d'abord lui saisir l'appareil, qu'il omet de payer¹⁴³. Comme Orphée qui perd une partie de lui aux Enfers, Simon perd alors une partie de lui en abandonnant son *ghetto blaster*,

¹⁴¹ Eva Kushner, *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, op. cit., p. 289.

¹⁴² L'enregistrement des cassettes rappelle aussi le lien de Simon avec Orphée, caractérisé par sa voix mélodieuse et influente. Ce que Simon offre à Nathalie comme au public, c'est sa voix. La lyre d'Orphée se voit en outre actualisée dans cette pièce, où l'attribut de Simon devient plutôt un *ghetto blaster* qui, comme son nom l'indique, rattache ce chômeur aux quartiers pauvres des grandes villes d'Amérique du Nord. Cet objet participe ainsi à la réécriture burlesque du mythe.

¹⁴³ À ce moment, Simon s'approche du mythe selon Ovide, parce qu'il négocie avec la fille de la finance, Huguette Hurteau. Non seulement lui propose-t-il ses services de flatteur d'*egos* pour la convaincre de lui laisser l'appareil, mais il la complimente de plus sur son travail. Huguette cède presque à sa rhétorique : « Laissez-moi le *ghetto*, pis je vous dis combien la société a besoin de vous, de vos capacités exceptionnelles. » (*SJSL*, p. 39) À l'inverse d'Orphée, toutefois, ses manipulations échouent.

le seul lien qu'il conserve avec Nathalie : « Ce *ghetto*-là, c'est comme une partie de moi. » (*SJSL*, p. 39) Deux jours plus tard, les cassettes enregistrées pour Nathalie reviennent ensuite au domicile de Simon avec la mention « [d]estinataire inconnu » (*SJSL*, p. 53). Il semblerait qu'à ce moment, l'espoir d'atteindre Nathalie se fait plus mince que jamais. Le gars de la poste remet même en cause son existence : « Mais qu'est-ce que tu veux que je te dise ? Elle est pas là, comprends-tu, envolée, jamais vue à cette adresse. Pis, peut-être qu'elle existe même pas, ta criss de Nathalie ? » (*SJSL*, p. 54) Simon essaie finalement la télépathie pour entrer à nouveau en contact avec elle, tentative désespérée qui le rapproche de l'expérience d'Orphée. Or, ses prises de contact avec Nathalie vont de mal en pis, jusqu'à en devenir complètement impossibles : « Nathalie, qu'est-ce qui se passe ? Je te perds, là. » (*SJSL*, p. 41) Parce qu'il devient inaccessible, Simon vit lui aussi le deuil de l'être qui lui est le plus cher.

Nous pouvons aussi dire que le départ de Nathalie l'entraîne dans une certaine errance, même s'il n'abandonne jamais tout à fait l'espoir de la retrouver. C'est en particulier la construction de ses aventures en sept jours qui nous permet d'associer cet épisode du mythe d'Orphée à la vie de Simon, qui doute de plus en plus de réussir à s'en sortir. Cette errance se voit dans les formules répétitives qui débutent et terminent chacun des sketches présentés dans le spectacle. Au départ, il est plutôt optimiste relativement aux démarches qu'il entreprend : « Il y eut un soir, il y eut un matin. Et Simon ne se découragea pas. » (*SJSL*, p. 18) Simon se reconforte d'une tasse de thé ou d'un café à la fin de sa journée. Toutefois, au fil des jours, le pessimisme s'installe : « Il y eut un soir, il y eut un matin et Simon commença à trouver que c'était complètement désespérant. » (*SJSL*, p. 52) Il se console maintenant en portant à sa bouche le goulot d'une bouteille de whisky. Sous les menaces de son propriétaire, il ne sait même plus s'il arrivera à s'en sortir : « Il est pas ici, Simon Labrosse. Il est mort, Simon Labrosse ! Coupé en petits morceaux, jeté dans un sac vert¹⁴⁴. C'est-tu clair ? » (*SJSL*, p. 52) Toutefois, le mythe se distingue des versions gréco-latines relativement à sa finalité, qui ne se solde plus par l'échec. Alors qu'Orphée est assassiné, Simon,

¹⁴⁴ Cette réplique rappelle la mise en pièces d'Orphée, dont les membres ont été jetés dans le fleuve Hèbre par les Ménades. Nous remercions Hélène Marcotte d'avoir attiré notre attention sur cette interprétation possible de ce passage.

lui, n'est pas mort, même symboliquement. Malgré l'insuccès de ses démarches pour sortir du chômage, il est optimiste quant à son sort, notamment parce qu'il a trouvé un métier pour reprendre le dessus : la mise en scène. Encore plus qu'Orphée, Simon a besoin d'un public, le metteur en scène nécessitant le regard d'autrui pour mener à bien son art. Tandis que les femmes de Thrace n'arrivent pas à comprendre la douleur du chantre, le public se montre présent pour écouter les aventures de Simon¹⁴⁵. Dans son errance, l'Orphée gréco-latin s'éloigne des hommes pendant que Simon, lui, s'adresse à eux avec succès. Il semblerait que sa fonction de metteur en scène lui permette d'échapper à la fatalité, en particulier dans son aspect médiocre, qui fait en quelque sorte son charme. Il trouve un public prêt à comprendre, un public chez qui on provoque « un rire mêlé d'empathie envers cet antihéros *loser*, mais sympathique¹⁴⁶. » Mentionnons toutefois que cette finalité positive du mythe d'Orphée correspond davantage à ses versions antiques, puisqu'après la Première Guerre mondiale, un glissement survient sous l'impulsion de la psychanalyse et on s'intéresse davantage au personnage d'Eurydice, associée aux pulsions de mort. Ainsi, « l'interprétation du mythe d'Orphée est marquée par l'optimisme avant Freud, et par le pessimisme ensuite¹⁴⁷ ». Il semblerait donc que Fréchette ramène le mythe à son interprétation première. Toutefois, nous aimons penser que cette finalité autre s'exprime chez Simon simplement à cause de sa grande candeur. Dans *Les sept jours de Simon Labrosse*, l'illusion fait vivre, ce dont Simon ne manque pas.

6. Conclusion partielle

Nous avons donc vu comment le mythe d'Orphée est réactualisé chez Fréchette, qui transforme le protagoniste en un être profane¹⁴⁸. Simon est convaincu du pouvoir

¹⁴⁵ C'est aussi le dispositif métathéâtral à l'œuvre chez Fréchette qui permet à Simon de se faire remarquer et qui confirme la place fondamentale que prend le regard du public dans cette réécriture du mythe. Dans la métathéâtralité, la participation active du spectateur autorise « que l'on sente un regard extérieur à l'action enchâssée ». Voir Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1981, p. 12.

¹⁴⁶ Sara Thibault, « La comédie de l'emploi dérisoire et le jeu métathéâtral dans *Les sept jours de Simon Labrosse* », *art. cit.*, p. 76. L'autrice souligne.

¹⁴⁷ Eva Kushner, *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁴⁸ Fréchette n'est d'ailleurs pas la seule à présenter de tels personnages-créateurs. C'est aussi le cas de Michel Marc Bouchard : « L'équivoque caractérise ces personnages d'écrivains qui ne publient pas, comédiens sans théâtre, musiciens blessés, peintres lubriques, fabricants de poupées. Figures incomplètes, inachevées, les artistes de Bouchard sont souvent des débutants ou des amateurs ; leur art

de la pièce qu'il met en scène et il est amoureux de Nathalie, qu'il tente désespérément de retrouver : toutefois, son optimisme débordant, en partie provoqué par cette attitude maladroite et naïve, lui permet d'éviter la mort associée au récit orphique. Cet Orphée qui, contre toute attente, ne baisse pas les bras se lie bien à l'idée de la jeunesse artistique tentant de se faire une place au soleil. Nous concluons donc ce chapitre en réfléchissant à une première hypothèse justifiant la présence d'un personnage-créateur comme Simon dans le théâtre québécois contemporain, soit la tentation autobioscénique. Godin en rattache les origines au Québec aux œuvres de Normand Charette et de René-Daniel Dubois, « où l'on reconnaissait aisément la voix du dramaturge jouant à la fois sur les virtualités et la virtuosité du langage¹⁴⁹. » La voix d'un écrivain reste toujours présente dans son œuvre, quelle que soit la distance qu'il tente de prendre par rapport à elle, et la thématique de la création met encore plus l'accent sur la présence autobiographique d'un auteur dans son texte. Fréchette en est un bon exemple, tandis qu'elle partage avec son personnage-créateur un manque de reconnaissance artistique et une situation financière précaire, conséquences du taux de chômage élevé des années 1990 :

Carole Fréchette n'a jamais caché le fait qu'elle a écrit cette pièce peu de temps après avoir quitté la sécurité d'un emploi pour se consacrer à l'écriture. Elle n'en aurait pas glissé un mot, au demeurant, qu'il aurait été facile d'établir un parallèle entre les différents services que propose Simon, la place qu'il brigue dans la cité, et le métier souvent précaire d'auteur de théâtre¹⁵⁰.

Le fait que la pièce de Fréchette ait d'abord été présentée à Jonquière montre d'ailleurs son combat pour se distinguer dans le milieu théâtral montréalais, ce qui accentue son statut artistique précaire, à l'instar de Simon, créateur renié par ses pairs¹⁵¹. Thibault soutient qu'on « peut d'ailleurs voir dans cet immense besoin de reconnaissance de

emprunte la voie des genres mineurs et des pratiques peu légitimées. » Voir Lucie Robert, « L'immortalité du monde. Figures de l'artiste chez Michel Marc Bouchard », *art. cit.*, p. 48.

¹⁴⁹ Diane Godin, « La tentation "autobioscénique" », *art. cit.*, p. 29.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 35.

¹⁵¹ Fréchette affirme effectivement que le combat de Simon était aussi le sien : « Ayant décidé de me consacrer à l'écriture, je ressentais un besoin urgent d'exister comme auteure dans ma société. Sans m'en rendre compte, j'ai transposé dans cette pièce ma propre urgence de me tailler une place. Derrière l'acharnement de Simon à proposer ses idées formidables, il y avait moi, l'auteure, qui disait au public : si vous ne voulez pas de cette pièce, je vais vous en écrire une autre, et encore une autre, jusqu'à ce que vous en acceptiez une ! » Voir Hervé Guay, « Entretien avec Carole Fréchette », *art. cit.*, p. 22.

Simon une métaphore de l'indifférence de la société québécoise à l'égard de nombre de ses artistes créateurs¹⁵². » Une vague d'optimisme touche toutefois cet artiste fictif. Par son côté amateur frôlant l'absurde, Simon permet au public de s'identifier à lui. À l'inverse d'Orphée, Simon, bien qu'il échoue partout ailleurs, arrive au moins à rendre sa situation compréhensible à autrui.

¹⁵² Sara Thibault, « La comédie de l'emploi dérisoire et le jeu métathéâtral dans *Les sept jours de Simon Labrosse* », *art. cit.*, p. 73.

CHAPITRE 2

LE SCULPTEUR ET LE MYTHE DE PYGMALION DANS *LE GÉNIE DE LA RUE DROLET*

1. Quand os de poulets riment avec création

À l'instar de Fréchette, Tremblay présente dans *Le génie de la rue Drolet*, œuvre produite en 1997 par le Théâtre de La Manufacture, un personnage-créateur dont il souligne la grande médiocrité. Guillaume, un sculpteur, voire un « assembleur de carcasses¹⁵³ », mène une « pauvre existence » (*GRD*, p. 13). Non seulement est-il aux prises avec des problèmes financiers, mais les tracas familiaux le rongent. Sa mère, Marie-Louise, est mourante, et l'artiste est en conflit avec sa sœur jumelle, Guylaine, qui le rejette. Les monologues du sculpteur, mais aussi les récits de sa mère et de son épouse Jeanne, dépeignent une famille dysfonctionnelle qui remet en cause son prétendu génie. D'abord peintre, Guillaume abandonne ses aspirations lorsqu'il est forcé de constater que, pendant qu'il gaspille ses journées devant ses tableaux, sa femme travaille d'arrache-pied pour assurer la survie de leur famille. Il prend alors un emploi dans un abattoir, ce qui provoque en lui un réel cataclysme : « [T]ravailler dans cette usine / a été la plus grande récompense / et le plus grand châtiment de ma vie » (*GRD*, p. 20). Si Marie-Louise est sourde aux tribulations de son fils « dans le monde merveilleux du poulet » (*GRD*, p. 20), ce n'est pas le cas de Guylaine. Cette dernière ne prend pas la parole dans la pièce : c'est surtout par la bouche de Guillaume, qui s'imagine lui dire tout ce qu'il a sur le cœur, que nous apprenons qu'elle le considère comme un « incapable » (*GRD*, p. 13), comme un « rat » (*GRD*, p. 13). Ses propos

¹⁵³ Larry Tremblay, *Le génie de la rue Drolet*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 1997, p. 23. Désormais, les références à la pièce seront indiquées entre parenthèses dans le corps du texte.

dévalorisants se multiplient envers Guillaume : « [E]lle dit que je suis une loque / que des artistes de mon espèce / il y en a plein les rues / cette ville est devenue leur dépotoir » (*GRD*, p. 13). Accordant visiblement peu de crédit aux sculptures de son frère, elle refuse de lui prêter de l'argent en dépit de ses évidents moyens financiers. Son aversion pour la vie que mène Guillaume, accentuée par le lien génétique qu'ils partagent, culmine avec le désir de l'effacer de son propre corps, alors qu'à l'inverse, Guillaume tente de se rapprocher d'elle au travers de sa création : « [E]lle dit qu'elle s'est fait teindre les cheveux / parce qu'elle ne peut plus supporter / de me reconnaître / à chaque fois qu'elle se brosse les dents / elle dit maman qu'elle ira jusqu'à la chirurgie esthétique » (*GRD*, p. 13). Guylaine ne s'évertue plus à « sauver un irrécupérable » (*GRD*, p. 14) : elle attend seulement le décès de Marie-Louise, confinée à une chambre d'hôpital où elle fait « l'ultime effort de mourir » (*GRD*, p. 10), pour s'envoler vers l'Allemagne, retrouver son conjoint Dieter, un artiste d'art conceptuel dont Guillaume estime qu'elle l'a marié juste pour le « faire chier » (*GRD*, p. 17), et « mettre un point final » (*GRD*, p. 14) à leur relation familiale. De son côté, Guillaume s'illusionne et ne cesse de croire que sa sœur le voit comme un génie.

Ainsi, comme Simon, Guillaume n'est pas un créateur doté de légitimité. Au contraire, il est celui qui « prend de la place » (*GRD*, p. 15) et qui « embête les autres » (*GRD*, p. 15). Cela ne l'empêche pas d'estimer que son œuvre fait preuve d'une grande envergure. Sa série « os de poulets » (*GRD*, p. 16) possède à ses yeux une magnificence que Guylaine ne peut comprendre : « [C]'est beau c'est grandiose / hors de sa portée / définitivement / trop pur pour elle / trop vivant pour sa prétention son luxe » (*GRD*, p. 16-17). De plus, pour Guillaume, sa création est le sacrifice qu'il fait au profit du bien commun, démarche difficile que Guylaine ne peut s'expliquer : « [E]lle n'a pas imaginé une seule fois / le courage que ça demande / de vivre dans une chambre / remplie d'os de poulets / la nuit quand les ombres / dansent sur les murs » (*GRD*, p. 16). Or, ce mode de vie étouffe Jeanne, qui décide de partir avec leurs enfants et tous les meubles de la maison. Pendant plusieurs années, elle a multiplié les efforts pour croire en Guillaume et elle a été la plus « conciliante des femmes / la plus compréhensive des compagnes », attendant que le génie de son mari soit reconnu. Pourtant, Guillaume s'est avéré un conjoint exécration, égocentrique et obsédé par sa sœur jumelle, à laquelle

il a toujours comparé Jeanne : « [T]u m’as répété que je ne savais pas m’exprimer / que je ne savais pas m’habiller / que je montrais le mauvais exemple aux enfants / que je n’avais pas de goût / que je te faisais honte / que je ne savais même pas me tenir droite / parce que je n’avais aucune idée / de ce que c’était la dignité » (*GRD*, p. 27-28). Épuisée d’être dénigrée, Jeanne confronte Guillaume à la fin de la pièce : l’altercation dégénère et, lorsqu’il apprend qu’elle a détruit ses œuvres avant de venir à sa rencontre, il lui casse le cou. Quand la pièce se termine, il n’a pour seule compagnie que les débris de ses os de poulets.

Dans ce chapitre, nous analyserons le personnage-créateur qu’est Guillaume, en plongeant davantage dans la vision du génie qu’il a de lui-même et en comparant cette posture à celle du sculpteur tel qu’on se le représente habituellement. Nous emprunterons aux théories de Heinich sur les artistes peintres et sculpteurs singuliers, de même qu’aux réflexions de Brissette sur la figure du poète maudit, incompris des siens. Les recherches de Moulin sur le marché de l’art nous seront aussi essentielles pour cerner la posture de Guillaume. Nous appréhenderons surtout la façon dont le personnage éclaire le mythe de Pygmalion, ce sculpteur qui est tombé amoureux de son art. Nous émettrons finalement l’hypothèse qu’il s’inscrit dans une quête identitaire, afin d’interroger les raisons justifiant la présence d’un tel créateur chez Tremblay, qui n’est pas sans rappeler les échos narcissiques de ce mythe.

2. Profession : sculpteur

Le sculpteur travaille de ses mains la matière brute, qu’elle soit minérale (pierre, argile, métaux) ou organique (bois, ivoire), pour en dégager une forme en volume ou en relief. La sculpture sert généralement à l’ornementation des bâtiments ou à la production d’objets d’art. Deux techniques s’offrent principalement au sculpteur, producteur d’images au même titre que le peintre, pour « faire vibrer la matière-terre¹⁵⁴ », comme l’exprime Hélène Jousse pour décrire ce geste artistique : la taille, comme le fait d’extraire une forme d’un bloc de marbre, ou le modelage, qui consiste à partir du vide, afin d’y ajouter de la matière pour créer une forme. S’il est aujourd’hui

¹⁵⁴ Hélène Jousse, « Spécificité des processus psychiques en œuvre chez le sculpteur », *Topique*, n° 104 (3) (*Psychanalyse et sculpture*), 2008, p. 75.

considéré comme un artiste, le sculpteur était plutôt vu comme un artisan avant la Renaissance, ce qu'imposait la nature marchande du métier et le fait que l'œuvre primait jadis sur son auteur : « Tout artisanat se définissait [...] avant tout par un travail manuel effectué contre paiement – à l'opposé des arts libéraux¹⁵⁵ ». À compter du XVII^e siècle, la création en Europe d'académies pour les arts du dessin et une valorisation de l'innovation dans une pratique qui était plutôt construite autour de la tradition ont permis l'émancipation des sculpteurs. D'un métier effectué en atelier sous la tutelle d'un maître, la sculpture est devenue une profession, mue par une démarche intellectuelle, comme le démontre le fait que l'artiste tend à se considérer dès lors comme « l'égal des humanistes¹⁵⁶ ». La professionnalisation de la sculpture et ses idéaux de liberté ne signifient toutefois pas le rejet d'un travail rigoureux. Tous les gestes sont définitifs et doivent donc être précis. De plus, le sculpteur doit posséder des dons de visionnaire : « Il faut “voir” qui est en trop [...] pour révéler la forme¹⁵⁷. » De main de maître, le sculpteur se passe du verbe pour faire sentir des émotions et pour donner sens à son œuvre, au dire de la sculptrice française Simone Boisecq : « La cohérence entre les mouvements, les couleurs [et] les volumes [...] forment un tout vibrant [...] que nous voulons comprendre, prendre avec nous¹⁵⁸ ». Parmi les aptitudes utiles à la profession figurent en outre une personnalité forte et de la persévérance afin de se faire remarquer dans le milieu.

Ces caractéristiques ne sont pas sans rapprocher le sculpteur de la figure du génie artistique. Cette image est exacerbée par le lien indirect qu'il partage avec Dieu¹⁵⁹. Comme l'artiste a peu de contrôle sur son matériau, un tête-à-tête avec la matière brute, dont il sort souvent vainqueur, s'impose : « Dominer la pierre, c'est un

¹⁵⁵ Nathalie Heinich, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, op. cit., p. 13.

¹⁵⁶ Nadeije Laneyrie-Dagen, Pierre Wat et Philippe Dagen, *Le métier d'artiste. Peintres et sculpteurs depuis le Moyen Âge*, Paris, Larousse, 1999, p. 63.

¹⁵⁷ Hélène Jousse, « Spécificité des processus psychiques en œuvre chez le sculpteur », art. cit., p. 74.

¹⁵⁸ Simone Boisecq, « Sculpter la vie dans l'espace : réflexions d'un sculpteur », *Études théâtrales*, n° 49 (3) (*Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain. Vol. II Paroles de créateurs et regards extérieurs*), 2010, p. 166.

¹⁵⁹ Selon la Genèse, Dieu aurait sculpté l'homme à partir de la poussière de la terre, avant de lui insuffler la vie. Le sculpteur est alors vu comme un démiurge : il transforme l'inanimé en une œuvre dont la tridimensionnalité accentue le sentiment de mouvance. Le mythe de Pygmalion, nous le verrons, contribue vivement à cette idée.

peu l'illusion de dominer la nature, la création divine¹⁶⁰. » Face à cette toute-puissance se développe un certain fantasme chez l'artiste, de l'ordre d'un affrontement de soi avec la matière, ce qui est à mettre sur le même plan qu'une transgression démiurgique. À cette idée s'ajoute l'activation des facultés créatrices aujourd'hui attendue des artistes contemporains, comme l'originalité et la personnalité de l'expression, qui amènent Heinich à affirmer que l'artiste, envisagé comme un individu inspiré faisant preuve d'un investissement total de sa personne dans sa pratique, évolue dans un régime vocationnel. La vocation, ce « désir personnel, intérieur, d'embrasser une carrière pour laquelle on se sent fait, à laquelle on se sent destiné¹⁶¹ », est devenue une norme d'excellence chez les producteurs d'images, norme qui repose sur ce que Heinich appelle la singularité, qui « privilégie ce qui est hors du commun, original, unique¹⁶². » L'artiste moderne doit faire preuve d'un talent « exceptionnel et hors normes, irréductible à toute commune mesure¹⁶³ ». Pour sa part, Moulin affirme que le statut économique de l'œuvre dépend de son « caractère unique¹⁶⁴ ». Elle évoque « l'idéologie charismatique de l'artiste¹⁶⁵ » pour désigner cette recherche de l'exceptionnel : « La rareté du chef-d'œuvre unique du génie unique est la rareté la plus rare et la plus chère, parmi les raretés socialement désignées comme artistiques¹⁶⁶. » Ces deux pensées concourent à faire de l'artiste un être maudit, révolutionnaire dans son art et incompris de ses contemporains. Selon Brissette, cette idée « que la souffrance profite à la création, qu'elle est une voie d'accès au génie et que le véritable écrivain doit forcément connaître ce grand maître – le malheur – n'a pas toujours été pourvue du même degré d'évidence¹⁶⁷ », mais est un gage de réussite chez l'artiste moderne. La marginalité du sculpteur est valorisée, car « l'occupation de la marge est la condition d'accès à la vérité¹⁶⁸ » : est légitime celui qui est malheureux.

¹⁶⁰ Hélène Jousse, « Spécificité des processus psychiques en œuvre chez le sculpteur », *art. cit.*, p. 74.

¹⁶¹ Nathalie Heinich, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, *op. cit.*, p. 40.

¹⁶² *Ibid.*, p. 43.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶⁴ Raymond Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1997, p. 16.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 253.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 17.

¹⁶⁷ Pascal Brissette, *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, *op. cit.*, § 3.

¹⁶⁸ *Ibid.*, § 11.

De facto, l'activité de création ne se fait plus nécessairement en atelier, avec collaborateurs, assistants et apprentis. Le sculpteur est davantage envisagé comme un être solitaire. Il est tout de même appelé à interagir avec d'autres individus : marchands, agents, collectionneurs, conservateurs de musée et critiques sont essentiels à la promotion de ses œuvres. Ils servent de relais entre les mondes du commerce et de l'art, indispensables pour qui souhaite vivre de son art. Le sculpteur est aussi en compétition avec d'autres artistes : « [L]a promotion des valeurs d'individualité et d'originalité introduit entre les artistes des motifs nouveaux de rivalité¹⁶⁹. » Ultimement, cette logique commerciale de plus en plus importante place l'artiste dans une position précaire, car il doit partager ses revenus. La situation économique des sculpteurs au Québec est d'ailleurs passablement ardue. Bertrand Lebel affirme, à partir d'une enquête effectuée auprès de quinze sculpteurs, que ceux « qui vivent de leur métier seulement sont peu nombreux (4 sur 15)¹⁷⁰ », à l'inverse de ceux qui ajoutent l'enseignement à leur pratique de la sculpture, qui en représentent presque le double. Malgré cette précarité qui pousse plusieurs artistes à multiplier les emplois, l'enquête de Lebel souligne chez les répondants un désir de réussite jamais complètement abandonné : « [I]l est apparu dans les entrevues que pour la plupart vivre uniquement de son art constitue un désir toujours entretenu au fond d'eux-mêmes¹⁷¹. » Moulin observe la même tendance dans une enquête effectuée de concert avec le Centre de sociologie des arts : « [L]es artistes ne vivent pas *de* mais *pour* leur art [...]. Dans l'enquête CSA, 60 % des artistes interviewés se considèrent comme professionnels alors que [...] quatre artistes sur cinq n'ont pu à aucun moment vivre exclusivement de leur activité artistique¹⁷². » Vivre de son art, qu'il s'agisse d'un rêve ou d'une illusion entretenue, rappelle certainement la motivation qui anime le personnage de Guillaume, lequel n'abandonne jamais ce projet malgré les obstacles qui s'élèvent sur sa route.

¹⁶⁹ Nadeije Laneyrie-Dagen, Pierre Wat et Philippe Dagen, *Le métier d'artiste. Peintres et sculpteurs depuis le Moyen Âge*, op. cit., p. 7.

¹⁷⁰ Bertrand Lebel, « Situation des sculpteurs au Québec », *Vie des Arts*, n° 54 (*Dossier sculpture*), printemps 1969, p. 62.

¹⁷¹ *Idem*.

¹⁷² Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, op. cit., p. 335. L'autrice souligne.

3. Les éléments structurants du mythe de Pygmalion

Deux personnages portent le nom de Pygmalion. Le premier se distingue peu des autres récits violents qui peuplent la mythologie gréco-romaine : cet assassin a pour sœur Sychée, dont il tue le mari, Didon, roi de Tyr, pour s'approprier ses richesses. Le second, qui nous intéressera en raison de son lien avec la création, est le célèbre sculpteur de l'île de Chypre dont la création, sous le souffle d'Aphrodite, prend vie. Ultimement, le mythe de Pygmalion traite du rapport, souvent narcissique, que l'artiste entretient avec son œuvre. C'est aussi ce second récit, mis en forme par Ovide dans ses *Métamorphoses*, qui a connu la plus grande postérité. Appartenant aux amours idéales et éternelles, cette histoire réjouissante fait figure d'exception dans la mythologie gréco-romaine : « [L]'histoire de Pygmalion surgit comme [...] un jaillissement inattendu de bonheur dans un contexte de châtement assez noir qui n'épargne ni hommes ni dieux¹⁷³. » Pygmalion est un mythe moins complexe que celui d'Orphée : il se résume aux deux principaux éléments structurants que sont les sentiments du sculpteur pour sa statue d'ivoire et la transformation de cette dernière en une véritable femme de chair ; voire à une composition tripartite, version à laquelle nous adhérons cependant moins, puisque la création artistique nous intéresse davantage que la descendance du sculpteur :

[D]e part et d'autre d'un temps fort, constitué par l'animation de la statue grâce à l'intercession de Vénus, se développe une situation à peu près inversée avec un « avant » de la métamorphose, où le sculpteur épris de sa statue se languit d'amour, et un « après » de l'animation qui coïncide avec le mariage et l'évocation d'une descendance¹⁷⁴.

Pygmalion est un mythe marquant, à la source de nombreuses adaptations au cours des derniers siècles. Selon Anne Geisler-Szmulewicz, cette vitalité s'explique par la coalescence des mythes, particulièrement présente chez Pygmalion, dont le parcours est souvent fusionné à celui d'autres figures mythologiques, comme Narcisse (attachement enivré d'amour-propre du créateur pour sa statue), Prométhée (ambition démesurée de l'artiste) ou Méduse (pétrification, voire effacement, du créateur dans sa

¹⁷³ Anne Geisler-Szmulewicz, *Le mythe de Pygmalion au XIX^e siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 1999, p. 28.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 15.

tentative de donner vie à son œuvre), sans qu'il n'y ait pour autant détriment d'un mythe ou d'un autre. C'est notamment ce phénomène qui a permis tant de lectures diverses du récit, dont nous évoquerons quelques interprétations.

3.1. Tomber amoureux de son art

Pygmalion connaît deux parcours distincts selon le comportement adopté à son égard par Aphrodite, l'une des douze divinités de l'Olympe. Dans le premier cas, Pygmalion se voue au célibat et dédaigne les femmes de sa patrie ; il repousse surtout les Propétides à cause de la prostitution et des crimes qu'elles commettent. Déesse de l'amour, Aphrodite est insultée par sa misogynie et son refus de la beauté et elle lui inspire une œuvre : la sculpture d'une femme, plus magnifique que toutes les autres, dont il tombera amoureux bien malgré lui. Dans le second cas, l'inspiration de la fameuse statue provient de Pygmalion lui-même. Charmé par cette femme d'ivoire née de ses mains, qui est « d'une telle beauté que la nature n'en peut créer de semblable¹⁷⁵ », il la couvre de baisers, en fait « sa compagne de lit¹⁷⁶ », lui offre des présents et lui fabrique un piédestal. Son comportement à l'égard de sa création se rapproche presque du viol, car entre le geste du sculpteur en adoration avec son œuvre et celui de l'amoureux manipulant le corps à l'aune de son désir, la frontière est mince : « C'est une forme adoucie de viol, le coup de maillet s'est fait caresse, mais la statue est toujours inerte, non consentante puisque non consciente¹⁷⁷. » Cette seconde version du mythe nous semble plus intéressante compte tenu de l'étymologie du nom, Pygmalion signifiant « *celui dont le poing tremble*¹⁷⁸ », évoquant un être aux émotions vives, souffrant potentiellement d'un désir qu'il peine à accomplir. La douleur de ne pas pouvoir profiter de l'être aimé pousse Pygmalion à faire une demande contre nature : en se rendant aux grandes fêtes données en l'honneur d'Aphrodite, il la prie de donner vie à sa création. Soulignons aussi le fait que, selon Ovide, Pygmalion n'est pas sculpteur de profession, ce dont témoigne l'absence de références à un atelier ou à

¹⁷⁵ Ovide, *Les Métamorphoses* [8 ap. J.-C], éd. Jean-Pierre Néraudau, trad. du latin par Georges Lafaye, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1992, p. 329.

¹⁷⁶ *Idem.*

¹⁷⁷ Aurélia Gaillard, « Aimer une statue. Pygmalion ou la fable de l'amour comblé », *Intermedialités/Intermediality*, n° 4 (*Aimer*), automne 2004, p. 72.

¹⁷⁸ Nadia Julien, *Le dictionnaire des mythes*, op. cit., p. 509. L'autrice souligne.

d'autres œuvres dans le récit : « Cette absence d'indication a pour effet de souligner, par contraste, la perfection du chef-d'œuvre, unique dans les deux sens du terme¹⁷⁹. »

3.2. L'œuvre qui prend vie

Que ce soit par désir de vengeance ou par sympathie face à sa peine, Aphrodite décide d'animer la sculpture, qui prend alors vie et devient une femme à qui Pygmalion peut véritablement se lier : on lui donne le nom de Galatée. Le sculpteur, même s'il a fui l'amour des femmes, ne se trouve ainsi pas châtié de son dédain : il en est plutôt récompensé. Pygmalion épouse Galatée et de leur union naît notamment un enfant, Paphos, qui deviendra la fondatrice de la ville du même nom, consacrée au culte d'Aphrodite. Pygmalion s'acquitte de ses devoirs religieux envers la déesse et c'est la piété qui mesure le succès du sculpteur dans son entreprise : « Pygmalion n'oublie pas sa dette à l'égard de Vénus : il lui adresse de longues actions de grâce. La déesse bénit alors cette union en assistant en personne au mariage et en rendant féconde la statue animée¹⁸⁰. » La fin du mythe est ainsi, de façon générale, caractérisée par l'amour réciproque de Pygmalion et Galatée et tient du « caractère transcendant du miracle¹⁸¹. » Selon Aurélia Gaillard, le mythe raconte « le comble de l'amour comblé¹⁸² » et ce puissant sentiment amoureux permet en fait à la statue de véritablement prendre vie : « Car l'amour est d'abord mouvement (é-motion), conscience qui fait sortir le sujet de sa torpeur et donc transforme l'objet qu'il était (un bois, un marbre) en un sujet¹⁸³ ».

Cette vision romancée du mythe n'exclut pas d'autres interprétations, dont certaines plus pessimistes. La pièce de théâtre *Pygmalion* (1762) de Jean-Jacques Rousseau présente par exemple un sculpteur frappé de génie, créant dans un état second. L'être pieux devient véritablement artiste, ce qui fait planer pour la première fois dans l'histoire du mythe la menace de l'échec de son projet. Cet abandon de l'intercession divine devient définitif dans les adaptations romantiques du mythe, comme chez Théophile Gautier, qui opte pour une vision angoissée du créateur, qui n'a

¹⁷⁹ Anne Geisler-Szmulewicz, *Le mythe de Pygmalion au XIX^e siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, op. cit., p. 28-29.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁸² Aurélia Gaillard, « Aimer une statue. Pygmalion ou la fable de l'amour comblé », art. cit., p. 67.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 68.

pas recours aux dieux pour atteindre ses fins et qui subit le châtement. De son côté, George Bernard Shaw a contribué à explorer un autre aspect du mythe, avec la pièce *Pygmalion* (1912) : le professeur Henry Higgins enseigne à une jeune fleuriste tirée des rues de Londres la manière de devenir une véritable *lady*. La figure du sculpteur passe alors à celle du formateur, ce qui s'inscrit dans la dynamique amoureuse du mari-tuteur et de l'épouse-pupille : « Le nom de sculpteur tend à devenir, à partir de là, un terme générique désignant un homme qui parvient à façonner par ses leçons un individu, en général pour lui faire une place dans la société¹⁸⁴. » L'adaptation de Shaw ouvre aussi la porte à l'incarnation d'un Pygmalion incestueux, puisque dans ce mythe de formation, le pédagogue se rapproche souvent du père¹⁸⁵. Ainsi, pour Michel Jeanneret, la création de la statue par Pygmalion est une façon d'étendre l'emprise de son Moi. Sa création étant un double de lui-même, le sculpteur se retrouve à pratiquer une forme d'inceste en s'accouplant avec Galatée : « En épousant sa statue, Pygmalion se reproduit en lui-même, si bien que sa descendance, raconte Ovide, sera incestueuse¹⁸⁶. » Vu ainsi, le destin de Pygmalion s'annonce sombre, ce qu'accentue le fait qu'après la naissance de Galatée, l'artiste se retrouve face à une perte. Sa sculpture n'est plus une œuvre d'art – elle est en vie – se limitant dorénavant à une pure fonction utilitaire, celle de répondre à ses fantasmes, comme le souligne Jean-Paul Dromard :

Cependant, quelque part une perte est inévitable puisque dès lors que son vœu est réalisé, Galatée devenant sa femme, il perd du même coup sa qualité de sculpteur ayant créé une œuvre d'art. En effet, les conditions qui caractérisent l'œuvre d'art ne sont plus remplies. *L'objet est devenu un objet de jouissance*¹⁸⁷.

Devant ces transgressions, le héros peut difficilement être réduit à la simple condition du sculpteur : sa posture frôle celle du démiurge. Pygmalion est devenu incontournable

¹⁸⁴ Anne Geisler-Szmulewicz, *Le mythe de Pygmalion au XIX^e siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, op. cit., p. 232.

¹⁸⁵ Cette idée de Pygmalion comme père était déjà présente chez Carlo Collodi, dans son roman *Le avventure di Pinocchio* (1881), où le menuisier Geppetto fabrique un pantin de bois qui s'anime tel un enfant. Ce récit, repris en film et popularisé par les studios Disney pour la première fois en 1940, a consolidé la présence du mythe dans la mémoire des petits comme des grands.

¹⁸⁶ Michel Jeanneret, « Narcisse, Prométhée, Pygmalion : trois figures de la folie selon Nerval », *Romantisme*, n° 24 (*Écriture et folie*), 1979, p. 116.

¹⁸⁷ Jean-Paul Dromard, « Sur la création artistique : du mythe au complexe de Pygmalion », *Semen* [En ligne], vol. 2, n° 9 (*Texte, lecture, interprétation*), 1994, § 25, URL : <https://journals.openedition.org/semem/3019>. L'auteur souligne.

lorsqu'on réfléchit à la création : « Pour le dire autrement, le mythe de Pygmalion serait à l'art ce que le mythe œdipien est à la psychanalyse : un complexe central¹⁸⁸. » Dans son obsession pour sa statue d'ivoire, il donne à voir l'œuvre comme une extension de son auteur, ce qui rend la séparation entre l'artiste et la création ardue.

4. Lecture du personnage-créateur de Guillaume

4.1. Du talent singulier au génie berné

Seule une lecture complète de la pièce *Le génie de la rue Drolet* permet de rétablir la vérité quant au personnage de Guillaume, qui devient alors indubitablement caractérisé par la médiocrité. Ce verdict émane du contraste entre les commentaires de ses proches sur son art, qu'il refuse de considérer comme véridiques, et l'opinion positive qu'il a de lui-même, ce qui oblige le récepteur de l'œuvre à trancher et à le percevoir comme quelqu'un qui entretient des illusions relativement à sa propre situation. D'autres éléments exacerbent son insignifiance en tant que créateur. Il n'est jamais précisé dans la pièce si le sculpteur bénéficie d'une quelconque formation en peinture ou en sculpture, ce qui l'éloigne d'une posture sérieuse. De plus, l'échec de sa carrière artistique, soit le besoin d'abandonner la peinture pour prendre un emploi journalier et l'attente continuelle d'une reconnaissance, qu'elle soit familiale ou institutionnelle, contribue à souligner l'incertitude de son talent : la consécration se fait constamment attendre et seul le sculpteur semble continuer à l'espérer. « [E]st artiste celui qui se considère et se proclame comme tel¹⁸⁹ » et c'est bien cette seule autodéfinition qui confirme le statut d'artiste de Guillaume, remis en question par tous, sauf lui-même. Sans hésitation, il va même jusqu'à se voir comme un génie artistique, et ce, en dépit des propos que sa sœur, en particulier, tient sur lui. Ainsi, Guillaume est une parfaite représentation de l'artiste moderne en régime de singularité. Il fait preuve d'unicité et il veille à innover au chapitre de sa pratique de la sculpture, notamment en adoptant un matériau insolite. Ce choix encourage sa marginalité, mais le rend d'autant plus légitime qu'il se sait incompris des siens, ce qui le motive à outrepasser les normes, mû qu'il est par le sentiment de faire une différence dans le monde de l'art. Sa pratique

¹⁸⁸ *Ibid.*, § 18.

¹⁸⁹ Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, *op. cit.*, p. 9.

tient de la vocation, d'un désir plus grand que nature qui le mène à privilégier ses œuvres au détriment de sa propre famille : il parle notamment de « ce genre d'illumination / qui ne vous éclaire pas, mais vous brûle » (*GRD*, p. 23). Cette certitude de se savoir un grand artiste que la postérité ne manquera pas d'acclamer lui accorde un aspect sacré auquel Simon ne tend pas, même si ses créations comportent des éléments grotesques notables. Rappelons que Guillaume sculpte avec des os de poulets, récupérés sur son lieu de travail, ce qui est un matériau certes profane : les carcasses animales sont plus près du déchet domestique que de la matière artistique et elles évoquent la violence de l'usine de transformation de volaille, où les poulets se font « électrocuter déplumer découper » (*GRD*, p. 23). Le sculpteur semble ignorer le caractère incongru de son matériau, toujours convaincu d'être un génie et n'en voyant que l'unicité. Les os de poulets autorisent Guillaume à se considérer comme authentique, puisque personne n'a eu une telle idée avant lui : « [J]e serai cet artiste / ce météore qui traverse une fois par siècle / le vide de la conscience humaine » (*GRD*, p. 24). En somme, Guillaume se conçoit comme un demiurge, dont l'œuvre regorge d'originalité.

Cette intuition est aussi en lien avec le caractère démiurgique du sculpteur, qui est bien présent chez ce personnage et qui exacerbe sa posture de génie. Sa femme, par exemple, croit en lui comme elle croit en Dieu, souhaitant être une bonne épouse et l'encourageant dans ses idées : « [J]e me suis mariée avec toi / comme si j'entrais en religion » (*GRD*, p. 30), une réplique qui témoigne aussi du caractère contraignant de cette relation. Ultimement, Guillaume redonne vie à un matériau mort, un geste quasi divin, du moins contre nature : « [J]'ai appris à organiser la mort / 6,000 poulets à l'heure » (*GRD*, p. 21). Mais le lien le plus évident entre Guillaume et quelque instance divine que ce soit n'est autre que les allusions constantes à la lumière : le sculpteur ne cesse de se définir comme un phare. Il impose d'abord cette idée à sa femme, conditionnée à le voir comme « éblouissant » (*GRD*, p. 37) et à se laisser guider par lui : « [J]e t'ai suivi dans ta lumière » (*GRD*, p. 28). Il en est de même pour ses enfants, effrayés par son comportement étrange : « [I]ls n'ont qu'à se mettre dans la tête / que leur père est un être exceptionnel / il travaille le jour / pour gagner leur vie / le soir il crée de la lumière / pour le prochain siècle » (*GRD*, p. 29). Les paroles de Guillaume

sont souvent ponctuées par l'assurance de sa supériorité, comme s'il veillait dans le ciel à la providence du peuple : « Ils vont tous lever la tête bientôt » (*GRD*, p. 30), dit-il notamment en faisant référence à sa reconnaissance tant attendue. Cet orgueil de surhomme, qui confirme qu'il se croit génial, ouvre toutefois la porte à une potentielle folie, que l'on ressent dans le jeu physique du personnage, que les didascalies présentent comme angoissé et délirant : « Possédé d'un amour extravagant pour soi-même, il se croit investi d'une puissance surnaturelle et chargé auprès des hommes d'une mission sacrée. Illuminé, mégalomane, il glisse peu à peu dans une sorte de folie solipsiste, ne reconnaissant autour de lui que des émanations ou des reflets de son moi¹⁹⁰. » Persuadé de son génie artistique, Guillaume pense que ses sculptures vont « révolutionner l'art » (*GRD*, p. 24). Il s'imagine qu'une équipe de télévision débarquera bientôt chez lui pour produire un reportage sur sa carrière, reportage qui porterait d'ailleurs le titre de la pièce de Tremblay.

Malgré sa certitude quant à son talent, Guillaume détonne dans le monde de l'art, comme s'il n'y avait pas sa place : « [J]e n'ai jamais rien vu de plus ridicule / de plus désespérant de plus monstrueux / de plus immature de plus laid / de plus prétentieux de plus inutile / mon frère n'a rien à voir avec l'art / rien / et l'art n'a rien à voir avec lui » (*GRD*, p. 34). Ce commentaire de Guylaine alimente le doute relativement au statut artistique des sculptures de Guillaume. Selon Dromard, l'œuvre d'art a une fonction non utilitaire, puisqu'elle ne sert à rien, mais « donne à voir du jamais vu et nous convie à une rencontre avec le beau¹⁹¹. » C'est bien ce que lui reproche Guylaine, suggérant qu'il aurait dû entrer dans l'armée comme leur père : « [J]'aurais pu comme ça occuper mes pouces / à une tâche plus utile et plus digne d'un homme » (*GRD*, p. 13). De plus, l'œuvre d'art doit porter le style de son auteur, être déclarée comme telle par l'artiste et vue par autrui afin d'exister. Tous ces éléments sont présents dans le projet de Guillaume, mais ils ne s'accompagnent d'aucune reconnaissance extérieure. Comme Guillaume s'imagine dans son délire que sa sœur jumelle apprécie son travail, il arrive quand même à qualifier ses créations d'artistiques,

¹⁹⁰ Michel Jeanneret, « Narcisse, Prométhée, Pygmalion : trois figures de la folie selon Nerval », *art. cit.*, p. 114.

¹⁹¹ Jean-Paul Dromard, « Sur la création artistique : du mythe au complexe de Pygmalion », *art. cit.*, § 6.

mais il est le seul à entretenir cette illusion. Guillaume est ainsi un artiste, mais le génie singulier dont il se croit détenteur fait débat chez ses proches.

4.2. L'artiste maudit

Guillaume présente dès lors tous les attributs du génie incompris, voire du faux génie, étant donné qu'il est le seul à se proclamer comme tel, ce qui causera sa perte : « [T]outes ces années à fabriquer du beau / à édifier dans notre salon un phare / sans que personne ne voit sa lumière » (*GRD*, p. 26). À la différence des nombreux artistes maudits qui ont peuplé l'histoire de l'art, chez qui l'échec du présent a assuré le succès dans la postérité, rien ne nous permet de confirmer la réussite éventuelle du projet de Guillaume. La fin de la pièce le confirme : il est dépeint perdu dans ses fantasmes, ses sculptures ayant été détruites par Jeanne. Malgré tout, le sculpteur se compare à des artistes ayant vécu la même malédiction artistique : « [D]es centaines de volailles suralimentées / je suis devenu le Van Gogh du poulet » (*GRD*, p. 23). À certains égards, Guillaume adopte aussi la vie de bohème, caractéristique des artistes maudits. Il n'est bien sûr pas débauché, dans sa quête d'un idéal artistique, ni installé dans les cafés du quartier de Montmartre à Paris. En revanche, il vit certainement dans la pauvreté, dans une situation financière difficile dont il est un peu insouciant parce qu'il est tout entier voué à son art. Le sculpteur, qui n'arrive pas à joindre les deux bouts, est notamment en colère contre sa sœur, qui refuse de le soutenir financièrement, ce qui se ressent dans son ironie : « [A]près tout avoir cohabité dans le même ventre / n'oblige pas les parties / à prolonger leur bail au-delà des neuf mois requis » (*GRD*, p. 12). Démuni matériellement, ce qui s'exprime d'ailleurs dans le choix d'un matériau concret, à l'inverse de son beau-frère Dieter, qui peut se permettre de travailler avec des concepts pour créer « ses transcendantes lignes blanches / sur fond blanc œuf / qu'il trace en dix secondes » (*GRD*, p. 19), Guillaume s'estime riche intellectuellement : il ne fait pas, lui, de « l'art invisible » (*GRD*, p. 19). Ce mode de vie semble soulever un paradoxe : moins Guillaume est exceptionnel aux yeux de ses proches, plus il tente de se faire reconnaître comme tel. Le combat de Guillaume est, somme toute, celui de l'artiste moderne, incompatible avec son siècle : « [L]'apparition d'un courant nouveau, d'une

manière nouvelle, suscite des réactions négatives, quand ce n'est pas le scandale¹⁹². » Toujours en opposition avec autrui, Guillaume est de plus en plus seul, solitude qu'accentue la composition monologique de la pièce. *Le génie de la rue Drolet* se présente en effet comme une juxtaposition de monologues de personnages qui sont incapables de véritablement s'adresser la parole. Même lorsqu'il pense se confier à sa mère, Guillaume se parle en vérité à lui-même. Marie-Louise, malade et endeuillée, ne se fatigant plus « pour des gens qui n'ont pas de cœur » (*GRD*, p. 21), ne répond jamais aux confidences de son fils.

4.3. Conquérir le marché de l'art : Guillaume contre Dieter

Nous avons mentionné la nécessité pour l'artiste, notamment pour le sculpteur, de s'inscrire dans le marché de l'art. Si la réussite de l'artiste se mesure à sa visibilité sociale et sa réputation, force est de constater que Guillaume est loin du compte. C'est plutôt Dieter, le conjoint de Guylaine, qui représente l'artiste parfaitement à sa place en régime capitaliste où la reconnaissance se remarque à l'argent accumulé. On désigne cet « Allemand post-moderne » (*GRD*, p. 19) comme un artiste coté aux multiples contacts. Pourtant, il ne songe même pas à introduire Guillaume, peintre à ses débuts, dans le monde de l'art : « [D]eux jours plus tard ton Dieter / qui connaît tant de gens respectables / tous collectionneurs avertis et avisés / de son œuvre garantie génie 100 % / m'a trouvé un emploi dans un abattoir » (*GRD*, p. 20). Même si Guillaume lui est reconnaissant d'avoir « arrangé ce rendez-vous / avec les pièces détachées de [s]on œuvre à venir » (*GRD*, p. 24), il reste que Dieter constitue l'un des principaux freins à la réussite du sculpteur : il n'encourage pas Guillaume à briller dans sa communauté et l'importance que Guylaine accorde à son conjoint¹⁹³ provoque à l'inverse son aversion pour son frère, qui cherche désespérément son approbation.

Si Guillaume entre en compétition avec Dieter, ce dernier ne figure même pas dans la liste des personnages de la pièce. Or, comme il n'y prend aucunement la parole,

¹⁹² Nadeije Laneyrie-Dagen, Pierre Wat et Philippe Dagen, *Le métier d'artiste. Peintres et sculpteurs depuis le Moyen Âge*, op. cit., p. 223.

¹⁹³ Nous pouvons toutefois douter des sentiments de Guylaine envers Dieter. Selon sa mère, Guylaine souffre d'une dépression nerveuse et voit en vérité les tableaux de son mari comme des « choses dangereuses » (*GRD*, p. 15). Guillaume, quant à lui, pense que Guylaine « cogne des clous déjà enfoncés » (*GRD*, p. 17), c'est-à-dire qu'elle perd son temps avec Dieter, au lieu de se rendre à l'évidence que sa géniale personne mène une carrière pleine de potentiel.

il ne peut, de ce fait, être vraiment en relation avec Guillaume. De plus, la compétition entre les deux hommes vient moins des créations qu'ils produisent que de l'obsession de Guillaume pour sa jumelle, dont la prédilection pour l'art conceptuel jure nettement avec la production triviale de son frère. Le sculpteur en ressort encore plus esseulé, rejeté, ne trouvant d'allié véritable ni dans sa famille ni dans le milieu artistique. Même s'il est mentionné qu'il se rend à des expositions d'art avec sa femme et qu'il lit sur le sujet, il n'a aucune entrée véritable dans le circuit artistique. Ce sont pourtant les acteurs culturels, tels les musées et leurs conservateurs, qui ont le pouvoir de déposer le « label artistique¹⁹⁴ » sur les œuvres. Celles de Guillaume restent cachées chez lui et les seules analyses qui en émanent sont tirées de ses propres fantasmes, alors qu'il imagine ce qu'on dirait sur lui : « [L]es thématiques qui traversent cette œuvre importante / rejoignent avec pertinence et violence / les préoccupations de notre société en crise » (*GRD*, p. 25). Le fait qu'il n'ait pas reçu de formation adéquate favorise aussi son exclusion du marché, parce qu'il ne bénéficie pas de ces « amitiés d'atelier¹⁹⁵ » qui naissent au moment de l'apprentissage. Son succès est d'autant plus faible que Guillaume n'obtient aucun revenu de ses œuvres. Une démarche aussi approfondie et pour le moins singulière nécessite une inscription dans le marché afin de donner l'occasion à l'artiste de rentabiliser ses investissements, intellectuels comme matériels, et de peaufiner sa formation : « La qualification des artistes s'effectue par la pratique, en exposant, en obtenant des soutiens institutionnels (bourses et subventions), en vendant¹⁹⁶. » Or, l'inscription de Guillaume dans une logique commerciale repose avant tout sur le rêve qu'il en conçoit : « [L]es métropoles du monde / vont les acheter à prix fort / des cartes postales vont promener / jusqu'en Chine leur reproduction / imagine maman / imagine » (*GRD*, p. 24). Il faut finalement noter que cette absence de Guillaume dans le marché justifie en un sens son génie. Contester les institutions en place peut représenter une stratégie efficace de carrière lorsque l'on refuse, comme le sculpteur, d'obéir aux normes. Dieter, comme parfait contre-exemple de l'artiste maudit, contredit pourtant l'idée qu'il faille être rejeté de tous pour être un véritable artiste et exacerbe l'impression qu'il est normal de s'incliner devant les réputations qui

¹⁹⁴ Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, op. cit., p. 64.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 310.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 322.

se sont construites ailleurs. Dans un régime de la rareté, où Guillaume a tout d'unique, c'est l'artiste international, comme Dieter, qui arrive le mieux à se tailler une place¹⁹⁷. Ce rejet du marché est ce qui éloigne le plus Guillaume du sculpteur typique, mais il faut toutefois se rappeler que la réussite est fastidieuse pour tout artiste : « [P]ersonne n'est en mesure de gagner contre le marché¹⁹⁸. »

5. Réactualisation du mythe et de la figure concrète de l'artiste

L'allusion au mythe de Pygmalion est à nouveau implicite dans cette pièce de Tremblay. Le parallèle entre les deux créateurs est cependant plus facile à établir qu'il ne l'était entre le récit d'Orphée et *Les sept jours de Simon Labrosse*, ne serait-ce parce que Pygmalion et Guillaume sont tous deux sculpteurs et parce que leur dévouement à l'égard de l'œuvre est entier. Guillaume mène toutefois une vie plus précaire que Pygmalion, parfois décrit comme le roi de Chypre, sans compter que sa posture d'artiste est défaillante, ce dont on ne doute jamais chez Pygmalion. Même si Guillaume cherche constamment la reconnaissance familiale, c'est sur Jeanne que repose en fait son identification comme artiste, dans le soutien qu'elle lui apporte et qu'il ignore. Or, elle lui retire ce statut en détruisant son œuvre et en cessant de l'encourager, destin que ne connaît pas Pygmalion, qui triomphe plutôt de l'amour et de son art parce qu'il réussit à donner vie à sa douce, bien qu'il ne soit plus sculpteur une fois qu'elle n'est plus d'ivoire. Il faut donc dire que l'objet du désir de l'artiste est tout autre dans *Le génie de la rue Drolet*. Les os de poulets de Guillaume sont à mille lieues de la sublime Galatée et le sculpteur, cette fois amoureux malsain, ne fait pas seulement preuve d'un zèle important, voire d'une fierté démesurée pour son art. Sa

¹⁹⁷ D'ailleurs, il n'est d'ailleurs pas anodin que Guillaume habite la rue Drolet. Cette artère résidentielle du Plateau-Mont-Royal, autrefois d'une pauvreté extrême puisque le quartier était peuplé d'immigrants juifs en provenance d'Europe de l'Est, fait figure de métonymie de son statut de créateur. La rue Drolet abritait entre autres dans les années 1970 le *Matin des magiciens*, un repaire d'artistes, ce qui pousse Aline Grenon, membre de la Société d'histoire du Plateau-Mont-Royal, à dire que « [la rue Drolet] comporte un fort élément bohème et [elle] demeure toujours un quartier unique à bien des égards. » De même que la rue Drolet, nichée entre deux grandes artères de la ville de Montréal, soit la rue St-Laurent et la rue St-Denis, cache bien ses merveilles, on ne s'attend pas à ce qu'un génie de la sculpture comme Guillaume réside précisément sur cette rue. Le contraste est d'autant plus frappant que l'alter ego de Guillaume est originaire de l'Allemagne, pays d'Europe d'une grande richesse et berceau considérable de l'art, ce qui confirme l'idée que Guillaume s'inscrit en marge de l'institution artistique, même géographiquement. Voir Aline Grenon, « La petite histoire de la rue Drolet », *Société d'histoire du Plateau-Mont-Royal* [En ligne], 2008, URL : <https://rues.histoireplateau.org/rues/drolet/pdf/petite-histoire-rue-drolet.pdf>.

¹⁹⁸ Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, op. cit., p. 27.

quête de reconnaissance le pousse à adopter un comportement dément, qui passe par le rejet de sa femme : après tout, comme l'exprime Jousse, la création suppose une crise. Guillaume ne tombe pas amoureux de ses sculptures et il ne s'accouple pas avec ses carcasses, mais il est clair qu'elles viennent remplacer sa femme et deviennent l'objet de son obsession au même titre que la femme d'ivoire de Pygmalion. Il est indéniable que les œuvres de Guillaume précipitent la ruine de son couple. Avant même qu'il ne connaisse l'illumination, la relation de Guillaume et de Jeanne bat de l'aile, car il ne cesse de lui demander de ressembler davantage à sa sœur jumelle. Entièrement submergé dans la réalisation de ses œuvres, il délaisse de plus en plus sa famille, à un point tel que la ligne devient mince entre l'acte créateur et l'acte sexuel, le tout au détriment de son affection pour Jeanne : « [T]u sais où je passe mes nuits maman / avec eux / les poulets » (*GRD*, p. 25). L'odeur de la volaille porte maintenant une charge érotique et s'entremêle à sa relation de couple, voire s'y substitue entièrement : « [C]ette odeur / je l'ai retrouvé au fond de ton sexe / je ne bande plus avec toi » (*GRD*, p. 24). Ce délaissement de Jeanne au profit de la création, mais aussi de sa sœur jumelle, incite Guillaume à considérer que ses œuvres sont vivantes, à l'instar de la Galatée de Pygmalion. Il pense qu'en plein cœur de la nuit, les carcasses de poulets « respirent s'étirent / s'arrachent au silence » (*GRD*, p. 16). Il n'est pas le seul à tenir de tels propos : Guylaine et Jeanne, alors qu'elles se retrouvent dans l'appartement vide de la rue Drolet, sentent que les œuvres de Guillaume dégagent la même présence qu'une bête tapie dans l'ombre : « [L]a bête / je l'ai sentie / une odeur de mort » (*GRD*, p. 36). On fait aussi référence à « [u]ne bouche qui avale » (*GRD*, p. 36) et à « un souffle chaud » (*GRD*, p. 36) pour désigner cette énergie qui empuantit l'art. Si l'œuvre de Guillaume ne naît pas comme la statue de Pygmalion devient femme, il semblerait qu'elle soit quand même habitée par un souffle de vie : le mal. Malgré tout, le point saillant de cette démarche est le fait que Guillaume repère son inspiration dans la mort, plutôt que de prendre son épouse en guise de muse. Ressurgit dans son processus artistique son incapacité d'aimer : depuis qu'il est artiste, il n'est plus capable d'aimer Jeanne comme il l'aimait autrefois.

Il appert que l'obsession de Guillaume pour ses œuvres n'est pas qu'un simple désir de succès artistique. C'est en vérité sa sœur jumelle qu'il tente d'atteindre par le

biais de la création, désir d'une Guylaine fantasmée qui s'observe particulièrement grâce au délire dans lequel plonge Guillaume. Il reste toujours convaincu que Guylaine arrivera d'un moment à l'autre dans la chambre d'hôpital de leur mère pour lui confier son estime, et ce, même après que Jeanne l'eut assuré que Guylaine avait pris ses œuvres en horreur. Qui plus est, lorsque Jeanne prend sa revanche d'avoir été substituée à l'œuvre de Guillaume, qu'elle détruit ses sculptures¹⁹⁹ et qu'il finit par l'assassiner, son esprit reste centré sur cette seule idée : Guylaine viendra lui dire combien elle est fière de lui. En clair, non seulement l'amour de sa femme ne compte guère pour Guillaume, mais il préfère se tourner vers celle qui ne lui en donnera jamais. Dans cette perspective, le mal des créations de Guillaume découle d'un nœud affectif relié à une question de reconnaissance et reflète l'être torturé qu'il est. Ceci rappelle la construction en miroir du mythe de Pygmalion, où le sculpteur est une extension de sa sculpture, voire un double de celle-ci. Cette attitude narcissique de l'artiste face à son œuvre vaut encore davantage pour le sculpteur. Selon Boiseq, le lien entre le sculpteur et son œuvre s'impose d'emblée en raison du matériau qu'ils partagent : « Je sculpte pour me battre avec quelque chose d'aussi dur que moi, matériau contre matériau²⁰⁰. » Guillaume abonde dans ce sens, notamment quand il dit avoir offert à sa sœur, avec le numéro quatorze de sa série, le « centre de [s]on œil » (*GRD*, p. 17). La reconnaissance attendue de sa sœur jumelle provient d'une blessure de leur enfance, ce qu'évoque Guylaine lorsqu'elle fait face à l'œuvre de son frère : « elle a dit que nous étions assises / à l'intérieur d'une grande bête blessée / que cette bête / elle l'avait souvent entendue hurler / quand elle était petite » (*GRD*, p. 33). Le passage fait peut-être référence à la vie utérine des jumeaux. Dans un rapport monstrueux avec la figure maternelle dysfonctionnelle, incapable d'aimer comme elles le sont toutes dans l'univers de Tremblay, il semblerait que Guillaume parte à la recherche d'un lien filial qui pourrait se substituer à celle-ci. Dans cette optique, la production artistique de Guillaume aurait ainsi pour but de s'unir avec sa jumelle, faute de pouvoir atteindre sa mère. Cette fusion recherchée par Guillaume lui sera toutefois néfaste : tandis que le

¹⁹⁹ Il s'agit d'ailleurs là d'une différence avec Pygmalion : l'œuvre prend vie chez lui, tandis que chez Guillaume, l'œuvre est finalement détruite par celle qu'elle a détrônée.

²⁰⁰ Simone Boiseq, « Sculpter la vie dans l'espace : réflexions d'un sculpteur », *art. cit.*, p. 167.

récit original se distinguait par l'amour, le mariage et la descendance, la fable de Guillaume se termine sur un terrible féminicide.

L'artiste s'émancipe aussi dans cette pièce de l'aide divine pour devenir son propre créateur, ce qui assure une finalité distincte au mythe. Puisqu'il se considère comme un génie singulier, voire comme un démiurge, la fin de la pièce tient de la punition pour faute d'*ubris*, dont Pygmalion, dans tant de versions antérieures, était auparavant préservé : « Si Pygmalion avait lui-même donné la vie à sa statue, il se serait alors identifié aux dieux tout-puissants. Mais, c'est Aphrodite, déesse de l'amour voluptueux, du désir charnel et de la passion qui aveugle, qui vient ici incarner l'Autre, mais un Autre tout-puissant et complice²⁰¹. » Guillaume, en revanche, a commis lui-même la transgression et, en plus, il rejette sa femme pour un amour incestueux, crime d'autant plus grand. Sa personnalité narcissique le précipite dans une dérive existentielle, bien visible dans son comportement désaxé, et le mène à une sanction, car, « pour avoir voulu se substituer à Dieu, le héros coupable tombe, à la fin de l'épisode, dans la dérive existentielle et dans l'aliénation²⁰². » *Le génie de la rue Drolet* met donc en valeur chez Guillaume un triple amour malsain ; pour sa mère, pour sa sœur et pour sa femme. Outre les déboires d'un faux génie, qui rappelle Pygmalion dans l'obsession pour sa création et le fait que cette dernière semble prendre vie, la pièce nous présente un homme incapable de composer avec l'altérité, notamment avec les femmes, ce qui le distingue du sculpteur mythique, mais le rapproche de son modèle, l'artiste en régime de singularité ne pouvant qu'être isolé par son exceptionnalité. Le mythe est marqué par le lien entre l'art et l'amour, ce dernier suscitant l'inspiration du sculpteur. Là s'explique d'ailleurs l'échec de Guillaume dans sa pratique artistique, à l'opposé de Pygmalion : alors qu'il aurait dû choisir sa femme et en faire sa muse, Guillaume se tourne vers les os de poulets et rejette l'amour qu'elle tente de lui offrir.

²⁰¹ Jean-Paul Dromard, « Sur la création artistique : du mythe au complexe de Pygmalion », *art. cit.*, § 27.

²⁰² Michel Jeanneret, « Narcisse, Prométhée, Pygmalion : trois figures de la folie selon Nerval », *art. cit.*, p. 115.

6. Conclusion partielle

Nous avons donc vu que Tremblay propose une réactualisation désenchantée du mythe de Pygmalion. Au prisme du traitement que Guillaume fait subir aux femmes, c'est l'échec amoureux qui est au centre du récit : Guillaume nous montre que l'art est impossible lorsque des égocentriques s'en emparent, comme si la création, sans amour, ne pouvait engendrer que des choses monstrueuses. À la recherche d'une partie de lui-même par sa tentative de connexion avec sa sœur jumelle, Guillaume essaie de devenir quelqu'un grâce à l'art et ainsi obtenir la reconnaissance de sa famille. Tremblay présente donc un Pygmalion non pas amoureux, mais repoussant l'amour de sa femme en s'enfonçant dans un projet obsédant qui lui permettrait, peut-être, de retrouver l'union familiale. Tout ceci s'explique bien sûr par son difficile rapport à l'altérité, qui l'enfonce dans une quête identitaire mortifère. Cette perspective nous permet d'ouvrir la voie à une seconde hypothèse veillant à expliquer la présence des personnages-créateurs dans le théâtre québécois contemporain : celle d'une quête identitaire qui se poursuit dans la pratique de l'art. Les chercheurs notent un passage dès les années 1980 de la dimension sociopolitique à l'exploration des désordres privés dans le théâtre québécois. Vigeant, notamment, soutient que la figure de l'artiste témoigne de la détresse des créateurs après le premier référendum sur l'indépendance du Québec²⁰³. L'aspect collectif laisse place à l'introspection, avec l'omniprésence de la figure du créateur : ces œuvres « traitent de la place du poète dans notre société, des joies et des difficultés de l'écriture et de la création, ses élans et ses aspirations, ses pouvoirs et ses limites²⁰⁴. » La question de l'identité retourne, selon l'autrice, à son point de départ : le geste d'écrire s'associe à celui de s'écrire pour l'artiste en plein désarroi, qui a perdu ses repères et qui est à la recherche d'un idéal. Même si cette justification de la présence des personnages-créateurs au théâtre selon l'échec référendaire est aujourd'hui

²⁰³ À partir des œuvres de Jean-François Caron et de Michel Tremblay, Marie-France Lévesque abonde dans le même sens : la présence des personnages d'artistes « en plein vertige identitaire est symptomatique du syndrome post-référendaire », période de choc qui encourage chez les Québécois le complexe de la victime, où s'intègre alors très bien l'artiste fictif incapable de réussir, tel Guillaume. Voir Marie-France Lévesque, *Figure de l'artiste et quête identitaire dans J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres... de Jean-François Caron et L'état des lieux de Michel Tremblay*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 2006, p. 10.

²⁰⁴ Louise Vigeant, « De l'écriture baroque ou les nouveaux défis de la mise en scène », *L'Annuaire théâtral*, n° 10, automne 1991, p. 111.

critiquée, Vigeant nous semble tenir un point important, soit que l'expérience artistique est toujours liée au vécu personnel de son créateur. Notre analyse du *Génie de la rue Drolet* permet de montrer que cette idée n'est pas propre qu'aux écrivains. Elle s'impose aussi pour le sculpteur, qui a un rapport encore plus narcissique avec son œuvre, qui lui rappelle matériellement sa propre personne : « Je sculpte donc j'existe²⁰⁵. » Au travers de ses sculptures, c'est Guylaine, sa propre chair, que Guillaume recherche, une quête dont il admet lui-même l'échec inévitable :

Œil de poutre / c'est clair / œil parce que c'est moi / poutre parce que c'est toi / j'ai cru trop longtemps / qu'il y avait entre toi et moi / une équation mathématique / genre a=b / quelque chose qui nous mettait / face à face pour l'éternité / deux murs qui soutiennent le même toit / erreur / la poutre je l'ai enfoncée / jusqu'au fond du crâne / la poutre c'est toi / en chair et en os / toute entière dans mon œil[.] (GRD, p.18)

Constatant la déception de ce fantasme d'union, forte telle la structure d'une maison évoquée par cette sculpture, Guillaume réalise que la fusion avec sa sœur n'est pas possible, ce que leurs prénoms²⁰⁶ annonçaient dès le départ. Guillaume et Guylaine ont les mêmes yeux, mais « PAS LE MÊME REGARD » (GRD, p. 36). Liée au soi, l'autoréflexivité théâtrale à l'œuvre dans la pièce n'est pas pour autant sans lien avec la collectivité. Tremblay le confirme : « Même si je n'ai pas écrit une pièce politique, je pense qu'on ne peut pas écrire sans faire référence à la société dans laquelle on vit²⁰⁷. » Cette idée rend d'autant plus intéressante la réactualisation de Pygmalion, car le sculpteur ne limite plus au seul face à face avec son œuvre : il est plutôt impliqué dans un rapport d'altérité qu'il a du mal à maîtriser. Un espoir subsiste quand même pour Guillaume de devenir un être à part entière : « quand je suis rentré / et que j'ai vu que tu avais tout emporté / [...] je me suis senti renaître » (GRD, p. 25). Encore faudrait-il peut-être que sa pratique de la sculpture repose sur des motivations différentes que celles qui animent le résident de la rue Drolet.

²⁰⁵ Hélène Jousse, « Spécificité des processus psychiques en œuvre chez le sculpteur », *art. cit.*, p. 94.

²⁰⁶ Leurs prénoms commencent tous deux avec une syllabe dotée de la même sonorité, mais la graphie diffère : le « i » de Guillaume contraste avec le « y » de Guylaine.

²⁰⁷ Lynda Burgoyne, « Les mots... sous la surface de la peau : entretien avec Larry Tremblay », *Jeu*, n° 65 (« *Leçon d'anatomie* », dir. par Louise Vigeant), 1992, p. 9.

CHAPITRE 3

LE CHORÉGRAPHE ET LE MYTHE DE PROMÉTHÉE DANS *TÉLÉROMAN*

1. Quand le Christ devient artiste

Attitude démiurgique et orgueil démesuré : voilà deux caractéristiques fondamentales des personnages de Tremblay. Le protagoniste de *Téléroman* n'y fait pas exception. Montée pour la première fois en 1997 avec les finissants de l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal, cette comédie satirique réunit, à l'inverse des autres œuvres étudiées dans ce mémoire, une pluralité de personnages. Or, le seul véritable personnage-créateur de l'œuvre, sans surprise lui aussi grotesque, est le chorégraphe Christophe, qui jouit d'une réputation enviable dans le milieu où il évolue, celui de la danse contemporaine : « J'ai une affreuse tête de cochon ou une affreuse tête de mule. C'est pourquoi, muni de cette tête remplie de volonté et d'orgueil, j'ai survécu. J'ai dansé avec de grands chorégraphes. Je suis devenu un artiste qui monte²⁰⁸. » En dépit de son prétendu talent, le projet audacieux dans lequel il se lance contient toutefois tous les ingrédients susceptibles de le mener à l'échec : comment en outre réaliser une œuvre « expérimentale et visionnaire » (*T*, p. 5) avec de jeunes danseurs amateurs hantés par de nombreux traumatismes ? Loin du professionnalisme que Christophe est en droit d'attendre d'eux, Emmanuelle, Ludovic, Jérémie, Yves, Marie-Ève, Hugues et Linda lui réservent plutôt toute une gamme de problèmes, qui nuisent à l'apprentissage de la chorégraphie complexe qu'il leur demande d'interpréter. Le créateur ne cesse d'ailleurs de souligner leur médiocrité :

²⁰⁸ Larry Tremblay, *Téléroman*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 1999, p. 22. Désormais, les références à la pièce seront indiquées entre parenthèses dans le corps du texte.

« [C]e que vous faites depuis le début, c'est de la merde. » (*T*, p. 6) Paradoxalement, ce ne sont pas les démêlés relatifs à leur propre vie, et encore moins la chorégraphie *Cheval*, qui les passionnent vraiment, mais plutôt le téléroman *Piscine municipale*, qu'ils écoutent tous religieusement : « Je l'avoue : je ne peux plus concevoir ma vie sans *Piscine municipale*. » (*T*, p. 10) Entre les répétitions tyranniques de Christophe et les discussions des personnages sur les rebondissements qui émaillent la vie de leurs héros et héroïnes préférés – des rêves de carrière olympique jusqu'aux problèmes d'implants mammaires –, les blessures enfouies des jeunes adultes refont surface²⁰⁹. Si l'écoute de *Piscine municipale* permet de les désinhiber, elle ne les pousse pas à régler leurs problèmes pour autant. Les jeunes danseurs « s'attachent plutôt aux affres convenues des personnages de *Piscine municipale*. Ils perçoivent en effet les maux dont souffrent ces êtres de fiction comme plus intéressants²¹⁰. » Christophe, avec son comportement hystérique et les souvenirs de son enfance blessée, apparaît lui aussi comme un être brisé. Cela ne l'empêche pas de se sentir supérieur à ses danseurs, ce qui ressort notamment dans les commentaires désobligeants qu'il tient à leur égard. Cette posture est toutefois exacerbée par le fait qu'il cherche, dans la création de son spectacle, à devenir l'égal de Dieu. Alors qu'il s'évanouit après une crise d'asthme, Christophe raconte qu'il est ramené à la vie à dos de cheval blanc, une rencontre qui lui fait remettre en question ses aptitudes :

Il m'a raconté, dans sa langue de cheval, qu'il était aussi chorégraphe. Comme moi. Il m'a dit qu'il était en train de travailler sur une œuvre difficile : une commande de Dieu lui-même. [...] Qui sommes-nous, nous les hommes à deux jambes, pour nous mêler des affaires de la danse ? (*T*, p. 6)

D'abord jaloux de la beauté de l'œuvre du chorégraphe de Dieu, Christophe réalise dès lors que pour créer le chef d'œuvre dont il rêve, il devra cesser de se penser comme un

²⁰⁹ Emmanuelle souffre de la mort silencieuse de sa mère et d'un viol subi alors qu'elle était enfant. Ludovic se questionne sur son absence de vie sexuelle. Jérémie souffre d'un mal de tête depuis l'âge de sept ans. Yves, souvent sous l'influence de la drogue, est obsédé par l'idée du mal et l'image du Diable. Marie-Ève, en plus d'être suicidaire, a sur le cœur les diverses injustices commises envers elle par ses parents, dont un père violent. Hugues voit sa virginité comme un bien précieux à protéger. Linda, finalement, est obsédée par Guillaume et le comédien qui l'incarne.

²¹⁰ Hervé Guay, « Détours dans *Téléroman* de Larry Tremblay : fantasmes, enfance et rêves », *art. cit.*, p. 66. L'auteur souligne.

banal homme : « Pour danser, il faut oublier qui vous êtes, des hommes, des choses lourdes qui encombrant l'espace. Êtes-vous prêts à aller au bout de vous-mêmes ? » (*T*, p. 6) Même si Christophe n'est pas étranger au trac, ce qui vient fragiliser la vision démiurgique qu'il a de lui-même, il semblerait que la nature même du héros soit christique : « L'auteur dramatique se sert ici de l'onomastique pour souligner le caractère messianique du chorégraphe, Christophe étant l'un des nombreux prénoms dérivés de Jésus-Christ²¹¹. »

Dans ce chapitre, nous nous concentrerons sur le personnage-créateur qu'est Christophe, parce qu'il est le seul à se soucier du spectacle *Cheval*. Nous verrons comment son parcours éclaire le mythe de Prométhée, ce voleur de feu enchaîné au mont Caucase pour avoir floué Zeus. En lien avec la légitimité institutionnelle dont se pare Christophe, nous verrons en quoi il se rapproche de l'idéal du chorégraphe. Son aspect tyrannique nous permettra de réfléchir à la ritualité inscrite dans cette pièce et sa relation à la violence sacrée théorisée par Girard, mais aussi à la figure du faux génie, que nous avons abordée dans *Le génie de la rue Drolet*, mais qui s'incarne cette fois-ci, comme nous le verrons, en défi lancé au divin. Nous évoquerons finalement la polyphonie des voix dans les œuvres de Tremblay, phénomène observé par Bouchet, lequel entretient un lien étroit avec la présence de ce personnage-créateur dans l'œuvre du dramaturge²¹².

2. Profession : chorégraphe

Art éphémère, la danse s'avère une discipline exigeante sur le plan physique, en soumettant le corps aux efforts, aux risques et aux blessures. Le chorégraphe est un pédagogue qui, grâce à sa créativité et sa virtuosité physique, guide son équipe dans la création d'un spectacle et lui enseigne la matière gestuelle qu'il a élaborée, de manière

²¹¹ *Ibid.*, p. 63.

²¹² Notre analyse comblera certaines lacunes entourant l'étude de *Téléroman*. Les chercheurs qui se sont tournés vers cette œuvre ont surtout souligné la critique qu'elle propose de la télévision, alors que la pièce adopte notamment la division en épisodes, dans lesquels est entretenue une impression de mystère propre au téléroman : « Les modèles stéréotypés fournis par la télévision échouent à rendre compte de la complexité et de la cruauté de la vie à laquelle la jeunesse actuelle est confrontée. En somme, les médias imposent des modèles plus opérants pour alimenter une imagination délirante que pour évoluer dans un monde complexe. [...] [L]a série télévisée privilégie avant tout les apparences en offrant en pâture au téléspectateur des personnages superficiels et faciles à comprendre. Pareille à la publicité qui l'entrecoupe, elle s'inscrit ainsi dans la logique de la société de consommation. » Voir *Ibid.*, p. 70.

à transmettre son savoir-faire. Le premier volet de la profession de chorégraphe est le processus créatif. Selon le chorégraphe anglais Jonathan Burrows, la chorégraphie découle d'une « négociation avec les motifs élaborés par [le] corps²¹³. » À l'écoute de son instinct et en avançant par tâtonnements, le chorégraphe parvient à créer. Cette définition évoque la nécessité de faire des compromis : il existe une multiplicité de méthodes de travail en danse, qui dépendent de la volonté intrinsèque de l'artiste. À cet élément, qui appelle à la confiance en soi du chorégraphe, s'additionne la pensée terre-à-terre de Burrows, pour qui le résultat du processus créatif n'est « seulement qu'une stupide danse²¹⁴ ». Le matériau premier du chorégraphe est l'interprète, à qui il transmet les mouvements du corps et leurs enchaînements. Il arrive que le chorégraphe crée une pièce qu'il interprétera lui-même et il devient dangereux pour lui de ne pas connaître ses limites : « [E]n travaillant avec moi-même, je peux m'imaginer encore plus facilement que je peux tout faire²¹⁵ ». L'élaboration d'une pièce demande au créateur de jongler avec différents facteurs, comme l'espace (la direction à prendre sur scène), le temps (les moments d'accélération ou d'arrêt) et l'énergie (le fait de danser de manière tendue, explosive, décontractée, vive, etc.). Certains chorégraphes optent pour un travail de recherche sur une idée avant de passer à l'action. Pour Nicolas Zemmour, cette étude doit en vérité se poursuivre tout au long du travail de création, afin d'assurer la richesse du projet : « Quel que soit l'intérêt que nous portons à l'objet de notre création, l'étude sera un moment privilégié pour *en étoffer le sens*²¹⁶. » Peu importe le processus créateur privilégié, l'inspiration issue du génie ne semble pas faire partie des démarches documentées par Burrows, qui valorise un travail réfléchi : « L'inspiration est utile si vous pouvez en avoir, mais le travail l'est encore plus²¹⁷. » Zemmour, lui aussi chorégraphe, abonde dans le même sens en voyant le mouvement inspiré, composé de gestes spontanés, comme le vecteur d'une réflexion du danseur :

²¹³ Jonathan Burrows, *A Choreographer's Handbook*, Londres, Routledge, 2010, p. 27, « negotiation with the patterns your body is thinking. »

²¹⁴ *Ibid.*, p. 50, « only a stupid dance. »

²¹⁵ *Ibid.*, p. 5, « [W]orking with myself I can fool myself even more easily into thinking I can do anything. »

²¹⁶ Nicolas Zemmour, *Méthode de création chorégraphique*, Montréal, JFD, 2021, p. 31. L'auteur souligne.

²¹⁷ Jonathan Burrows, *A Choreographer's Handbook*, *op. cit.*, p. 31, « Inspiration is useful if you can get it, but working is more useful. »

« Notons qu'il ne s'agit nullement ici d'une démarche qui accréditerait l'idéologie du don ou du génie, mais bien celle de mettre en valeur le résultat d'un travail en profondeur, sur notre intériorité²¹⁸. » Une fois la création entamée vient la transmission de l'œuvre. L'enseignement doit être clair et assuré, demande une dimension corporelle (danser pour expliciter) et une dimension discursive (parler pour expliquer), exige du chorégraphe des talents de communicateur tant sur le plan verbal que non verbal : « [E]n situation de "coaching", les mots ne suffisent parfois pas toujours à informer et renseigner l'interprète sur ce qu'il fait et ce qu'il doit faire. Instinctivement, [le chorégraphe] mobilise son corps²¹⁹ ». Le développement d'un imaginaire commun, constitué notamment d'images et de références, aide le chorégraphe à élaborer son propos et lui permet « de "fictionner" le réel²²⁰. » Au-delà des simples enchaînements, c'est donc un véritable univers chorégraphique que le pédagogue tente de véhiculer, univers caractérisé par « les qualités de mouvements, la théâtralité, les personnages, la scénographie, les costumes, la dramaturgie, le sens de l'œuvre, les relations fictionnelles, les interactions [et] le rapport à soi et aux autres²²¹ ».

Le rôle du chorégraphe renvoie aussi à celui d'observateur et de conseiller. La nature de son travail repose sur un nécessaire rapport à autrui. À moins d'être l'unique artisan de son propre spectacle, le chorégraphe ne travaille jamais seul, sans compter qu'il est habituellement associé à une compagnie de danse : « Il est amené, plus souvent qu'à son tour, à travailler avec plusieurs personnes : danseurs, éclairagistes, sonorisateurs, régisseurs, etc. Le chorégraphe travaille toujours en groupe²²². » Pour la chercheuse Joëlle Vellet, la relation chorégraphe-interprète est asymétrique, même si elle est basée sur la confiance et l'écoute mutuelles. Vellet oppose la notion de transmission matricielle à celle de transmission mimétique, la première étant pour elle un moyen pour le chorégraphe de véritablement transmettre l'essence de son projet et

²¹⁸ Nicolas Zemmour, *Méthode de création chorégraphique*, op. cit., p. 33.

²¹⁹ Klara Garczarek, *Processus d'appropriation d'un univers chorégraphique par l'interprète en interaction avec le chorégraphe et le répétiteur*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2014, p. 24.

²²⁰ *Ibid.*, p. 45.

²²¹ *Ibid.*, p. 5.

²²² Rober Racine, « Dessiner la danse », dans Aline Gélinas (dir.), *Jean-Pierre Perreault, chorégraphe*, Montréal, Herbes rouges, coll. « Essais », 1991, p. 102.

la seconde, par l'imitation, permettant seulement l'incorporation passive du savoir-faire du chorégraphe. La reproduction par imitation est certes au cœur de la démarche chorégraphique, mais il semblerait qu'elle soit de moins en moins présente en danse contemporaine, où les interprètes sont invités à véritablement incarner la matière gestuelle du chorégraphe : « L'interprète peut ainsi devenir celui qui prolonge la pensée du mouvement [du] chorégraphe tout en la respectant²²³. » Cette approche offre à l'interprète, maintenant investi dans le projet artistique, un rôle de collaborateur. La relation entre le chorégraphe et ses interprètes reste conflictuelle, puisque les explorations du danseur sont « sans cesse soumis[es] au filtre du chorégraphe qui a le dernier mot²²⁴. » La transmission, dans le fait de laisser son empreinte sur l'autre, tient d'ailleurs presque de la contagion, une idée qui évoque le peu de contrôle de l'interprète au sein du processus : « L'interprète doit alors saisir, absorber, s'imprégner du geste transmis²²⁵. » Cette confrontation peut être malgré tout formatrice, comme l'expose la pédagogie du chorégraphe québécois Jean-Pierre Perreault : « [L]e jeune artiste apprend à définir son projet, son propos, et parfois même à le défendre, à le protéger. Ça ne se fait pas toujours sans pleurs et sans grincements de dents, [...], mais ce fût très formateur pour Jean-Pierre²²⁶. » Burrows est du même avis : « Une friction nécessaire est parfois plus intéressante qu'un consensus poli²²⁷. » Les échanges du chorégraphe avec les autres artistes de son milieu peuvent aussi être complexes, comme l'exprime Paul-André Fortier en évoquant le fait qu'entre pairs, on a aussi parfois bien du mal à se critiquer : « On a la blessure facile ici, le chorégraphe n'aime pas d'emblée tout ce que fait l'ami chorégraphe [...]; l'exprimer ouvertement et discuter les dissensions est souvent perçu comme une agression²²⁸ ». Ceci provoque l'isolement des danseurs, que les choix esthétiques séparent.

²²³ Jo Ile Vellet, « Corps de l'interprète, signature du chorégraphe », *Repères, cahier de danse*, n° 24 (2) (*Corps de danseurs*), 2009, p. 23.

²²⁴ Klara Garczarek, *Processus d'appropriation d'un univers chorégraphique par l'interprète en interaction avec le chorégraphe et le répétiteur*, *op. cit.*, p. 37.

²²⁵ *Ibid.*, p. 18-19.

²²⁶ Aline Gélinas, « Il avait l'air d'un danseur. Entretien avec Vincent Warren », dans Aline Gélinas (dir.), *Jean-Pierre Perreault, chorégraphe*, *op. cit.*, p. 18-19.

²²⁷ Jonathan Burrows, *A Choreographer's Handbook*, *op. cit.*, p. 182, « Necessary friction is sometimes more interesting than polite agreement. »

²²⁸ Paul-André Fortier, « La peur d'émouvoir », dans Aline Gélinas (dir.), *Jean-Pierre Perreault, chorégraphe*, *op. cit.*, p. 26.

3. Les éléments structurants du mythe de Prométhée

Il ne va pas nécessairement de soi de relier le mythe de Prométhée à la thématique de la création. Il faut admettre que le Titan n'est pas une figure artistique au même titre que le musicien Orphée ou le sculpteur Pygmalion : son parcours se colore moins de la pratique de l'art que de la transgression vis-à-vis de Zeus, qu'il floue afin d'en faire bénéficier l'humanité. Selon la tradition, il n'en reste pas moins que le mythe de Prométhée, loin d'offrir uniquement une figure de rebelle, renvoie aussi au mythe de la Genèse : le Titan a participé à la création des êtres vivants, de concert avec son frère Épiméthée. Vu comme le bienfaiteur des hommes, Prométhée adopte alors une posture de créateur, dans le sens démiurgique du terme. Son geste n'est du reste pas étranger à l'art, voire à l'artisanat, puisque « ce serait comme modeler et potier, comme pétrisseur de glaise, que le dieu a passé pour le créateur de l'humanité²²⁹. » À la suite de la lutte entre les dieux de l'Olympe et les Géants, Zeus charge les deux frères, l'un prévoyant et l'autre imprévoyant, de repeupler la terre²³⁰, dont les habitants avaient péri dans les combats. Prométhée sculpte avec de l'argile et de l'eau les premiers hommes et animaux, que la déesse Athéna anime de son souffle. Il revient ensuite à Épiméthée de les munir des différentes aptitudes nécessaires à leur survie. Toutefois, « avec sa légèreté coutumière²³¹ », il néglige de gratifier les hommes de certaines qualités essentielles, comme la force, la rapidité, le courage et la ruse, en les remettant plutôt aux bêtes. L'imprévoyance de « celui qui pense après²³² » pousse Prométhée, « celui qui pense d'abord²³³ », à user de sa grande intelligence, afin de

²²⁹ Jacqueline Duchemin, *Prométhée. Histoire du mythe, de ses origines orientales à ses incarnations modernes* [1972], Paris, Belles Lettres, coll. « Vérité des mythes », 2000, p. 183.

²³⁰ Il convient d'évoquer l'histoire généalogique de Prométhée afin de comprendre comment Zeus en est venu à lui confier cette tâche. Selon la *Théogonie* d'Hésiode, Prométhée est le fils du Titan Japet et de l'Océanide Clymène. Les douze Titans sont les divinités primordiales, descendants d'Ouranos et de Gaïa. Le récit raconte qu'Ouranos a emprisonné les Titans dans les entrailles de la Terre, les empêchant de sortir du ventre de leur mère. Gaïa offre alors une faux à Cronos afin qu'il délivre ses frères et sœurs : Cronos émascule son père et devient le roi des Titans. Avertie par Gaïa qu'un de ses fils tenteraient de le détrôner, Cronos se met à engloutir ses enfants dès leur naissance, espérant ainsi éviter la prophétie annoncée par sa mère. Sa sœur, Rhéa, mère de leur progéniture, cache alors son sixième enfant, Zeus. Ce dernier renverse son père, de même que la lignée des Titans. À la suite des combats, desquels Japet est resté en retrait, Prométhée se range du côté de son cousin. Accueilli au mont Olympe, il bénéficie du savoir des dieux et se démarque dès lors par sa grande sagesse.

²³¹ Jean Ferré, *Dictionnaire des symboles, des mythes et des mythologies*, op. cit., p. 253.

²³² Matteo Mughini, *Encyclopédie de la mythologie*, Nîmes, De Vecchi, 2001, p. 272.

²³³ *Idem*.

combler les lacunes des hommes. Sa sollicitude envers l'espèce humaine le conduira à trahir Zeus par le vol du feu divin. Selon Jacqueline Duchemin, spécialiste de la culture hellénique, le nom du Titan découle du terme hindou *pramantha*, soit l'action de frotter ensemble deux morceaux de bois afin de faire advenir le feu. La racine *manth*, quant à elle, signifie l'idée de ravissement. Ceci rappelle que le feu est nécessaire pour compléter l'acte créateur, et ce, tant concrètement (le potier fait cuire sa statue) que symboliquement (le Titan transmet le savoir par le feu) :

L'artisan divin, chez Hésiode comme chez les Suméro-Babyloniens, commence par façonner le corps humain à base d'eau et d'argile avant de lui insuffler l'âme. C'est la seule opération qui soit en général décrite, car en elle réside l'acte proprement créateur. Mais elle est forcément suivie d'une autre, indispensable à la réalisation de tout objet, de toute statue de terre cuite, fût-elle animée : cette phase ultime est précisément la cuisson²³⁴.

C'est ce rapt du feu qui a imprégné le mythe, surtout chez les Grecs. Il s'agit de l'épisode sur lequel insiste Hésiode dans sa *Théogonie* et dans ses *Travaux et Jours*. C'est aussi l'élément déclencheur du *Prométhée enchaîné*, première tragédie de la trilogie d'Eschyle et seule dont nous avons encore la trace. Le Titan puni à la suite de sa transgression y est peint en dieu injustement supplicié, ce qui fait du mythe un récit du mal universel, car « au-delà des souffrances personnelles de Prométhée, il faut ajouter celles des hommes, que Zeus a pris en haine et dont il veut détruire la race²³⁵. » Dès lors, Prométhée est célébré en tant que révolté, rebelle, tandis qu'Eschyle est à « l'origine de ce que nous appelons encore l'attitude prométhéenne, la révolte devant la souffrance injuste et le problème du mal²³⁶. » Notons aussi l'apport dans l'évolution du mythe du poète allemand Goethe, qui écrit sur Prométhée un poème inachevé et des fragments lyriques. Le Titan, non plus divin, devient l'homme prométhéen, « œuvrant et se sacrifiant pour ses frères²³⁷ », « grisé lui-même de la puissance créatrice de son esprit [et] ne craignant pas dans son élan de s'égalier aux dieux²³⁸. » Le Prométhée goethien, orgueilleux et méprisant face à Zeus, va de pair avec l'idée du surhomme.

²³⁴ Jacqueline Duchemin, *Prométhée. Histoire du mythe, de ses origines orientales à ses incarnations modernes*, op. cit., p. 52.

²³⁵ *Ibid.*, p. 69.

²³⁶ *Ibid.*, p. 80.

²³⁷ *Ibid.*, p. 124.

²³⁸ *Ibid.*, p. 122.

Toutes ces interprétations du parcours du voleur de feu contribuent à l'inscrire, notamment au XX^e siècle, dans le discours commun tel un héros, détenteur de la liberté humaine, mais aussi du progrès scientifique : « Prométhée est désormais un révolutionnaire, un fervent défenseur de l'essor de la machine, qui sait ce qui est bon pour l'homme et veut se donner les moyens de son ambition²³⁹. » L'opposition à Zeus, ou plus particulièrement la tentation de l'enfant de s'emparer du feu malgré l'interdiction émise par le père, amène Gaston Bachelard à parler d'un complexe de Prométhée pour désigner « toutes les tendances qui nous poussent à *savoir* autant que nos pères, plus que nos pères, autant que nos maîtres, plus que nos maîtres²⁴⁰. » Dans ce mémoire, Prométhée sera entrevu à titre d'être qui défie une divinité, puisqu'il a fait don du feu aux hommes malgré le désaccord de Zeus. Deux autres myèmes retiendront notre attention : le fait que Prométhée a tout d'une figure de connaissance et de savoir et le fait que sa transgression est punie de multiples façons par le roi de l'Olympe. Notre lecture du mythe se résume donc ainsi : « [U]ne loi qui interdit et dont le contenu est voilé par une ruse, une transgression qui est agie et qui donne accès à la connaissance du bien et du mal [et] une punition finale qui aboutit à la rude condition des hommes sur terre²⁴¹ ».

3.1. Le voleur de feu

Prométhée est un être transgressif, qui viole les règles établies au profit des hommes. Il est connu comme celui qui « déroba le feu aux Dieux, et avec lui la connaissance et les arts, pour en faire présent aux hommes, leur permettant ainsi d'évoluer et de se défendre contre une nature hostile²⁴². » Le vol du feu par Prométhée découle toutefois d'un premier subterfuge, soit le sacrifice d'un bœuf en deux parts. Une rencontre entre les dieux et les hommes se tient à Mécôné afin de procéder à un

²³⁹ Mathilde Barraband, « Prométhée dépossédé », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n° 72 (*Éduquer, soigner, châtier*), 2008, p. 102.

²⁴⁰ Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu* [1938], éd. par Daniel Boulognon, Chicoutimi, Les classiques des sciences sociales, 2012, p. 21-22. L'auteur souligne.

²⁴¹ Robert C. Colin, « Le mythe de Prométhée et les figures paternelles idéalisées », *Topique*, n° 84 (3) (*Mythes et anthropologie*), 2003, p. 151.

²⁴² Mathilde Barraband, « Prométhée dépossédé », *art. cit.*, p. 101.

sacrifice qu'Eliade qualifie de « primordial²⁴³ ». Prométhée y joue le rôle d'un « intermédiaire (autrement dit, messager) entre le monde humain et le monde divin, [...] chargé de consumer les offrandes, encens ou victimes²⁴⁴ ». Prométhée aurait caché les morceaux de la bête pour que la part appétissante corresponde à la graisse et aux os (c'est cette part qui fut choisie par Zeus) et que la part rebutante cache au contraire les meilleures pièces (c'est cette part qui fut remise aux hommes). Nous pouvons supposer que Prométhée, ami des hommes, tentait ainsi de pallier leur faiblesse. Irrité, Zeus leur retire le feu sacré. Avec l'aide d'Athéna, Prométhée s'introduit alors dans l'Olympe et vole le feu divin qu'il cache dans une branche de fenouil, avant de le remettre aux hommes. Sans surprise, Prométhée fait éclater la colère du dieu de la Foudre : « Zeus qui tonne dans les cieux en éprouva une vive morsure au fond de lui-même et la colère gagna son cœur quand il vit chez les hommes la lumière éclatante du feu²⁴⁵. » À ses yeux, le Titan accumulait « offense sur offense et crime sur crime²⁴⁶. » Le feu sacré, vu comme une manifestation de Dieu et un signe de « la force essentielle du Créateur²⁴⁷ », n'est pas sans rappeler l'aspect démiurgique de ce geste. Selon Nadia Julien, Prométhée aurait osé cette transgression parce qu'il souhaitait se venger de Zeus, qui a anéanti sa race. Suivant cette perspective, Prométhée se dessine comme l'esprit qui veut rivaliser avec les dieux. De son côté, Mathilde Barraband apporte une nuance : Prométhée se révolte face à l'Olympe, mais ne cherche pas à en prendre le pouvoir. Ceci rappelle que Prométhée est sage et que son geste n'est pas égoïste.

3.2. Figure sage et savante : de créateur à héros civilisateur

Deux éléments contribuent à faire de Prométhée une figure du savoir. Il s'agit d'abord de son apprentissage auprès d'Athéna. C'est dans l'Olympe, admis parmi les Immortels, que la déesse lui enseigne l'architecture, l'astronomie, le calcul, la médecine, etc. Caractérisé par son intelligence, le Titan est même identifié par Hésiode

²⁴³ Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses. De l'âge de la pierre aux mystères d'Eleusis* [1967], Paris, Payot, 1976, t. I, p. 269.

²⁴⁴ Jacqueline Duchemin, *Prométhée. Histoire du mythe, de ses origines orientales à ses incarnations modernes*, op. cit., p. 45.

²⁴⁵ Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, op. cit., p. 59.

²⁴⁶ Jacqueline Duchemin, *Prométhée. Histoire du mythe, de ses origines orientales à ses incarnations modernes*, op. cit., p. 63.

²⁴⁷ Nadia Julien, *Grand dictionnaire des symboles et des mythes*, Vanves, Marabout, 1997, p. 135.

comme « Prométhée aux mille ruses bigarrées²⁴⁸ », lui qui accumule avec aise les manières de flouer Zeus. Auréolé du savoir d'Athéna, Prométhée est alors envisagé comme un sage, à qui on demande de repeupler la terre. Or, en remettant aux hommes le feu sacré dont Zeus leur interdisait l'accès, Prométhée autorise aussi l'humanité à se développer : « Il apparaît comme un véritable *héros civilisateur*, puisque le feu fut à l'origine du développement de la métallurgie, et par voie de conséquence de la vie civilisée²⁴⁹. » Pour expliquer cette idée, il convient de réfléchir au symbolisme du feu, désigné comme une « *force vitale et cosmique*²⁵⁰ » permettant à la race humaine de quitter « l'ignorance, le désordre et la confusion²⁵¹ » dans lesquels elle vivait avant le rapt de Prométhée. Le feu permet à l'homme, par la chaleur et la lumière, de s'éclairer, de se nourrir, de se défendre, de se purifier. Par son utilité pratique, soit de « remplacer le soleil et écarter les animaux féroces de la nuit²⁵² », le feu symbolise aussi « l'immortalité de la vie²⁵³ », puisqu'il permet une certaine résurrection perpétuelle du soleil. Le feu procure ainsi aux hommes un outil qui les sépare des bêtes et leur permet d'acquérir des aptitudes qui leur étaient interdites, tant à cause de la bêtise d'Épiméthée qu'en raison de la tyrannie de Zeus. Le feu favorise l'émancipation, offrant à l'homme le « passage du stade sauvage au stade civilisé²⁵⁴ ». Raymond Trousson l'exprime en d'autres termes : « [L]e vol du feu a eu tendance à représenter la volonté d'intellectualité, faisant ainsi de Prométhée [...] un héros de culture²⁵⁵. » Pour Bachelard, qui considère quant à lui la flamme « comme germe²⁵⁶ », le feu appelle l'homme au changement : « Moins monotone et moins abstrait que l'eau qui coule, plus prompt même à croître et à changer que l'oiseau au nid surveillé chaque jour dans le buisson, le feu suggère le désir de changer, de brusquer le temps²⁵⁷ ». La quête de

²⁴⁸ Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, *op. cit.*, p. 56.

²⁴⁹ Nadia Julien, *Le dictionnaire des mythes*, *op. cit.*, p. 505. L'autrice souligne.

²⁵⁰ Nadia Julien, *Grand dictionnaire des symboles et des mythes*, *op. cit.*, p. 134. L'autrice souligne.

²⁵¹ Robert C. Colin, « Le mythe de Prométhée et les figures paternelles idéalisées », *art. cit.*, p. 149.

²⁵² Nadia Julien, *Grand dictionnaire des symboles et des mythes*, *op. cit.*, p. 134.

²⁵³ *Idem.*

²⁵⁴ Francis Berthelot, « Prométhée et le Père Noël », *Communications*, n° 78 (*L'idéal prométhéen*), 2005, p. 219.

²⁵⁵ Raymond Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Droz, 1964, t. II, p. 475.

²⁵⁶ Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, *op. cit.*, p. 67.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 26.

Prométhée est alors celle du justicier, dans la mesure où le Titan rend ces connaissances accessibles à tous, promoteur d'un « savoir qui fait la loi [et] la force²⁵⁸. »

3.3. La punition

Devant le subterfuge du sacrifice et le vol du feu, Zeus punit la transgression de Prométhée de multiples manières. Pour Hésiode, les conséquences des gestes posés par le Titan sont d'ailleurs inévitables : « C'est ainsi. On n'abuse pas Zeus, ni ne se dérobe à sa volonté²⁵⁹. » Si Prométhée passe pour le libérateur des hommes, en leur apportant le savoir qui leur était refusé, il devient aussi celui qui les condamne au courroux du maître de l'Olympe. Comme ultime punition, Zeus charge Héphaïstos de modeler la première femme, Pandore, qu'il envoie sur terre : à partir de ce moment, les hommes ne naissent plus du sol et des mains de Prométhée, mais plutôt de l'engendrement. Zeus enferme aussi tous les maux du monde dans une jarre, toutefois ouverte par la curiosité de Pandore²⁶⁰. À partir de ce moment, les hommes connaissent le dur labeur, la souffrance, la vieillesse et la mort. À la faute originelle d'Ève, bien connue, se superpose celle de Prométhée : « La naissance de l'humanité, son ouverture à la connaissance éclairée du bien et du mal introduisent les hommes sur un chemin sans retour, où, tel Prométhée, ils subiront l'incessante torture et l'éternelle prison de la conflictualité psychique²⁶¹. » Comble de malheur : au sein de la jarre qui contenait les maux de l'humanité, l'espérance reste prisonnière et ne peut se rendre jusqu'aux hommes. Pour l'écrivain et chercheur Francis Berthelot, cet espoir prisonnier de la jarre accentue le caractère décevant du mythe de Prométhée, « basé entièrement sur les apparences trompeuses, son point de départ étant le partage truqué du bœuf sacrificiel²⁶². » Prométhée, quant à lui, est condamné à un supplice éternel, enchaîné sur le mont Caucase où un aigle lui dévore le foie, qui se régénère continuellement.

²⁵⁸ Mathilde Barraband, « Prométhée dépossédé », *art. cit.*, p. 103.

²⁵⁹ Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, *op. cit.*, p. 61.

²⁶⁰ Cet épisode a produit deux récits différents. Selon le premier, Zeus fait parvenir cette jarre et Pandore aux frères titanesques. Prométhée conseille à Épiméthée de se méfier des présents venant de Zeus. Toutefois, lorsqu'il rencontre la belle Pandore, Épiméthée l'épouse. Pandore, trop curieuse, ouvre la jarre pour en voir le contenu et permet aux maux de s'échapper. Selon le second récit, comme Zeus avait l'intention de répandre la jarre des maux sur les hommes, Prométhée la lui dérobe. Toutefois, la curiosité de Pandore, qui découvre la boîte, est trop forte : nous connaissons la suite.

²⁶¹ Robert C. Colin, « Le mythe de Prométhée et les figures paternelles idéalisées », *art. cit.*, p. 151.

²⁶² Francis Berthelot, « Prométhée et le Père Noël », *art. cit.*, p. 218.

C'est notamment ce traitement du bienfaiteur supplicié qui a ouvert la voie à la christianisation du mythe de Prométhée, agonie qui se fait sentir dès Eschyle : « Face à la barbarie d'un tyran tout puissant, la solution [...] est en fait de courber l'échine, d'endurer la souffrance [...]. Un jour viendra où le tyran de lui-même renoncera à l'abus de pouvoir²⁶³. » Cette punition injuste illustre bien selon Barraband l'ambivalence de l'expérience prométhéenne, qui est double, contradictoire :

Il est cette figure contradictoire, ce solitaire qui a porté des espoirs collectifs, cet émancipateur enchaîné. Il est enfin ce mélancolique, dont un oiseau vient symboliquement manger la bile noire, et dont le foie, obstinément, repousse. L'expérience prométhéenne est celle d'une *élévation* et d'une *chute*²⁶⁴.

Le supplice de Prométhée n'est toutefois pas éternel. Selon certains, Prométhée est délivré par Héraclès, qui abat l'aigle avec un arc et des flèches. Pour d'autres, Zeus accepte de libérer Prométhée en échange du contenu d'une prophétie dont il garde le secret²⁶⁵, mais Zeus lui demande toutefois de porter une bague faite de l'acier de ses chaînes et d'un morceau de pierre, question d'être à jamais lié à son rocher. L'idée du supplice et du châtiment de Prométhée rappelle le concept du bouc émissaire. Robert C. Colin, dans le sillage des réflexions de Sigmund Freud, voit même dans la figure de Prométhée celle d'un père de l'humanité à sacrifier, car « les progrès de la civilisation ne peuvent se réaliser qu'au prix d'une hostilité à l'égard du héros qui éclaire d'un feu divin l'humanité vers plus de civilisation²⁶⁶. » Le parcours de Christophe, dans sa tentative de produire une œuvre grandiose en compagnie de jeunes danseurs qui le méprisent, continue de s'inscrire dans cette même dynamique de violence sacrée.

4. Lecture du personnage-créateur de Christophe

4.1. Devenir l'égal de Dieu

Au début de *Téléroman*, une crise d'asthme frappe Christophe et il s'évanouit. Il rêve qu'un cheval blanc, qui lui indique être le chorégraphe de Dieu, danse pour lui. C'est de cette épiphanie que naît son désir d'égaliser le chorégraphe de Dieu, ce qu'il

²⁶³ Robert C. Colin, « Le mythe de Prométhée et les figures paternelles idéalisées », *art. cit.*, p. 153.

²⁶⁴ Mathilde Barraband, « Prométhée dépossédé », *art. cit.*, p. 104. Nous soulignons.

²⁶⁵ Zeus est amoureux de Thétis, mais la déesse Thémis a annoncé que cet amour engendrerait un fils plus puissant que son père, ce que n'ignore pas Prométhée. Ce dernier accepte de prévenir Zeus de ne pas s'unir avec Thétis, pour éviter d'être détrôné et de subir le sort qu'il a fait subir à son père.

²⁶⁶ Robert C. Colin, « Le mythe de Prométhée et les figures paternelles idéalisées », *art. cit.*, p. 155.

parviendrait à réaliser par la création d'un chef-d'œuvre, qu'il désigne d'ailleurs du titre *Cheval*. Néanmoins, cette volonté de s'associer au cheval ne s'arrête pas à cette chorégraphie ni à son obsession d'en faire « le triomphe de toute une vie » (*T*, p. 40). Il tente notamment de se convaincre qu'il ressemble au cheval sur le plan de son anatomie : « J'ai une constitution de cheval. [...] Je n'ai pas l'apparence d'un cheval, mais je n'ai jamais douté que les atomes qui constituent mon corps, s'ils étaient réorganisés entre eux, se constitueraient selon les contours d'un cheval. » (*T*, p. 7-8) Il pense aussi que si le cheval était un homme, il serait assurément un chorégraphe. Ce processus d'hypertrophie du Moi est bien expliqué par Jeanneret. Tel Christophe, le grand narcissique se mesure non seulement à Dieu, mais tente aussi de lui ressembler, ce qui s'exprime ici dans l'identification, artistique comme physique, avec le cheval : « Animé d'une confiance fanatique en son propre pouvoir, le sujet hypertrophié oppose un défi à Dieu [...]. Volonté d'auto-suffisance que favorise bien sûr le repli narcissique²⁶⁷. » À la fin de la pièce, alors qu'il s'apprête à présenter pour la première fois son spectacle, l'assurance de Christophe a toutefois disparu. Il craint de devenir « la risée de tout le monde » (*T*, p. 40) et il lance une dernière prière à Dieu, ayant ni plus ni moins besoin d'un miracle pour assurer la réussite de son œuvre : « Ah Dieu, Dieu, je remets *Cheval* entre vos mains ! Prenez mon corps, mais sanctifiez mon œuvre ! » (*T*, p. 40) Il ne cherche plus à surpasser Dieu, il se substitue véritablement à lui, se sacrifiant, digne du Christ, au profit de son spectacle.

4.2. La transmission de l'œuvre *Cheval*

Même si Tremblay qualifie Christophe de chorégraphe aguerri, sa satire le dépeint surtout comme un pédagogue contrarié dans sa tentative de transmettre son savoir aux jeunes danseurs amateurs avec qui il travaille. Nous en savons peu sur le processus créatif de l'artiste²⁶⁸. Dès le début de la pièce, il ne reste aux interprètes qu'à habiter la chorégraphie déjà élaborée par Christophe. *Téléroman* se centre alors sur la transmission de l'œuvre, dont l'achèvement semble reposer sur la performance des

²⁶⁷ Michel Jeanneret, « Narcisse, Prométhée, Pygmalion : trois figures de la folie selon Nerval », *art. cit.*, p. 113.

²⁶⁸ Outre son rêve halluciné, Christophe évoque seulement son indécision initiale quant à l'intitulé du spectacle : « Au début, je voulais appeler ma chorégraphie *Stéroïdes anabolisants*. Puis, simplement, *Stéroïdes*. Puis, encore plus simplement, *Anabolisants*. » (*T*, p. 8)

jeunes danseurs. La pièce met en scène les répétitions des danseurs et les tentatives infructueuses de Christophe de faire d'eux des danseurs convaincus et par conséquent convaincants. À divers moments, les moyens que Christophe prend pour enseigner sa chorégraphie sont adéquats. Par exemple, il met de l'avant son corps afin de guider ses élèves, ce que démontrent les didascalies : « *Sans dire un mot, sans crier, il dirige : il indique un pas, un mouvement, fait un geste pour accélérer le tempo d'un danseur qui lui semble trop lent, bouscule un autre pour le remettre dans l'axe souhaité, saute, trépigne.* » (T, p. 5) Il conseille aussi ses danseurs de vive voix, leur rappelant de détendre leurs muscles, de regarder au bon endroit, de fermer la bouche, de se concentrer : « Tes épaules, Marie-Ève. Respire, Yves, tu vas exploser. Ludovic, tes mains sont crispées. » (T, p. 7) Pourtant, la communication semble difficile entre le chorégraphe et ses danseurs, parce que ces derniers n'arrivent pas à reproduire ce que Christophe souhaite obtenir : « *Les danseurs l'imitent, segment par segment, légèrement affolés. [...] Tout s'embrouille. La danse n'est plus que déroute et abandon.* » (T, p. 5) Christophe n'est pas toujours assez précis dans ses demandes, qui sont parfois difficiles à mettre en pratique pour de jeunes danseurs sans expérience : « Tonus ! Beauté ! Audace ! Débarrassez-vous de votre squelette ! C'est lourd et encombrant. Léger ! Léger ! » (T, p. 7) Sous l'accumulation des ordres, la relation respectueuse qui s'établit entre le chorégraphe et ses danseurs devient ici une relation tyrannique d'autant plus vive que les interprètes ne répliquent jamais à sa colère²⁶⁹ et que le chorégraphe n'a de cesse de nier leurs limites : « Mais on n'arrête pas une répétition pour un mal de tête ! » (T, p. 18) Certes, il arrive que Christophe fasse preuve de reconnaissance envers ses danseurs, surtout lorsqu'il les imagine comme partie intégrante de son projet révolutionnaire :

Vous pensez que je vous méprise parce que je vous traite de tous les noms. Je suis fier de vous. [...] Vous êtes jeunes, beaux, pleins de sève, pleins de feu. Vous êtes aussi maladroits, brusques, raides, lourdauds. Mais grâce à *Cheval*, des sabots et des ailes terminent le bout de vos orteils et de vos doigts [...]. N'oubliez pas ceci : dans quelques années, vous serez moins beaux, avec dans vos veines moins de sang, moins de feu, moins de galop. Vous penserez alors, avec des larmes dans les yeux, qu'un jour vous avez dansé *Cheval*. (T, p. 12-13)

²⁶⁹ Christophe fait toujours preuve d'inconsistance, signe d'ailleurs de son humanité. Alors qu'il menace de partir, qu'il dit à ses danseurs de se débrouiller sans lui, il revient une heure plus tard en faisant fi de ses paroles, retirant toute crédibilité à ses épisodes de rage.

En revanche, l'admiration de Christophe envers ses danseurs ne dure jamais. Dès que se pointe l'ombre d'un problème, le chorégraphe n'a que des insultes à leur offrir et il en vient à douter du trait de génie²⁷⁰ qu'il aurait eu de les impliquer dans le projet : « Quelle idée stupide j'ai eu de vouloir travailler avec des amateurs ! [...] Vous me faites tous chier. [...] Vous êtes des petits paquets de merde, pas de nerfs, rien que des nouilles molles dans un sac de plastique. » (*T*, p. 18-19) Alors qu'il devrait garder son calme, il est le premier à devenir hystérique, à perdre patience, ce qui se manifeste entre autres par l'abondance des points d'exclamation employés dans ses répliques. Incapable de se départir de cette angoisse, Christophe n'arrive jamais à croire vraiment dans ses danseurs, qui restent, à ses yeux, « des psychopathes, [...] des maniacodépressifs, [...] des déchets » (*T*, p. 35). Tous ces éléments contribuent au désintérêt des jeunes danseurs pour le spectacle auquel ils prennent part, tandis que leur inéquation avec Christophe s'accroît par leur attention dévouée à *Piscine municipale*. Si sa réputation de chorégraphe n'est plus à faire, il semblerait que Christophe ne soit pas nécessairement un excellent pédagogue, lui-même aussi peu accompli sur ce point que sa troupe.

4.3. Du tyran au bouc émissaire : la ritualité sacrée dans *Téléroman*

Parce qu'il est un chorégraphe exigeant, qui n'a de cesse d'être violent envers ses interprètes, Christophe se transforme progressivement en cible pour les jeunes danseurs de son équipe²⁷¹. Seule Linda s'adresse à Christophe, le complimentant sur son travail. Les termes maladroits qu'elle emploie à cette fin provoquent cependant de la confusion chez le chorégraphe, qui n'est pas certain qu'il doive se réjouir de ses propos : « Christophe, [...] je trouve que tu as beaucoup de talent comme chorégraphe. [...] T'as un style crevé, un dirait un paquet de ferraille qui coupe l'espace en petits morceaux. » (*T*, p. 27) Christophe est constamment tenu à l'écart du groupe, ce qui l'empêche par conséquent de s'intéresser, tout comme eux, à *Piscine municipale*.

²⁷⁰ À ce titre, précisons que l'inclusion de danseurs amateurs détonne dans le projet de Christophe, mais constitue une veine importante de la danse contemporaine. Toutefois, plutôt que de tirer parti du manque d'expertise de ses danseurs, le chorégraphe de Tremblay s'évertue à tenter de les transformer.

²⁷¹ Ce rejet n'est pas visible d'emblée, mais certains remettent en doute son projet, tel Jérémie : « Les mots "expérimental" et "visionnaire" le font carrément pouffer de rire » (*T*, p. 38).

Téléroman bascule alors dans la violence sacrée : les jeunes interprètes cherchent à se débarrasser de Christophe. Pour éclairer ce comportement, tournons-nous vers Girard, qui développe la notion de désir mimétique, qui suppose que si l'homme désire une chose, c'est parce que l'autre la désire aussi²⁷². L'autre, toutefois, peut être éloigné du sujet sans pour autant que son influence en soit réduite : il peut alors très bien être un personnage fictif. C'est le cas pour les personnages de *Téléroman*, particulièrement pour Hugues et Ludovic, qui expriment vouloir copier leurs modèles fictifs, ceux de *Piscine municipale*, des êtres qui sont pourtant inatteignables : « Ludovic, je ressens une envie puissante, très puissante, d'imiter François. » (*T*, p. 15) Malgré l'insignifiance de *Piscine municipale*, cet univers devient enviable pour les protagonistes, parce que « [l]e prestige du médiateur se communique à l'objet désiré et confère à ce dernier une valeur illusoire²⁷³. » Obnubilés par les personnages qu'ils rêvent d'imiter, les jeunes danseurs en viennent à vouloir vivre leurs problèmes. En revanche, deux désirs concurrents ne peuvent qu'amener le conflit. Dans la peur que l'objet désiré ne soit possédé que par l'autre, la violence intestine menace de se développer dans la communauté : « Fatigué de jouer le rôle du martyr, le sujet désirent choisit de se faire bourreau²⁷⁴. » Pour Girard, cette violence est fondamentale, inhérente à toutes les sociétés. La paix ne peut être ramenée que par la polarisation de cette violence sur un être unanimement choisi, et ce, en vue d'un rituel sacrificiel : « [C]e sont les dissensions, les rivalités, les jalousies, les querelles entre proches que le sacrifice prétend d'abord éliminer, c'est l'harmonie de la communauté qu'il restaure, c'est l'unité sociale qu'il renforce²⁷⁵. » Comme les personnages de *Piscine municipale* sont inatteignables, c'est une victime de substitution qui doit être trouvée pour assouvir la violence et la tension qui menace d'éclater dans le groupe, un bouc émissaire qui ne risque pas d'être vengé. Les victimes des sacrifices sont des êtres « qui n'appartiennent pas, ou à peine, à la société²⁷⁶ ». Ils sont vulnérables et isolés, que ce soit par le bas,

²⁷² L'homme désire par imitation, créant ainsi un mécanisme à trois éléments : le sujet, l'objet convoité et le médiateur, le modèle copié : « [L]e médiateur désire lui-même l'objet, ou pourrait le désirer : c'est même ce désir, réel ou présumé, qui rend cet objet infiniment désirable aux yeux du sujet²⁷². » Voir René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1961, p. 10.

²⁷³ *Ibid.*, p. 17.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 144.

²⁷⁵ René Girard, *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 14.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 18.

comme les parias, ou par le haut, comme les dirigeants, trop différents de la moyenne. Le bouc émissaire par excellence dans *Téléroman*, du fait de sa différence avec ses danseurs et de son attitude démiurgique, est Christophe. Il est le seul adulte, similaire en cela aux adultes problématiques qui peuplent les traumatismes des jeunes danseurs, mais il est aussi le seul à se passionner véritablement pour la danse, se sentant supérieur à ses danseurs : « [C]ette position même, centrale et fondamentale, [...] l'isole des autres hommes, [...] fait de lui un véritable hors-caste²⁷⁷. » En plus d'être isolé par le haut, Christophe l'est aussi par le bas : il est vulnérable du fait qu'il est le seul à ne pas écouter *Piscine municipale*. Christophe se retrouve donc avec une « anormalité sociale, une marginalité²⁷⁸ ». Il n'est pas non plus susceptible d'être vengé, car même ses amis chorégraphes se moquent de lui : « Mes amis m'avaient prévenu : “Quoi ? Tu veux créer ta prochaine chorégraphie avec des amateurs ! Avec des délinquants en plus ! Des petites crapules ! Des socio-affectifs ! [...] Tu as perdu la tête !” » (*T*, p. 19) Sa mort mystérieuse à la fin de la pièce pourrait alors tenir lieu de rituel sacrificiel : « Hier soir, Christophe a été retrouvé mort dans les toilettes du théâtre. C'était le soir de sa première. Un suicide ? Un meurtre ? Une crise d'asthme ? Moi, je sais. Moi, je sais. » (*T*, p. 47) Cette réplique permet de supposer l'implication de la communauté dans la mort de Christophe. Son sacrifice confirmerait dès lors son appartenance au sacré, déjà mis en relief par la marginalité et la supériorité qui émanent de lui, ce qui ferait de Christophe un nouveau Prométhée, lui aussi puni pour sa démiurgie.

5. Réactualisation du mythe et de la figure concrète de l'artiste

Comme artistes, Prométhée et Christophe ne partagent pas la même discipline. Il n'est jamais question de danse dans le récit du Titan, qui est plutôt vu comme le sculpteur de la race humaine. Le point commun entre les deux créateurs semble plutôt se trouver dans le rapport au corps. Tous deux modèlent la matière corporelle à leur manière, que ce soit en travaillant l'argile ou en enseignant des mouvements de danse, critiquant la manière d'habiter l'espace des jeunes amateurs. Ultiment, à partir de rien, ils en viennent à forger des êtres : Prométhée transmet à l'homme les aptitudes

²⁷⁷ *Idem*.

²⁷⁸ Jean-Marie Pailler, « René Girard, *Le bouc émissaire* », *Pallas* [En ligne], n° 102 (*Études de linguistique latine I*), 2016, § 5, URL : <https://journals.openedition.org/pallas/3776>.

nécessaires à sa survie, tandis que Christophe transforme des « délinquants » (*T*, p. 19) en danseurs afin d'assurer le succès de son spectacle. Au-delà de leur posture d'artiste, nous pouvons voir dans *Téléroman* que la création elle-même, par la figure de Christophe, s'incarne comme une expérience prométhéenne. En effet, Christophe défie lui aussi une divinité en se comparant au cheval, donc au chorégraphe de Dieu, en se disant posséder une constitution de cheval. De toutes ses incarnations, c'est à celle de Goethe que le comportement démiurgique de Christophe se rapproche le plus : « [Le Prométhée] de Goethe, parti d'une condition sans doute inférieure, s'égale aux dieux personnels de tout l'élan de sa puissante volonté, conscient de la valeur surhumaine du génie humain²⁷⁹. » En revanche, si Prométhée transgresse les règles pour le bien commun de la race humaine, Christophe semble plutôt servir des intérêts en majorité²⁸⁰ égoïstes. Il cherche à sauver sa réputation, dont il doute maintenant : « Moi. Paquet. Petit paquet de rien. Expérimental, visionnaire. Deux mots. Mais seulement des mots, pas les choses qui viennent avec. Faites, Dieu, que mon œuvre soit grandiose, que sa beauté éclate à la face du monde. » (*T*, p. 40) Toujours récalcitrant à respecter ses interprètes, il envisage de les apprécier à leur juste valeur uniquement lorsque c'est nécessaire : « Je promets même de les aimer, ces minables. » (*T*, p. 40) Ainsi, si Christophe a une attitude démiurgique et s'il tente un projet aussi grandiose que celui du chorégraphe de Dieu, il semblerait qu'il ne le fasse pas pour le bien de l'humanité, mais pour le bien de sa propre carrière. Christophe se dresse quand même comme figure de transmission du savoir, ce qui est particulièrement visible dans le rôle du pédagogue adopté par le chorégraphe, sans compter que ses interprètes sont ignorants quant au domaine de la danse et que c'est à lui que revient la tâche de tout leur apprendre. Sa volonté de transmettre un savoir s'exprime aussi dans la nature de son projet, alors qu'il souhaite créer un véritable monument, ce qui trahit toutefois son orgueil démesuré. Il en est que davantage repoussé par les jeunes danseurs, qui ne voient pas l'importance

²⁷⁹ Jacqueline Duchemin, *Prométhée. Histoire du mythe, de ses origines orientales à ses incarnations modernes*, op. cit., p. 125.

²⁸⁰ Le propre de l'artiste est aussi de se soucier du public, qui est appelé à se transformer au contact du chef d'œuvre auquel il a assisté. Si l'art de Christophe comporte une dimension narcissique, une dimension sociale teinte aussi ses actions.

de son geste²⁸¹ : pour reprendre la réflexion de Colin, les progrès de l'art ne peuvent se réaliser sans une certaine hostilité à l'égard du génie. Finalement, comme Prométhée, Christophe est puni pour s'être pris pour un artiste d'une trop grande envergure. Il est d'abord torturé par son angoisse, notamment quand le trac le prend, à une semaine de la première représentation, lorsqu'il constate que ses danseurs ne comprennent pas l'importance du spectacle auquel ils participent : « Je l'avoue : je les méprise, ces amateurs qui ne se rendent pas compte de ce qu'ils font » (*T*, p. 40), ce qui est d'ailleurs une énième allusion christique²⁸². Il est aussi puni par la mort, sacrifié par la communauté, sanctionné pour s'être pris pour un être différent d'eux : le héros tragique devra périr en raison de l'audace dont il a fait preuve²⁸³. Cependant Christophe, contrairement à Prométhée, a tyrannisé les autres avant de l'être à son tour.

Au-delà de ces mythes importants, un autre élément rapproche Prométhée et Christophe : ils sont tous deux une figure de l'entre-deux. Selon Barraband, Prométhée, dans sa nature, a une expérience contradictoire, duelle : « Il n'est pas un Dieu de l'Olympe, ni un homme, comme cela s'écrit parfois. Prométhée est un Titan, un être intermédiaire, ni tout puissant ni créature, ni adulte ni enfant²⁸⁴ ». Il est donc à la fois celui qui se rapproche de la divinité par sa naissance et celui qui se rapproche des hommes en devenant leur libérateur. Berthelot, quant à lui, exprime cette attitude double en parlant plutôt de Prométhée comme un médiateur entre ciel et terre, d'abord par son rôle dans le sacrifice primordial, mais aussi parce qu'il se fait le passeur du savoir des dieux aux hommes²⁸⁵. Le chorégraphe illustre effectivement cet entre-deux. Dès le départ, il occupe une position supérieure aux danseurs : c'est lui le chorégraphe,

²⁸¹ Il y a peut-être même une mise en abîme de la figure prométhéenne dans *Téléroman*, puisque les jeunes danseurs, notamment Hugues et Ludovic, imitent leurs idoles, les vedettes de l'émission télévisée qu'ils considèrent comme leurs dieux. Comme Christophe, ils transgressent leur propre nature. Nous aurions alors un encastrement des récits dans la pièce, comme c'est souvent le cas chez Tremblay.

²⁸² « Pardonne-leur, car ils ne savent pas ce qu'ils font », dit Jésus sur sa croix.

²⁸³ La mort de Christophe est nébuleuse et on ne peut écarter l'hypothèse du suicide. Ce destin n'en est pas moins une punition : il est châtié pour avoir entrepris un projet hors de sa portée.

²⁸⁴ Mathilde Barraband, « Prométhée dépossédé », *art. cit.*, p. 103.

²⁸⁵ Cette idée n'est pas sans rappeler l'*axis mundi* selon Eliade, un espace sacré où les trois zones cosmiques, la Terre, les régions inférieures et le Ciel, sont reliées. Échelle, montagne, arbre, voilà des images qui permettent d'illustrer cette ouverture vers le Ciel. Dans le cas de Prométhée, nous pouvons aussi penser à la colonne de fumée du sacrifice primordial, qui s'élève de la terre jusqu'au ciel. Plus modestement, la fumée des cigarettes de Christophe qui monte vers les cintres au cours des répétitions rappelle l'*axis mundi* et confirme sa posture comme passeur du monde profane au monde sacré.

le seul adulte, le chef. En revanche, sa volonté démiurgique ne l'empêche pas de se confesser lui aussi de certains traumatismes découlant de son enfance : « À l'âge de trois ans, j'ai déboulé un escalier de dix-sept marches. Résultat : un bras cassé. En vérité, je le dis, mon premier souvenir d'enfance remonte à la sensation d'étouffement causée par le plâtre qui a immobilisé mon bras pendant plusieurs semaines. » (*T*, p. 7)

Il avoue que sa santé fragile l'a fait souffrir dans sa jeunesse, ce qui nous permet de retrouver chez lui la même enfance blessée que chez ses danseurs. Sa fragilité se fait sentir aussi à l'âge adulte, alors qu'il souffre de crises d'asthme à chaque fois qu'il s'énerve. Christophe, donc, a une identité double : il est à la fois grand et petit. De surcroît, le parcours du chorégraphe dans la pièce a aussi un aspect double. Rappelons que « [l]'expérience prométhéenne est celle d'une élévation et d'une chute²⁸⁶ », ce que souligne aussi le feu²⁸⁷, tant destructeur que générateur. L'expérience de Christophe, qui passe de l'extase de la création à la panique face à la perspective qu'elle demeure incomprise, épouse donc le même mouvement. Dès le début, il prend conscience qu'il n'est qu'un homme qui peine à s'élever à la hauteur de sa vision artistique. Mais bien vite, Christophe prend de l'assurance, de plus en plus fier de ce qu'il est en train de créer : « Je ne me suis pas trompé en vous choisissant. Vous allez danser une œuvre puissante, dérangeante. Une œuvre qui vous dépasse. » (*T*, p. 12) Ce Prométhée moderne amorce toutefois sa chute avec le trac, ce « serpent » (*T*, p. 12) qui s'empare de lui²⁸⁸. L'espoir le quitte peu à peu pour faire place à la déception envers ses danseurs et le regret de s'être engagé dans cette expérience. C'est ce qu'il exprime en repensant aux commentaires pessimistes de ses collègues sur son projet : « [Je] leur répondais qu'ils étaient remplis de préjugés. C'est moi qui étais rempli d'illusions. » (*T*, p. 19) Sa chute se confirme par le profond délire dans lequel il sombre lors de sa dernière scène, où il fume avec rage, fait des crises d'asthme, hallucine, croyant n'être qu'un imposteur dont l'œuvre prétend être expérimentale et visionnaire. Cette conduite n'est que la preuve de l'humanité de Christophe. À la différence de Guillaume, qui nie ses problèmes, Christophe est conscient de ses erreurs et se remet en question. C'est bien

²⁸⁶ Mathilde Barraband, « Prométhée dépossédé », *art. cit.*, p. 104.

²⁸⁷ La symbolique du feu est absente de la pièce, remplacée plutôt par l'obsession de la fougue.

²⁸⁸ Cette désignation rappelle le serpent biblique, dépeint dans la Genèse comme l'animal rusé qui trompe Ève et mène à la faute originelle.

ce qu'exprime la tonalité satirique de la pièce, si on se fie à Northrop Frye qui évoque ainsi les personnages insignifiants de la satire : « Si le héros nous paraît inférieur à nous-mêmes en force et en intelligence, si bien que nous avons l'impression de regarder de haut un spectacle dont les protagonistes [...] se comportent de façon absurde, nous sommes au niveau de la satire et de l'ironie²⁸⁹. » Frye rappelle d'ailleurs que l'humour se joint toujours à ce spectacle des imperfections de l'homme, ce qu'on constate aisément dans les œuvres de notre corpus : « La satire comporte ainsi deux éléments essentiels : d'une part l'esprit ou l'humour qui se fonde sur la fantaisie ou sur le sens du grotesque ou de l'absurde, d'autre part l'objet de l'attaque ou de la critique²⁹⁰. »

6. Conclusion partielle

La réactualisation proposée par Tremblay du mythe de Prométhée respecte tous les myèmes évoqués dans ce chapitre, ce que rend possible la posture du chorégraphe, qui se place comme transgresseur dans la création de son œuvre, mais comme transmetteur du savoir dans son enseignement. Tremblay accentue l'aspect instable, double, du voleur de feu, qui aspire au génie et tente de s'élever vers les cimes, porté par son ambition artistique, pour n'en retomber que plus lourdement vers la médiocrité. Ceci contribue, à nouveau, à présenter de manière triviale, profane, une figure jadis célébrée pour sa rébellion et sa ruse. Pour cette raison, Christophe ne connaît pas le salut de Prométhée, auprès de qui il fait pâle figure : plutôt que d'être éventuellement délivré de ses chaînes, il meurt avant de savoir si *Cheval* est un triomphe ou un fiasco. Nos analyses suscitent une troisième hypothèse sur la présence des personnages-créateurs dans le théâtre québécois contemporain. Le trouble identitaire, qui s'exprime ici dans la « personnalité tourmentée » (*T*, p. 14) du chorégraphe, mais aussi des jeunes danseurs, est omniprésent dans le théâtre de Tremblay, favorable aux mutations identitaires, mais aussi aux corps irréguliers. Ceci s'explique sans doute par la place qu'accorde le dramaturge au corps dans son processus créatif, où il applique la théorie de l'anatomie ludique, qui « consiste à jouer un personnage à partir de l'énergie d'une partie de son corps en particulier [...]. En effet, chaque personnage trouverait naissance

²⁸⁹ Northrop Frye, *Anatomie de la critique* [1957], trad. de l'anglais par Guy Durand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1969, p. 49.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 273.

dans un lieu précis du corps du dramaturge²⁹¹. » Une telle pratique est propice à l'apparition de personnages à l'identité instable, puisqu'elle permet « une écriture très physique qui met en scène des personnages aux prises avec un trouble identitaire qui peut être lié à une inadéquation entre leur voix et leur corps²⁹². » Bouchet suppose alors chez Tremblay une polyphonie de voix, dont la sienne, qui habite le corps de ses personnages, nés à même sa propre essence, formés à partir de sa propre chair²⁹³. C'est un univers de sens constamment en construction qui marque le théâtre québécois contemporain : « On voit chez Tremblay se déployer la complexité d'une dramaturgie qui joue sur l'instabilité de l'identité des personnages et sur un devenir sans fin des êtres mis en scène²⁹⁴. » Bouchet envisage le dramaturge comme un être tout-puissant qui se cache derrière ces voix instables, au nombre desquels figurent bien des personnages-créateurs qui incarnent son reflet :

Le dramaturge semble en effet bien être, depuis quelque temps, un véritable rhapsode au sens où Jean-Pierre Sarrazac l'a employé dans *L'avenir du drame*, c'est-à-dire qu'il coud ensemble les différentes voix de la scène en des strates superposées et diffuse sa parole dans des entités dramatiques porte-parole bigarrées, toutes réfléchissant une voix unique et mystérieuse : une source énonciatrice. Le dramaturge-rhapsode devient ainsi le chef d'orchestre d'une polyphonie de voix empruntées²⁹⁵.

Cette polyphonie de voix accentue les couches de sens du spectacle, ce qui mène à une autoréflexivité grandissante sur la scène québécoise. La création comme objet de réflexion permet à Tremblay « d'être [présent] comme [sujet écrivain] à l'intérieur de [son] texte sans en circonscrire le point de vue²⁹⁶. » Ceci corrobore la thèse selon laquelle les personnages-créateurs s'inscrivent dans des jeux infinis de métathéâtralité, comme c'est le cas dans *Téléroman*, où deux autres productions fictionnelles, *Cheval* et *Piscine municipale*, ajoutent au trouble identitaire des personnages de la pièce.

²⁹¹ Pauline Bouchet, *La fabrique des voix : l'auteur et le personnage dans les écritures théâtrales québécoises des années 2000*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2014, p. 21.

²⁹² *Idem*.

²⁹³ Cette volonté est exprimée par Tremblay lui-même, qui dit faire un théâtre de personnages afin de « s'inscrire à plein dans la fiction ». Voir Pauline Bouchet, « Ventriloquie et hyperpersonnages : l'exemple des dispositifs marionnettiques du dramaturge québécois Larry Tremblay », *Études théâtrales*, n^{os} 60-61 (*Les voix marionnettiques*, dir. par Sandrine Le Pors), 2014, p. 130.

²⁹⁴ Pauline Bouchet, « La dramaturgie des "fous" : polyphonie et réflexivité dans les créations récentes de Larry Tremblay et Daniel Danis », *L'Annuaire théâtral*, n^o 47 (*Voix divergentes du théâtre québécois contemporain*, dir. par Hervé Guay), printemps 2010, p. 73.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 76.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 77.

CHAPITRE 4

LE CONTEUR ET LE MYTHE D'ÉCHO DANS *LA PEAU D'ÉLISA*

1. Quand l'art permet de sauver sa peau

Bien que les pièces étudiées jusqu'ici présentent toutes des protagonistes revendiquant le statut d'artistes, il n'en va pas de même dans *La peau d'Élisa*, écrite par Fréchette dans le cadre d'un séjour en Belgique pour le projet « Écrire la ville » et créé au Québec au Théâtre d'Aujourd'hui en 1998. L'œuvre met en scène Élisabeth, une femme rongée par l'angoisse à cause d'une « chose absurde²⁹⁷ » qui lui arrive, soit l'apparition soudaine et exponentielle d'un surplus de peau sur son corps : « [J]e me suis regardée, pour savoir si j'avais bien un corps, et c'est là que j'ai vu... Pendant la nuit, il s'était passé quelque chose avec ma peau. [...] J'en avais plus. Sur le cou, autour de la bouche, autour des yeux, ma peau avait poussé pendant la nuit » (*PÉ*, p. 17). Si elle n'a rien d'une créatrice au premier abord, il est en revanche difficile d'ignorer la posture de conteuse qu'adopte Élisabeth : assise sur scène, elle s'adresse au public et lui raconte diverses histoires d'amour empruntées à autrui, auxquelles elle prête sa voix et sa personne. Dans un grand souci du détail, Élisabeth évoque tour à tour les souvenirs de multiples amants. De Sigfried, elle retient le goût des aventures extravagantes et le tempérament chaud ; de Jan, qu'il lui a fait l'amour dans un trou de la place Saint-Géry ; d'Edmond, qui l'a aidée à chasser la lassitude du mariage en la rencontrant secrètement au parc de l'abbaye de la Cambre. Du voisin inconnu habitant au-dessus de son appartement, elle imagine les déplacements en suivant le bruit de ses pas ; de la boulotte Ginette, elle se rappelle qu'elle attendait d'être embrassée depuis si

²⁹⁷ Carole Fréchette, *La peau d'Élisa*, Montréal/Arles, Leméac/Actes-Sud Papiers, 1998, p. 11. Désormais, les références à la pièce seront indiquées entre parenthèses dans le corps du texte.

longtemps ; d'Anna, l'inaccessible épouse, elle recueille pourtant les confessions amoureuses ; de Marguerite, elle se remémore la transformation de cette insupportable collègue de travail en source de désir. Éliisa est tantôt femme, tantôt homme : le lecteur de la pièce comprend alors rapidement que ces souvenirs ne peuvent pas tous lui appartenir en propre. Toutes ces anecdotes relatent toutefois des « choses qui sont arrivées pour de vrai, qui donnent des frissons quand on les raconte » (*PE*, p. 19). Les récits d'Éliisa sont entrecoupés de propos sur sa peau, pour laquelle elle manifeste une attention extrême. Elle s'enquiert constamment auprès de son auditoire de sa condition, non sans exprimer une grande inquiétude à cet égard :

Est-ce que je peux vous demander quelque chose ? Pouvez-vous regarder mes mains ? Allez-y. Regardez-les bien. D'après vous, est-ce qu'elles ont changé, depuis tout à l'heure ? Regardez la peau de mes mains. Dites-moi, est-ce que... est-ce qu'il y en a plus ? (*PE*, p. 9)

Éliisa interrompt aussi à tous moments ses historiettes pour se remémorer sa rencontre avec un jeune homme mystérieux, personnage qui fait apparition sur scène lorsqu'Éliisa parle de lui. La parole joue alors ici le rôle d'un « étrange rituel » (*PE*, quatrième de couverture), dont nous comprenons les rouages au moment où Éliisa s'explique. Pendant qu'elle est en pleurs dans un café, un jeune homme se présente à sa table. Plutôt que de la reconforter, alors qu'elle lui demande nerveusement d'observer son cou, ses genoux, il se met à lui raconter des histoires d'amour. Malgré son indifférence, Éliisa se confie au jeune homme sur son problème d'allongement de peau. Il lui confirme que la seule solution à son mal consiste à raconter des récits d'amour : « [L]es souvenirs amoureux, quand ils montent de l'intérieur, quand ils passent dans la gorge et dans la bouche, ils dégagent une espèce de substance qui se répand dans la peau et l'empêche de pousser. » (*PE*, p. 19) Quand elle lui avoue qu'elle ne possède pas suffisamment de souvenirs amoureux, le jeune homme lui conseille de prendre ceux des autres. À la fin de la pièce, même si Éliisa n'est toujours pas parvenue à se débarrasser de sa peau en trop, elle continue de croire à la solution proposée par le jeune homme. La preuve en est qu'arrivée au bout des histoires qu'elle a recueillies, elle demande à l'auditoire de lui en confier d'autres : « Vous n'auriez pas, comme ça tout de suite, un souvenir à me prêter ? » (*PE*, p. 23)

Dans ce chapitre, nous proposerons donc une analyse d'Élisa comme personnage-créditeur. Nous pourrions en dire autant du jeune homme qu'elle rencontre, puisqu'il raconte lui aussi des histoires d'amour à des gens qu'il croise dans les cafés. Nous en savons toutefois trop peu sur lui pour en tirer une étude approfondie²⁹⁸. Nous verrons plutôt comment le parcours d'Élisa résonne avec le mythe d'Écho, dans la mesure où cette dernière, amoureuse de Narcisse et punie par Junon, est condamnée à répéter les mots de ceux qu'elle rencontre. Empruntant les souvenirs d'autrui pour guérir de son mal, Élisa s'inscrit aussi dans la pratique du conteur, que nous ne considérerons pas au sens traditionnel du terme. Nous réfléchissons finalement à la création comme un geste réparateur, ajoutant une hypothèse supplémentaire pour expliquer la présence du personnage-créditeur dans la dramaturgie québécoise contemporaine.

2. Profession : conteur

Est conteur celui qui raconte des histoires, des récits ou des souvenirs à autrui, que son auditoire soit composé d'une seule personne ou d'un groupe. Cette définition simple rappelle que le conte demande peu de ressources et nécessite seulement la mise en place d'un échange entre deux personnes pour prendre forme. Cet art est donc « un moyen de transmission simple, direct, accessible à tous et qui ne nécessit[e] que les virtualités d'un corps et d'un esprit humains²⁹⁹. » Les conteurs misent sur l'interaction avec le public et priorisent l'instant présent, puisque la parole, éphémère, disparaît une fois prononcée³⁰⁰. Comme l'affirme Bruno de la Salle, fondateur du Conservatoire

²⁹⁸ À ce titre, le jeune homme adopte les caractéristiques de la figure, telle que la décrivent Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon en l'identifiant comme un symptôme de la crise du personnage dans la dramaturgie contemporaine. En effet, digne d'une « forme d'apparition » plutôt que d'une « entité substantielle », la figure, souvent désignée par un nom générique comme celui du jeune homme, est privée d'une identité physique et sociale, ce qui l'empêche d'être qualifiée de véritable personnage. Lorsque ces identités génériques se limitent à leur simple apparence visuelle, Ryngaert et Sermon suggère de les nommer silhouettes, êtres privés d'intériorité, mais non d'extériorité, même si celle-ci reste floue. Voir Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Éditions Théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2006, p. 11.

²⁹⁹ Bruno de la Salle, « Le labyrinthe médiatique du conteur d'aujourd'hui », *Parcours anthropologiques*, n° 7 (*Raison orale, raison numérique*, dir. par Nadine Decourt et Raymond Mayer), 2009, p. 10.

³⁰⁰ Nous pouvons notamment penser à la maison d'édition Planète rebelle, qui se spécialise dans l'oralité et qui effectue un travail de conservation important pour l'univers du conte en publiant des livres-disques qui permettent de lire et d'entendre les conteurs d'ici.

contemporain de littérature orale, cette relation vivante et interpersonnelle, propre au métier de conteur, « ne nécessite aucun autre moyen que celui dont dispose tout être humain : une bouche, des oreilles, une mémoire, une intelligence, une sensibilité, une présence³⁰¹. » Judith Poirier abonde dans le même sens, en mentionnant que la narration d'une histoire à autrui est un art de la relation que quiconque peut parvenir à maîtriser : « C'est un art qui se nourrit de proximité, d'échange, de présence et d'amour des mots et des histoires. Il s'agit d'un art que tout le monde pratique quotidiennement³⁰². » Il en va de même pour Martine Roberge, selon qui cet art du verbe dépend « autant d'un conteur que d'un auditoire pour vivre³⁰³ ». L'ethnologue évoque notamment le parcours du conteur québécois Fred Pellerin pour expliquer le dialogisme qui se développe entre l'artiste et son public :

[L]e conteur interpelle régulièrement son public : il fait des apartés et des sorties hors du conte, il vérifie l'adhésion de l'auditoire à ses propos, il scrute la connaissance de ses spectacles précédents ou de ses personnages auprès des auditeurs, il s'adresse directement à la salle en parlant du lieu où se déroule la représentation, il utilise des référents culturels [...] ; bref, il établit une connivence avec les spectateurs et les spectatrices³⁰⁴.

Il semblerait donc que le conte, dans sa vertu d'intensifier les rapports communautaires, permette au conteur comme au public de partager, « le temps d'une histoire et bien souvent en dehors de toute considération mercantile, un même espace-temps³⁰⁵. » Le partage est aussi celui du plaisir, qui assure au conte « une fonction sociale et socialisante évidente³⁰⁶ ».

Si la pratique du conteur est, dans son essence, rudimentaire, il doit tout de même maîtriser quelques aptitudes essentielles, parmi lesquelles figurent une bonne capacité de mémorisation et une éloquence considérable. Il appartient au conteur

³⁰¹ *Ibid.*, p. 12.

³⁰² Judith Poirier, « Le métier de conteur : un art de la relation », *Québec français*, n° 148 (*Science et littérature. Les genres littéraires*, dir. par Aurélien Boivin), hiver 2008, p. 73.

³⁰³ Martine Roberge, « Perspectives ethnologiques sur l'art du conte : du texte à la performance du conteur », *Voix et Images*, vol. 46, n° 2 (137) (*L'art du conte dans la culture contemporaine au Québec*, dir. par Luc Bonenfant et Nicolas Rochette), hiver 2021, p. 41.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 46-47.

³⁰⁵ Jean-Marc Massie, *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain. Le renouveau du conte au Québec*, Montréal, Planète rebelle, coll. « Regards », 2001, p. 19.

³⁰⁶ Jean-Claude Renoux, *Paroles de conteur. Essai sur la pratique, l'historique et les approches du conte*, Saint-Rémy-de-Provence, Édisud, coll. « L'espace du conte », 1999, p. 73.

d'apprendre le contenu du récit à transmettre, tout en assurant des prestations différentes à chaque fois : « Les mots qui portent le récit sont choisis par la sensibilité qu'a le conteur au moment où il le raconte³⁰⁷. » Bien sûr, le conteur doit se fonder sur un canevas qui sert de base à ses spectacles, mais il est dangereux pour lui de se contenter d'apprendre par cœur le contenu de ses histoires : « Pour les auteurs, l'effet d'imitation, c'est-à-dire les signes qui mettent en doute l'authenticité de la parole en révélant sa nature construite, est l'un des plus grands pièges de l'oralité³⁰⁸. » Producteur d'images, le conteur construit alors un imaginaire sur lequel il brode un peu plus à chaque prestation, tout en s'adaptant à son auditoire et se jouant de ses attentes, concevant souvent « un malin plaisir à décevoir³⁰⁹ ». L'aisance qu'il manifeste au cours de sa narration repose en outre sur le timbre de sa voix, le rythme et le souffle qu'il lui instille, et sur sa facilité à manier les mots. Jean-Marc Massie exprime d'ailleurs bien l'aspect vernaculaire du conte quand il observe que la plupart des conteurs possèdent « une langue à la fois rocailleuse et pleine d'aspérités, mais toujours truculente et pleine de sens³¹⁰ », ce qui confère souvent au conte un caractère coloré. Si le principal outil du conteur s'avère sa voix, raconter requiert tout de même discipline, force physique et endurance, qualités que l'on peut rattacher à la présence scénique³¹¹ et qui caractérisent nombre de conteurs professionnels : « [L]a performance verbale n'est pas un simple exercice de mémoire. La performance est une *performance* : elle engage une technique du corps, attentif aux interactions avec son auditoire [...] et attentif à la gouverne de son propre corps expressif³¹². »

³⁰⁷ Judith Poirier, « Le métier de conteur : un art de la relation », *art. cit.*, p. 74.

³⁰⁸ Stéphanie Nutting, « Le conte urbain. Yvan bienvenue, Jean Marc Dalpé et Fabien Cloutier », dans Hervé Guay et Louis Patrick Leroux, *Le jeu des positions. Discours du théâtre québécois*, Montréal, Nota bene, 2014, coll. « Séminaires », p. 253.

³⁰⁹ Anne Dupuis, « Le conteur, l'auditoire et les trucs du métier », *Spirale*, n° 192, (*Paroles contemporaines : le renouveau du conte*, dir. par Patrick Poirier), septembre-octobre 2003, p. 31.

³¹⁰ Jean-Marc Massie, *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain. Le renouveau du conte au Québec*, *op. cit.*, p. 54.

³¹¹ Cette idée de performance amène Lucie Robert à comparer l'univers du conte à celui du théâtre, puisque tous deux partagent « un certain rapport à l'oralité et à la représentation scénique, toute inscrite dans l'art du conteur, dans sa capacité à séduire, à inventer puis organiser le récit, à maintenir et à susciter l'intérêt³¹¹. » Voir Lucie Robert, « L'art du conteur », *Voix et Images*, vol. 26, n° 3 (78) (*Généalogies de la figure du Patriote 1837-1838*, dir. par Daniel Vaillancourt et Marilyn Randall), printemps 2001, p. 641.

³¹² Jean-Marie Privat, « Le conteur e(s)t son seigneur », *Cahiers de littérature orale*, Hors-Série (*Oralités contestataires*), 2020, p. 158. L'auteur souligne.

Une présence authentique et attachante ne suffit pas à faire d'une personne un bon conteur. Ce dernier « n'arrive [...] pas les mains vides³¹³ » : le choix des histoires qu'il raconte est essentiel. L'artiste emprunte généralement au grand répertoire des contes traditionnels, transmis de génération en génération, qu'il transforme à sa guise. Il lui arrive toutefois de relater ses aventures familiales ou d'y aller de ses propres créations. Le conteur français Jean-Claude Renoux exprime bien ces trois voies d'inspiration du conte qui, tenant « du bricolage³¹⁴ », oscille entre héritage familial, répertoire et création : « Le conte est un arrière-pays : celui qu'on a, qu'on adopte ou qu'on s'invente³¹⁵. » Raconter s'inscrit donc à la fois dans la tradition et dans la modernité, puisque le conteur peut puiser dans l'immensité du folklore, tout en imprimant sa marque personnelle aux histoires qu'il actualise. C'est ce qui en fait un créateur et non pas seulement un interprète : « Sa démarche est celle d'un créateur qui remanie, adapte à la sauce contemporaine, les récits qu'on lui a transmis³¹⁶. » Ce travail artistique s'exprime aussi dans la capacité des conteurs à multiplier les détours, ce qui amène Massie à les qualifier de « maîtres de la digression [qui] enrichissent de leur parole libre et créative notre répertoire de contes déjà très étoffé³¹⁷. » Plongé dans l'ère de la « spectacularisation du conte³¹⁸ » dans laquelle nous évoluons aujourd'hui, le conteur peut aussi bénéficier de l'aide de la scénographie afin d'améliorer la qualité des spectacles, par le biais du son, de la musique ou de la lumière. Le dosage de ces éléments s'avère essentiel afin de ne pas oublier « que le clou de la représentation demeur[e] l'histoire contée, et l'éloquence du messager³¹⁹. » Cette présentation du conte avec les outils du théâtre a d'ailleurs contribué au développement du conte urbain, « l'un des vecteurs les plus importants du renouveau de la parole au théâtre³²⁰. »

³¹³ Judith Poirier, « Le métier de conteur : un art de la relation », *art. cit.*, p. 74.

³¹⁴ Jean-Claude Renoux, *Paroles de conteur. Essai sur la pratique, l'histoire et les approches du conte*, *op. cit.*, p. 25.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 12.

³¹⁶ Martine Roberge, « Perspectives ethnologiques sur l'art du conte : du texte à la performance du conteur », *art. cit.*, p. 43.

³¹⁷ Jean-Marc Massie, *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain. Le renouveau du conte au Québec*, *op. cit.*, p. 21

³¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

³¹⁹ *Idem.*

³²⁰ Stéphanie Nutting, « Le conte urbain. Yvan bienvenue, Jean Marc Dalpé et Fabien Cloutier », *art. cit.*, p. 247.

L'art de la « conterie³²¹ » peut paraître une discipline laissant beaucoup de latitude à l'artiste. Il faut tout de même préciser que l'expression orale est organisée selon certains critères³²², qui imposent « une esthétique et des procédés (le merveilleux et le fantastique, l'idée qu'un conte doit avoir une morale ou, à tout le moins, une explication du monde à offrir [...]) qui servent de repères³²³ ». Il s'accompagne de procédés récurrents, comme l'utilisation de formules de clôture qui assurent à l'auditoire un retour dans la sphère quotidienne et rétablissent la crédibilité du conteur, « quitte à jurer sur la tête d'un tel que "ça s'est passé comme ça"³²⁴ ». Ces procédés s'imposent surtout pour le conte traditionnel. Par exemple, en matière de moralité, le conte urbain adopte, « contrairement au conte classique, où il est relativement facile de distinguer le mal du bien, [...] une posture résolument moderne par laquelle les certitudes du passé sont contestées en faveur de ce que Fabien Cloutier appelle "l'entre-deux" ou encore "les zones grises"³²⁵. » Dans tous les cas, le conteur a recours à différents procédés narratifs, souvent accompagnés d'éléments scénographiques, de manière à capter l'attention d'autrui. On ne conte d'ailleurs pas que pour divertir. L'enjeu de la transmission de la mémoire est central dans la pratique du conteur, faisant de lui un véritable passeur : « En s'évertuant à construire des ponts entre le passé et le présent, il contre de la sorte l'opération de *tabula rasa* entreprise et souhaitée par les tenants [...] de la modernité à tout prix, aidant ainsi à empêcher l'aliénation de [sa] propre culture³²⁶. » Ce devoir de transmission permet la survie du conte.

3. Les éléments structurants du mythe d'Écho

Il est important d'évoquer cette fois-ci une figure mythologique féminine, d'autant plus que le féminin, sans se limiter au personnage d'Élisa et à ses

³²¹ Yvan Bienvenue, « Le phénomène des contes urbains », *Québec français*, n° 150 (*Le conte et la légende au Québec*, dir. par Aurélien Boivin), été 2008, p. 52.

³²² Le conte répond d'ailleurs à quelques règles. Dans sa théorie, Vladimir Propp mentionne par exemple qu'ils partagent des éléments constitutifs, comme les fonctions des personnages, qui apparaissent dans une succession identique.

³²³ Anne Dupuis, « Le conteur, l'auditoire et les trucs du métier », *art. cit.*, p. 31.

³²⁴ *Ibid.*, p. 32.

³²⁵ Stéphanie Nutting, « Le conte urbain. Yvan bienvenue, Jean Marc Dalpé et Fabien Cloutier », *art. cit.*, p. 253.

³²⁶ Jean-Marc Massie, *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain. Le renouveau du conte au Québec*, *op. cit.*, p. 18. L'auteur souligne.

problématiques de quarantenaire, est un aspect incontournable de l'œuvre de Fréchette. Le mythe d'Écho, personnification d'un « phénomène acoustique naturel de réflexion du son³²⁷ », n'entretient pas d'emblée un lien explicite avec la création. Il est tout de même pertinent de mettre la nymphe des montagnes en parallèle avec la pratique du conteur à cause de sa relation avec la parole : Écho constitue une « voix sonore qui ne sait ni se taire quand on lui parle, ni parler la première³²⁸ », comme l'exprime Ovide dans ses *Métamorphoses*. C'est sur le poète latin que nous nous appuyerons d'ailleurs³²⁹ pour dresser les principaux mythes du récit d'Écho, à savoir la punition que lui inflige Junon pour son « bavardage intempestif³³⁰ » et son amour déçu pour Narcisse, fils de la nymphe Liriopé et du fleuve Céphise, qui causera sa tragique finalité : Écho ne deviendra qu'une simple voix, blessée par ce rejet. À la mention d'Écho est inévitablement rattachée celle de Narcisse, jeune homme d'une beauté sans pareil qui finit par se perdre « dans la contemplation de sa propre image où il s'engloutit jusqu'à en mourir³³¹. » Le mythe s'inscrit chez Ovide dans le récit des exploits du devin Tirésias, qui prédit à Narcisse une longue destinée « [s]'il ne se connaît pas³³². » C'est cette connaissance de soi qui mène Narcisse à sa perte, alors qu'il prend conscience que l'autre qu'il admire n'est que son propre reflet à la surface de l'eau, ce qui le pousse dans la désespérance : « [L]a déclaration au reflet est suivie d'une douloureuse prise de conscience. C'est bien ce qu'avait prédit Tirésias : le malheur de Narcisse sera de se connaître, non de s'aimer³³³. »

³²⁷ Claire Placial, « Figures d'Écho dans les *Affinités Électives* de Goethe », *Revue de littérature comparée*, vol. 321, n° 1 (*Varia*), 2007, p. 21.

³²⁸ Ovide, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*, p. 118.

³²⁹ Notons qu'Écho est parfois associée au dieu Pan, comme dans la pastorale *Daphnis et Chloé* de l'auteur grec Longus. Ce récit débute plutôt avec l'amour de Pan pour une Écho musicienne. Digne d'un Narcisse féminin, elle repousse ses avances, tandis que Pan, jalousement amoureux d'elle et de son talent, finit par provoquer sa mort, irrité de ne pouvoir la posséder. La Terre reçoit alors le corps démembré d'Écho et la sauve de l'anéantissement en faisant substituer son écho, sa musique, dans la nature. Par souci de cohérence avec le reste de ce mémoire, nous nous concentrerons sur le récit d'Ovide, sans compter qu'Élisa est plus axée sur la parole que sur la musique.

³³⁰ Philippe Arnaud, « Écho et Narcisse : poésie et impasse chez l'être parlant », *Le Télémaque*, n° 40 (2) (*Mythes en éducation. Mythes de l'éducation*), 2011, p. 17.

³³¹ *Ibid.*, p. 12.

³³² Ovide, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*, p. 117.

³³³ Aurélie Thiria-Meulemans, *Wordsworth et ses miroirs. Résonances des mythes d'Écho et de Narcisse*, Grenoble, UGA, coll. « Esthétique et représentation : monde anglophone (XVIII^e-XIX^e siècles) », 2014, p. 17.

Ovide est le premier à lier les trajectoires d'Écho et de Narcisse dans un même récit, mais force est de constater que l'histoire de la nymphe est chez lui « aussi vite entamée que reléguée³³⁴ ». Dans la mémoire collective, Narcisse est devenu l'emblème de l'amour-propre, ce qui a souvent contribué à éclipser la nymphe ou, du moins, à lui attribuer un rôle secondaire, elle qui occupe pourtant « une place essentielle dans le dispositif³³⁵. » Ce statut subalterne repose peut-être sur la nature de l'écho et sur l'aspect féminin du mythe :

[L]e caractère dérivé et secondaire de l'écho, qui dépend, pour se manifester, d'une énonciation souveraine antérieure à lui, le dispose à prendre la figure de ce sujet second et secondarisé qu'est la femme dans les mythes fondateurs de la culture gréco-judéo-chrétienne³³⁶.

Trop souvent considérée comme une simple amoureuse de Narcisse, Écho est tout de même primordiale dans son destin, parce que Narcisse ne rencontre pas son reflet uniquement dans l'eau, mais surtout au travers de la nymphe, qui lui renvoie ses paroles, faisant « miroir et illusion à Narcisse, en lui présentant [...] un autre (comme) lui-même³³⁷ ». Mentionnons aussi qu'Écho est un être narcissique et qu'elle aurait pu devenir, à sa manière, le porte-étendard du thème de l'amour-propre, comme l'évoque la psychanalyste Martine Sandor-Buthaud : « Avec Écho [...], il est question non pas tant de l'image et du regard, que de l'écoute et de la parole, de s'entendre soi-même et de se faire entendre, d'avoir sa parole propre³³⁸. » Ainsi, nous veillerons à approfondir le récit d'Écho et de Narcisse, qui a connu une postérité considérable en littérature, notamment dans la poésie baroque et romantique, où on a réinvesti le pouvoir formel de l'écho, grâce à une « figure de style, ou même genre poétique – celui de l'*eco responsiva* –, fondé sur un jeu d'homophonie : aux dernières syllabes d'un vers répondent ces mêmes syllabes qui forment sens³³⁹. » Notons aussi l'influence

³³⁴ André Hirt, *L'Écholalie*, Paris, Hermann, coll. « Le bel aujourd'hui », 2011, p. 7.

³³⁵ Philippe Arnaud, « Écho et Narcisse : poésie et impasse chez l'être parlant », *art. cit.*, p. 11.

³³⁶ Anne-Emmanuelle Berger, « Dernières nouvelles d'Écho », *Littérature*, n° 102 (*Échos et traces*), 1996, p. 80.

³³⁷ *Ibid.*, p. 77.

³³⁸ Martine Sandor-Buthaud, « Donner la parole à Écho », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, vol. 128, n° 1 (*Narcissisme et créativité*), janvier 2009, p. 94.

³³⁹ Véronique Gély-Ghedira, *La nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures européennes », 2000, p. 7.

importante du mythe dans les arts figuratifs, « ce à quoi l'on pouvait s'attendre à propos d'une histoire centrée sur le double, le reflet, la contemplation d'une image, le miroir et ses effets inquiétants³⁴⁰ », et en musique, discipline artistique qui s'est penchée sur le phénomène de l'écho.

3.1. La punition

Ovide en dit peu sur la généalogie d'Écho, dont nous ne connaissons pas les parents, mais uniquement son appartenance aux Oréades, alors qu'elle a été élevée auprès des nymphes du mont Hélicon, dans l'antique Béotie. C'est notamment en se portant à leur défense qu'elle fut châtiée. Junon, jalouse épouse de Jupiter et protectrice des femmes, punit Écho parce que cette dernière a utilisé sa langue pour la tromper, tandis que les nymphes « s'abandonnaient aux caresses de son Jupiter³⁴¹ ». En effet, le thème de *lalia*, du babillage féminin, se situe à la source du mythe d'Écho, puisqu'elle avait l'habitude de retenir Junon en bavardant avec elle, pour permettre aux nymphes, qui s'adonnaient aux plaisirs de la chair avec Jupiter, de s'enfuir et d'éviter le courroux de la déesse. Cette ruse se retourne toutefois contre Écho, que Junon condamne à ne plus pouvoir parler à sa guise : elle ne peut maintenant que renvoyer le son, sans pouvoir s'exprimer la première. Junon impose donc le « psittacisme³⁴² » à Écho, ainsi que l'observe Philippe Arnaud en soulignant le sens du terme grec *psittakos* (perroquet) : c'est donc à faire le perroquet qu'est condamnée la nymphe, voire le « caméléon sonore³⁴³ », comme l'exprime plutôt la chercheuse Véronique Gély-Ghedira. Il n'en reste pas moins qu'au travers de cette punition, la parole change de statut : « Écho passera du bavardage à l'écholalie³⁴⁴ », notion qui désigne en psychiatrie la répétition des paroles d'autrui. Ce châtiment n'a pas manqué d'être étudié par la psychanalyse, qui note par exemple que la punition de Junon, contre toute attente, n'est pas infligée à Jupiter, l'époux coupable qui ne cesse de la tromper, mais bel et bien à Écho, qui devient la victime d'une mère qui refuse de s'opposer au père : « Telle

³⁴⁰ Maurizio Bettini et Ezio Pelitzer, *Le mythe de Narcisse* [2003], trad. de l'italien par Jean Bouffartigue, Paris, Belin, coll. « Le mythe », 2010, p. 59.

³⁴¹ Ovide, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*, p. 118.

³⁴² Philippe Arnaud, « Écho et Narcisse : poésie et impasse chez l'être parlant », *art. cit.*, p. 12.

³⁴³ Véronique Gély-Ghedira, *La nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne*, *op. cit.*, p. 100.

³⁴⁴ Claudette Lafond, « Le mythe d'Écho ou l'impossible sujet », *Revue française de psychanalyse*, n° 55 (5) (*Le sujet*), 1991, p. 1641.

une mère complaisante, [Junon] ne s'opposera pas au pouvoir phallique ni aux frasques du dieu³⁴⁵ ». Dans le même ordre d'idées, Sandor-Buthaud mentionne qu'Écho n'est pas punie pour avoir encouragé les galipettes de Jupiter, mais plutôt pour ne pas avoir pris le parti de Junon : « Dans cette problématique, ce que Junon reproche à Écho, *c'est de l'avoir trompée, elle*³⁴⁶. » La trahison d'Écho lui coûte alors sa liberté d'expression.

3.2. La passion rejetée

Malgré cette limitation, Écho, « brûlée de désir³⁴⁷ », développe une passion ardente pour Narcisse. Elle ressemble à cet égard à bien des femmes et des hommes, qui tentent d'approcher l'envoûtant jeune homme, à la différence près qu'elle « persiste dans son désir³⁴⁸. » Écho n'est alors pas particulièrement affectée par sa punition, mais elle ne se doute pas encore des conséquences que celle-ci aura sur sa relation avec Narcisse. Elle pourchasse ce dernier, dans l'attente qu'il l'interpelle et qu'elle puisse échanger avec lui, parce qu'Écho, à présent, doit « guetter des sons auxquels elle pourra répondre par des paroles³⁴⁹. » Ce choix de vocabulaire (*sonos* versus *verba* dans le texte original) n'est pas anodin. Il démontre que la parole, chez Écho, n'est pas que répétition, comme la nymphe subvertit les expressions d'autrui, les *sonos* qu'elle capte, pour leur donner un sens différent, pour se les approprier, pour qu'elles deviennent ses propres *paroles* : « [Écho] nous suggère que la parole, chez l'être parlant, est toujours déjà là, empruntée, répétitive, mais qu'il est possible d'en faire un objet nouveau, créatif, bref ce qu'on qualifie de *poésie*, quand s'invite dans la parole le désir propre d'un sujet parlant³⁵⁰. » C'est dans cette transformation que réside le véritable lien d'Écho avec la thématique de la création, quand la nymphe arrive à faire sien le discours d'autrui, à le transformer et à trouver « dans la contrainte qu'on lui impose la matière de sa liberté et de quoi exprimer son désir propre³⁵¹ ». Imiter, c'est toujours un peu se présenter soi-même, ce qui rend l'écholalie subjective et artistique selon André

³⁴⁵ *Idem.*

³⁴⁶ Martine Sandor-Buthaud, « Donner la parole à Écho », *art. cit.* p. 96. Nous soulignons.

³⁴⁷ Ovide, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*, p. 118.

³⁴⁸ Philippe Arnaud, « Écho et Narcisse : poésie et impasse chez l'être parlant », *art. cit.*, p. 12.

³⁴⁹ Ovide, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*, p. 118.

³⁵⁰ Philippe Arnaud, « Écho et Narcisse : poésie et impasse chez l'être parlant », *art. cit.*, p. 17. L'auteur souligne.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 13.

Hirt : « Et surtout, par ses bouts de phrases, d’amour, Écho supplémente, malgré sa faiblesse, la nature, en renvoyant ce qui n’est plus du tout la nature, mais ce qu’il faut, ne serait-ce que par défaut, nommer *art*³⁵². » C’est même ce qui pousse Florence Klein à étudier Écho comme figure de l’intertextualité. Dans une « infidélité créatrice³⁵³ », elle se réapproprie le discours de Narcisse pour lui déclarer son amour :

Ce moment éminemment douloureux, où la nymphe en est réduite à puiser dans les paroles mêmes qui la repoussent le moyen de faire entendre son amour pour celui qui ne veut pas d’elle, est en même temps celui qui, sur le plan métapoétique, dit la créativité d’Écho, à l’instar du poète qui se saisit du langage dont il dispose pour lui donner un sens inédit³⁵⁴.

Rappelons que l’écho lui-même n’est pas une pure répétition non plus : le son revient légèrement distinct, « le même est différent³⁵⁵. » Ceci se voit particulièrement lorsque Narcisse, poursuivi dans la forêt, questionne l’inconnue qui est à ses trousses. Écho, se cachant d’abord entre les arbres, répond à ses paroles en les répétant partiellement, leur donnant ainsi un sens nouveau qui laisse voir l’étendue de son désir pour Narcisse. Lorsque ce dernier lui demande de le rejoindre à découvert, Écho s’emballé : « “Ici ! reprend-il, réunissons-nous !” Il n’y avait pas de mot auquel Écho pût répondre avec plus de plaisir : “Unissons-nous !” répète-t-elle et, charmée elle-même de ce qu’elle a dit, elle sort de la forêt et veut jeter ses bras autour du cou tant espéré³⁵⁶. » Écho ne donne pas uniquement un sens nouveau aux paroles de Narcisse : elle les déforme pour leur faire dire le contraire, avec pour résultat le refus de l’amour d’Écho et son rejet complet par Narcisse.

3.3. L’écholalie comme destinée

Rongée par le chagrin et la honte d’être rejetée par l’objet de son désir, Écho se réfugie dans les bois. Ses soucis la font maigrir et l’épuisent ; elle se laisse lentement

³⁵² André Hirt, *L’Écholalie*, *op. cit.*, p. 15.

³⁵³ Florence Klein, « Écho, l’intertextualité déformante et une poétique “féminine” chez Ovide et quelques autres », *Polysèmes* [En ligne], n° 20 (*Résonances d’Écho*, dir. par Marie Laniel, Laetitia Sansonetti et Aurélie Thiria-Meulemans), 2018, § 1, URL : <https://journals.openedition.org/polysemes/4420>.2018.

³⁵⁴ *Ibid.*, § 11.

³⁵⁵ Martine Delvaux et Jamie Herd, « Comment faire apparaître Écho ? *Sœurs, saintes et sibylles* de Nan Goldin et *Autoportrait en vert* de Marie Ndiaye », *Protée*, vol. 35, n° 1 (*Échos et résonances*), printemps 2007, p. 30.

³⁵⁶ Ovide, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*, p. 119.

dépérir. Son corps s'assèche et ses os prennent la forme d'un rocher. Privée de corps, mais sans pour autant être morte, il ne reste de la nymphe que sa voix : « Écho est un *reste*³⁵⁷ », comme l'exprime Hirt. Écho finit donc « sous l'aspect d'un squelette de pierre, cependant que d'elle quelque chose survit et court parmi les bois, les monts et les forêts : sa voix seule, un son privé de corps³⁵⁸. » L'écholalie devient ainsi la destinée de la nymphe, qui est poussée à se replier sur elle-même à cause de l'indifférence de Narcisse. Parce qu'elle ne peut assumer ce rejet et donc assumer sa propre personne, Écho s'efface, comme le souligne Gély-Ghedira en évoquant le « déni de l'être à travers le déni du corps³⁵⁹. » Pareille à plusieurs figures mythologiques d'Ovide, elle subit une métamorphose, exemple « du devenir anonyme de l'éponyme. Écho entre elle aussi en personne sur la scène du récit, avant de s'y fondre en écho³⁶⁰. » Le changement n'est pas que physique, il est aussi géographique, alors qu'Écho ne retourne plus sur les montagnes, auprès des nymphes : « Elle quitte la lumière du jour et des sommets pour l'obscurité des antres³⁶¹. » L'attitude d'Écho n'est que peine : elle ne ressent pas de colère pour le jeune homme et ce n'est pas elle qui demande aux dieux de venger les amants déçus de Narcisse. Le récit d'Ovide nous relate plutôt qu'un autre amant le maudit et enjoint Némésis, divinité de la vengeance, d'intervenir et de le condamner à son triste sort. Au contraire, Écho reste liée à cet amour impossible, « à cet objet vide, indifférent, incapable de l'entendre, et qui demande à être adulé³⁶². » De plus, c'est elle qui est à proximité de Narcisse au moment de sa mort, alors qu'elle répète ses dernières paroles. Elle suivra aussi le cortège du défunt, répétant les gémissements des Naïades et des Dryades. Écho, peinte comme un être sauvage, solitaire et blessée par l'amour, a été réinvestie par les poètes baroques du XVII^e siècle, pour qui elle représente l'interlocutrice de choix pour l'amoureux en peine, compatissante puisqu'elle connaît les mêmes tourments : « Prise à témoin des chagrins d'amour, la nymphe est sans cesse sollicitée et interpellée [par le poète]. [...] [C]ette “fille de l'air” qui le comprend si bien [...] incarne la sympathie de l'univers et elle est complice de l'amant

³⁵⁷ André Hirt, *L'Écholalie*, op. cit., p. 15. L'auteur souligne.

³⁵⁸ Maurizio Bettini et Ezio Pelitzer, *Le mythe de Narcisse*, op. cit., p. 64.

³⁵⁹ Véronique Gély-Ghedira, *La nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne*, op. cit., p. 30.

³⁶⁰ Anne-Emmanuelle Berger, « Dernières nouvelles d'Écho », art. cit., p. 73.

³⁶¹ Véronique Gély-Ghedira, *La nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne*, op. cit., p. 35.

³⁶² Martine Sandor-Buthaud, « Donner la parole à Écho », art. cit., p. 98.

mélancolique³⁶³. » C'est en s'adressant à la nature que le poète baroque échangera avec Écho, qui n'est plus qu'une voix.

4. Lecture du personnage-créateur d'Élisa

4.1. Le besoin d'être vue

La relation entre le conteur et son public est essentielle, comme nous l'avons évoqué. Renoux va même jusqu'à dire que le conte ne peut être réussi s'il n'est pas raconté à un auditoire attentif et intéressé : « On conte d'autant mieux qu'on sait qu'on a gagné l'écoute de la salle. Le reste importe peu³⁶⁴. » Difficile de savoir si Élisa arrive à capter l'attention de son public, qui n'a pas la parole dans *La peau d'Élisa* et dont on révèle seulement la présence devant elle depuis un temps indéterminé dans une introduction *in medias res*. Toutefois, il est clair que la conteuse recherche tant l'écoute que le regard de son public, qui lui est nécessaire pour attester la réussite de son entreprise³⁶⁵. Constamment en quête d'un retour de la part de l'auditoire, Élisa multiplie les apartés. Ceux-ci solidifient certes sa relation avec ses interlocuteurs en initiant un contact direct avec eux, mais ils visent surtout à confirmer par les réactions qu'ils suscitent que les souvenirs racontés sont suffisamment détaillés, ce qui est primordial pour activer en elle la substance qui permettra à sa peau de cesser de croître. Arrêtant par exemple de raconter l'histoire d'Anna, Élisa mesure les effets de ses propos sur le public, qu'elle interpelle : « Sentez-vous la chaleur sur mon ventre quand elle parle ? Est-ce que je donne assez de détails ? C'est important, les détails, c'est ce qu'il a dit. » (*PE*, p. 12-13) De tels propos abondent dans la pièce et témoignent de l'aspect vital pour Élisa de cette prise de contact avec le public :

³⁶³ Carine Luccioni, « Les accents d'une nymphe plaintive : Écho, miroir du dire mélancolique dans la poésie de l'âge baroque (1580-1630) », *Dix-septième siècle*, vol. 239, n° 2 (*Varia*), 2008, p. 287.

³⁶⁴ Jean-Claude Renoux, *Paroles de conteur. Essai sur la pratique, l'historique et les approches du conte*, *op. cit.*, p. 14.

³⁶⁵ Selon Pascal Riendeau, ces apostrophes au public découlent de la nécessité des personnages de Fréchette d'être vus et relèvent d'une pensée féministe : « Cette insistance à recourir à la fonction phatique (le contact) de la communication s'exprime par une utilisation du mode impératif qui relève de la prière ou de l'exhortation [...] : écoutez-moi, parlez-moi, regardez-moi, embauchez-moi, séduisez-moi ou racontez-moi quelque chose. Elles constituent autant de façon originale, voire novatrices de parler des femmes et leur donner la parole. » Voir Pascal Riendeau, « Jeux de rôles et masques identitaires dans *Baby blues* et *Les quatre morts de Marie* », dans Gilbert David (dir.), *Carole Fréchette, dramaturge. Un théâtre sur le qui-vive*, *op. cit.*, p. 49.

Est-ce que je suis assez précise ? Je m'excuse d'insister, mais c'est important. (*PE*, p. 11)

Est-ce que vous comprenez ? Je veux dire, entendez-vous le battement de son sang dans ma tête quand il crie ? (*PE*, p. 11)

Alors ? Les frissons, vous les avez sentis ? Non ? Pas encore ? Vous êtes sûrs ? Quand j'ai parlé du ciel qui tombait sur moi... Il me semble que j'ai senti la substance dans mes joues... Mais c'était peut-être autre chose. Attendez. Laissez-moi essayer encore. (*PE*, p. 22)

Son interaction avec l'auditoire va aussi au-delà des histoires qu'elle relate. Éliisa se regarde souvent dans un miroir et elle palpe continuellement sa peau, visiblement inquiète de l'état de cette dernière. Elle calme son inquiétude en demandant à l'auditoire de réagir au vieillissement de son corps, de manière à obtenir la confirmation que la solution qu'elle met en pratique règle effectivement son problème :

Disons que vous voyez ces coudes-là, tout seuls. Deux coudes dans la lumière et tout le reste est dans l'ombre. Disons qu'ils sont dans une vitrine, posés sur du velours noir. Vous les regardez. Qu'est-ce que vous en pensez ? Pas tellement de leur forme, mais de la peau qui les recouvre. Trouvez-vous qu'il y en a trop, ou juste assez ? » (*PE*, p. 10)

Éliisa a donc besoin d'être vue pour exister³⁶⁶, victime de cette « problématique du regard, regard du personnage qui appelle celui de l'autre personnage pour garantir son existence, mais aussi et surtout, regard du personnage dont le devenir, dans la relation théâtrale, n'a d'autre lieu pour s'accomplir que celui de la scène³⁶⁷. » Il faut comprendre que les récits partagés constituent un prétexte pour Éliisa : si elle veille à offrir une expérience réussie au public, c'est surtout pour retrouver sa peau d'antan, pas pour s'assurer un titre de conteuse aguerrie. Comme elle partage ouvertement ses inquiétudes, de même que les hauts et les bas de son entreprise³⁶⁸, un lien d'autant plus fort se crée avec le public, sa franchise la rendant plus crédible. Mentionnons aussi que la mise en scène dans laquelle Éliisa évolue instaure aussi un sentiment de proximité

³⁶⁶ C'est d'ailleurs le propre de plusieurs personnages théâtraux, comme le souligne Hemmerlé : « Rappelons, si nécessaire, l'étymologie du mot "théâtre", ce lieu d'où l'on voit, ce lieu d'où l'on regarde. » Voir Marie-Aude Hemmerlé, « Écriture du corps et micro-fictions dans *La peau d'Éliisa* », *art. cit.*, p. 198.

³⁶⁷ Denise Cliche, Andrée Mercier et Isabelle Tremblay, « Passion, parole et libération dans la dramaturgie de Carole Fréchette », *art. cit.*, p. 218.

³⁶⁸ « À certains moments, je la sens, je vous jure que la sens, la substance qui court dans ma peau. Ça fait une espèce de picotement. Ou un courant électrique. Mais d'autres fois, j'ai l'impression que ça ne fonctionne pas du tout. » (*PE*, p. 20)

entre elle et son auditoire : la majorité du temps, la femme est seule sur scène et les mots sont son unique recours pour rendre vivante sa narration. Être conteur demande peu de moyens, ce que reflète bien la scène nue de *La peau d'Élisa*. Elle ne peut compter que sur sa virtuosité de conteuse pour toucher le public grâce à la puissance des images relayées. Comme la relation qu'elle cherche à instaurer ne repose pas uniquement sur l'aspect ludique du conte³⁶⁹, mais aussi sur l'intimité, Élisabeth semble s'inscrire dans la veine des conteuses contemporaines : « D'un style à l'autre, on dénote toutefois un point commun chez ces conteuses : une tendance certaine à explorer des univers très personnels et à établir un rapport d'intimité avec l'auditoire³⁷⁰. » Élisabeth s'éloigne donc du folklore, de la pratique traditionnelle du conte, en ne présentant pas des récits merveilleux transmettant entre autres une morale : elle offre plutôt sa peau, son intimité, au regard de l'auditoire. Cette ouverture sur ses angoisses rappelle aussi les conteurs urbains, qui présentent les vicissitudes de l'existence humaine dans une « vulgarité triomphante et subversive³⁷¹ », non sans accorder beaucoup d'importance aux exclus de la société. Même si Élisabeth n'appartient pas à cet univers *trash*, sa solitude amoureuse la rapproche de ces personnages marginaux, qui « révèlent leur vulnérabilité [pour] éveille[r] la sympathie de l'auditoire³⁷². » Le sentiment d'inquiétude qui traverse ce drame est un trait du conte urbain, qui rappelle « le clivage entre le conte traditionnel, généralement rassembleur et rassurant, et le conte urbain³⁷³ », qui lui préfère secouer son auditoire.

4.2. Entre transmission et création

Élisabeth n'est pas une artiste professionnelle. Elle ne maîtrise pas certaines caractéristiques propres au métier de conteur, sans compter qu'elle ne se définit pas comme tel. Peu éloquente, elle enchaîne par exemple les histoires sans se rendre à la chute de celles-ci et seules ses nombreuses hésitations ponctuent le spectacle, tout en

³⁶⁹ Si l'angoisse d'Élisabeth est au premier plan du texte dramatique, on ne peut ignorer l'aspect pittoresque des récits qu'elle raconte. *La peau d'Élisabeth* semble alors allier lyrisme et humour.

³⁷⁰ Jean-Marc Massie, *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain. Le renouveau du conte au Québec*, op. cit., p. 76.

³⁷¹ Stéphanie Nutting, « Le conte urbain. Yvan bienvenue, Jean Marc Dalpé et Fabien Cloutier », art. cit., p. 268.

³⁷² *Ibid.*, p. 261.

³⁷³ *Ibid.*, p. 254.

démontrant son manque d'expertise. « Qu'est-ce que je disais ? » (*PE*, p. 7) s'avère par exemple une interrogation qui revient sous plusieurs formes tout au long de la pièce. Elle jouit toutefois d'une mémoire impeccable : Éliisa, pareille à Écho, répète ses souvenirs empruntés dans un foisonnement de détails, ce qui conduit à la production d'images à la fois justes et mémorables³⁷⁴ : « [I]l faut insister sur les petites choses du corps, la sueur, le frémissement, le sang qui bat. Ce sont ces détails-là qui activent la substance. » (*PE*, p. 19) La parole l'amène ainsi à assumer son rôle de passeur, en portant la mémoire d'autrui, tandis que la position de son corps – assise sur un banc en attente qu'on vienne lui raconter des souvenirs – en favorise la collecte. Comme l'exprime Robert, elle « absorbe le monde et s'en nourrit pour ensuite en témoigner³⁷⁵ », ce qui la rapproche du conteur, à la différence près que l'habituelle « logique du temps s'est substituée une logique de l'espace : les récits viennent, en effet, d'ailleurs plutôt que d'autrefois³⁷⁶. » Éliisa ne fait toutefois pas que transmettre un répertoire déjà existant : elle devient créatrice quand elle aborde son propre mal. Les apartés que l'on peut considérer comme peu importants au premier abord deviennent au fil du texte un conte en soi : l'histoire qu'elle raconte véritablement, c'est celle de son problème de peau et de ses multiples tentatives pour retrouver son état normal. Comme conteuse, Éliisa apporte donc sa marque personnelle en quittant les récits des autres pour raconter sa propre histoire³⁷⁷. Même si elle ne se colle pas nécessairement à toutes les conventions du conte, elle en tire parti avant tout pour se raconter elle-même et faire en sorte que le public s'attache à ce qui la préoccupe le plus : son vieillissement, problème humain tout aussi universel que celui de l'amour qui lui sert de paravent.

³⁷⁴ C'est aussi dans une volonté d'éveiller les sens chez l'auditoire : « Il ne s'agit pas pour le lecteur/spectateur de s'identifier, mais de faire appel à sa capacité de ressentir et, en un sens, d'exacerber ses sensations. » Marie-Aude Hemmerlé, « Écriture du corps et micro-fictions dans *La peau d'Éliisa* », *art. cit.*, p. 187.

³⁷⁵ Lucie Robert, « Un sujet à construire. Le passeur de récit (prise 2) », dans Gilbert David (dir.), *Carole Fréchette, dramaturge. Un théâtre sur le qui-vive*, *op. cit.*, p. 246.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 250.

³⁷⁷ Cette idée rappelle l'anamnèse chez Fréchette, soit le fait pour les personnages de transformer leur présent par un regard sur le passé : « [L]'anamnèse du personnage chez Fréchette a cependant comme trait spécifique d'être stimulée par le récit des autres et du monde, que le personnage absorbe et dont il se fait le passeur ». Voir Francis Ducharme, *Une dramaturgie inquiète des médias*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2015, p. 187.

5. Réactualisation du mythe et de la figure concrète de l'artiste

Les principaux éléments structurants du mythe d'Écho sont réactualisés dans *La peau d'Élisa*, à commencer par l'écholalie ou le phénomène de l'écho lui-même. Rappelons que, comme Écho qui répète les paroles d'autrui, Élisabeth³⁷⁸ répète quant à elle les souvenirs amoureux des autres, qu'elle s'assure de transmettre avec profondeur, reprenant tous les détails mentionnés par ses sources afin que son auditoire puisse ressentir ce qu'ont éprouvé ces amoureux. De plus, elle répète par moment les paroles prononcées par le jeune homme, considérant ses conseils comme une marche à suivre avec prévenance : « C'est le jeune homme qui l'a dit. » (*PE*, p. 15) Or, comme Écho, Élisabeth s'érige en créatrice, dans la mesure où il ne s'agit pas d'une répétition parfaite, puisqu'elle mélange les récits et accumule les apartés, traces de sa marque personnelle dans le tressage de ces paroles :

Vite, il faut que je continue. Alors euh... Ginette qui était boulotte aux étangs d'Ixelles... J'ai déjà parlé de Ginette ? Bon. Attendez. Euh... Marguerite qui m'attend dans un café de la rue Louis-Bertrand... Je l'ai déjà dit ? Les mains d'Edmond sur ma nuque... Dans les Marolles, il marchait au-dessus de ma tête. J'imaginai la mousse sur son visage. Je l'ai dit aussi ? (*PE*, p. 23)

L'écho s'inscrit ainsi dans la structure même du texte, puisque les souvenirs s'y répètent et s'y entremêlent. Élisabeth n'est donc pas limitée comme Écho, au point de ne pas pouvoir initier elle-même la parole, étant donné qu'elle consacre une bonne partie de son texte à y aller de ses propres souvenirs. Il n'en demeure pas moins que l'intrigue principale de la pièce se consacre à cette parole mimétique : Élisabeth doit raconter les histoires d'autrui pour régler son problème de peau, dépourvue qu'elle est d'histoires d'amour personnelles à confesser. Comme Écho, « elle introduit l'altérité dans le même³⁷⁹ », adoptant la vie d'autrui lorsqu'elle partage leurs souvenirs³⁸⁰. Cette contrainte ne lui est pas imposée par une punition dans le sens traditionnel du terme, comme c'est le cas pour Écho avec Junon, mais la mention de cette peau en trop semble indiquer la progression du vieillissement d'Élisabeth pour peu qu'on l'associe à une peau

³⁷⁸ Notons aussi la même assonance dans leurs prénoms, le « É » présent tant dans Écho que dans Élisabeth.

³⁷⁹ Véronique Gély-Ghedira, *La nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne*, op. cit., p. 167.

³⁸⁰ Rappelons ici qu'Élisabeth, étant tour à tour homme et femme dans sa pratique de conteuse, rappelle ici la figure d'Écho, qui n'est pas nécessairement androgyne, mais qui, n'étant qu'une voix, s'inscrit dans une répétition du même, quel qu'il soit.

ridée ou moins ferme. Rien ne confirme l'âge exact de la conteuse dans la pièce elle-même, outre la mention du *jeune* homme, qualificatif qui marque une distance avec elle, mais Éliisa semble souffrir des conséquences du passage du temps, changement effrayant qu'elle perçoit comme susceptible d'altérer sa véritable identité : « Mais moi, je n'en veux pas de toute cette peau à l'intérieur de moi. J'ai peur qu'elle prenne trop de place, qu'elle pourrisse en dedans, qu'elle fasse une petite montagne entre mon cœur et moi, qu'elle l'enveloppe si bien que je ne l'entende plus. » (*PE*, p. 18) Notre hypothèse se confirme par le fait que les œuvres de Fréchette présentent en général des personnages féminins de son âge, dans lesquels elle se projette, elle qui cède souvent à une certaine tentation autobioscénique, que nous avons déjà définie. Ceci indique une première transformation du mythe d'Écho : la nymphe dans la fleur de l'âge, amoureuse de Narcisse, devient une Écho de la maturité, moins désirable et hantée par la peur de ne plus savoir aimer, ce qu'explique l'absence de Narcisse – voire d'hommes – dans sa vie. Cette fois-ci, le mythe n'est pas tout à fait profané : Fréchette actualise plutôt Écho en en faisant une femme mure qui réfléchit aux tourments que provoquent en tout être humain les marques du vieillissement.

Effectivement, le traitement de la thématique de l'amour est la principale différence entre le mythe original et la pièce de Fréchette. Le désir amoureux est absent chez Éliisa, qui n'accorde pas de véritable importance aux relations qu'elle a vécues : « Oui, mais moi, je... C'est vrai, il m'est arrivé des histoires, mais je ne sais même pas si c'était vraiment de l'amour, vous comprenez ? Et puis, les détails, je les ai oubliés. » (*PE*, p. 20) Si le récit d'Écho est un mythe du chagrin amoureux, celui d'Éliisa présente une peine différente, additionnée d'inquiétude : celle d'une femme mure, que ne désespère plus cette fois-ci une amourette perdue, mais qui craint plutôt quelque chose de bien plus déchirant, soit de ne même pas avoir quelqu'un après qui soupirer. Fréchette explique elle-même que la volonté derrière l'écriture de sa pièce est de montrer « ces moments bénis où la place n'est plus libre » (*PE*, p. 27), moments qu'Éliisa n'a jamais expérimenté. Éliisa ne fait donc pas face au rejet comme c'est le cas pour Écho, mais toutes deux subissent l'absence de l'amour. La peine d'Écho est ce qui la pousse à ne devenir plus qu'une voix, victime de la maladie d'amour :

Écho présente les symptômes typiques de la mélancolie érotique : elle est affaiblie par une violente fièvre amoureuse dont l'ardeur dessèche son corps et consume à tel point ses forces vitales qu'il ne lui reste que la voix. Selon la tradition médicale, l'amour excessif peut dégénérer en maladie lorsqu'il provoque une forte perturbation d'esprit³⁸¹.

Ceci rappelle bien sûr Éliisa, dont le corps changeant la force à devenir conteuse, comme si, cette fois, la solitude extrême avait provoqué la dégénérescence de son corps. Il nous semble que cette angoisse de devoir vieillir seule représente un vide dans sa vie, vide qui est peut-être inconsciemment comblé par cette peau en trop. La pièce comporte quand même en un sens son Narcisse, le jeune homme qui apparaît ponctuellement sur scène, impassible à sa détresse, comme Narcisse qui repousse ses prétendants et prétendantes : « Écoutez, je voudrais vous parler de quelque chose... » (*PE*, p. 16) dit par exemple Éliisa avant d'être coupée une énième fois par le jeune homme. Le rôle du jeune homme dans l'intrigue consiste ainsi à soulever l'absence d'amour chez la conteuse, tandis qu'il déborde, semble-t-il, d'histoires à raconter.

Les destinées d'Éliisa et d'Écho divergent aussi sous un autre aspect. Rien n'est à ce point tragique pour Éliisa, qui, en ce sens, s'imagine peut-être cette peau qui se multiplie ou, du moins, y accorde une attention démesurée, mais nullement corroborée par qui que ce soit. Les didascalies ne la décrivent pas comme particulièrement différente d'une femme normale et seul le jeune homme confirme son inquiétude, en touchant la peau de ses coudes, sans trop insister cependant, disant ce qu'elle souhaite entendre comme s'il voulait simplement ne pas la contrarier : « Oui, vous avez raison, il y en a trop. » (*PE*, p. 18) De plus, Éliisa semble accepter son statut d'écho : toujours optimiste, elle désire poursuivre son expérience et elle demande au public de lui fournir d'autres souvenirs, ne cédant pas au désespoir à l'instar d'Écho :

Je vous propose quelque chose. Vous connaissez la place du Jeu de Balle ? Il y a un banc devant l'église de l'Immaculée-Conception. [...] Je suis là tous les jours à cinq heures, prête à écouter. Vous venez, vous vous asseyez près de moi et vous parlez. Ça peut durer cinq minutes ou toute la soirée, c'est comme vous voulez. Quand vous avez fini, vous partez, et moi je garde tout, vos battements de cœur, vos mains moites, vos petits rires, vos yeux qui se mouillent quand vous me dites que vous l'aimez encore. [...] Dites-le à tous ceux que vous connaissez. Dites-leur qu'ils peuvent venir. [...] Dites-leur que je suis

³⁸¹ Carine Luccioni, « Les accents d'une nymphe plaintive : Écho, miroir du dire mélancolique dans la poésie de l'âge baroque (1580-1630) », *art. cit.*, p. 294.

gentille, que je souris facilement, que je prendrai ce qu'ils veulent bien me donner, sans insister. (*PE*, p. 23)

Cette proposition n'est pas sans rappeler Simon, qui demandait lui aussi l'aide du public pour mener à bien son entreprise : « C'est urgent, vous comprenez ? Dites-leur que c'est pour ma peau. » (*PE*, p. 24) Ainsi, Éliisa reste active et motivée : plutôt que de disparaître, elle réitère sa présence sur le banc de la place du Jeu de Balle. Toutefois, elle est assurément habitée par une peur de disparaître, une peur de l'effacement : « J'ai peur qu'elle n'arrête plus jamais de pousser. Qu'il y en ait tellement qu'elle se mette à pendre de mon cou, de mes bras, de mon ventre jusqu'à terre. [...] J'ai peur qu'on ne me voie plus moi, mais seulement ma peau qui se répand. » (*PE*, p. 18) Cette inquiétude ne peut se régler que par la volonté d'Éliisa de reprendre sa place, comme l'explique Fréchette elle-même en indiquant que la pièce est centrée sur un personnage « qui se débat pour trouver sa place, pour exister. [...] Simon essaie de faire sa place dans la société au travers des métiers qu'il s'invente. Éliisa, quant à elle, essaie d'exister par les mots, elle tente de rester en vie par les histoires qu'elle raconte³⁸². » Si Écho se laisse mourir, Éliisa se bat pour affronter cette peau en trop, cette vieillesse qui risque de l'avaler. Sur ce plan, elle se distingue aussi d'Écho, parce que cette volonté de prendre sa place passe par une volonté d'être vue, à l'inverse de la nymphe, qui reste dans l'ombre. Éliisa veille à ce qu'on la remarque et, en ce sens, elle incarne une version plus positive d'Écho. Sa quête a un je-ne-sais-quoi de narcissique, d'ailleurs, ce qui rapproche les deux femmes.

6. Conclusion partielle

Nous avons donc vu que *La peau d'Éliisa* met au jour une Écho qui reprend le contrôle de son récit, libérée de son Narcisse, sans parvenir pour autant à afficher plus de sérénité. L'absence d'amour et le passage du temps métamorphosent Éliisa, ce qui passe par une peau en crise, phénomène auquel elle tente de mettre un frein par la pratique du conte. Elle raconte des souvenirs amoureux à un auditoire dans le but ultime

³⁸² Lucie Robert, « Raconter pour ne pas vieillir : *La peau d'Éliisa* de Carole Fréchette », *Voix et Images*, vol. 43, n° 1 (127) (*Poétiques de la parole. Le parler dans l'écrit*, dir. par Lucie Bourassa et Laurance Ouellet Tremblay), automne 2017, p. 70.

d'activer cette substance qui ferait cesser la pousse de son épiderme. L'art devient donc une thérapie, voire un moyen de guérir, de vaincre ces symptômes et de reprendre le contrôle de son corps, d'abord, puis de sa psyché, ensuite, en calmant son angoisse. Ceci nous amène à aborder une dernière hypothèse pour justifier la présence de personnages-créateurs dans le théâtre québécois contemporain : pour nombre d'entre eux, la création devient un geste réparateur, afin de se prémunir contre la dérive existentielle.

Noémi Couture Guindon étudie cette piste dans le roman et le théâtre de Marie Laberge et d'Abla Farhoud. Elle analyse quatre personnages de femmes artistes, au carrefour de la migration et de la maternité. Ces figures du créateur veulent changer le monde ou leur propre monde, en accomplissant un travail de deuil grâce à l'art. S'intéressant plus particulièrement à l'écriture, Couture Guindon note que la création vient réparer leur identité déstructurée : « [La création] permet une réorganisation de la psyché. L'écriture devient donc un moyen de défense contre la déstructuration identitaire³⁸³. » Ces propos rappellent Élixa, dont la déroute est tant physique que psychologique. Les mots, prononcés plutôt qu'écrits, lui permettent de se défendre contre sa peau en trop. La réécriture positive du mythe s'inscrit aussi dans la pensée de Couture Guindon, qui associe création et vie, à l'inverse d'Écho, qui en meurt :

En définitive, pour toutes les artistes de notre corpus, l'art est synonyme de vie, de renouveau, de sortie du silence, de prise de parole, d'affirmation de soi, de pratique remémorante. Écrire, sculpter, jouer, permet à ces artistes de ne pas oublier qui elles sont, de ne pas oublier leur passé et d'apprendre à l'accepter. L'art devient un lieu d'énonciation où explorer leur identité³⁸⁴.

Cette réparation, voire cette guérison, est possible grâce à l'aspect libérateur de l'art, libération qui va aussi de pair avec l'acceptation de soi. Nous pouvons supposer qu'Élixa doit accepter sa propre condition avant de pouvoir se débarrasser du fléau qui l'atterre, ce qu'elle n'a pas encore atteint à la fin de la pièce. L'art, selon Couture Guindon, est toutefois une bonne voie pour tendre vers cette liberté : « Bref, l'art aide

³⁸³ Noémi Couture Guindon, « Chapitre III : La création artistique comme purgatoire et comme affirmation de soi », dans Noémi Couture Guindon, *Le personnage féminin dans le théâtre et le roman de Marie Laberge et Abla Farhoud*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2009, p. 79.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 102.

ces personnages à trouver le Sens et à se réconcilier avec leur passé et leur identité. La création est un lieu d'énonciation qui permet de se retrouver, de s'accepter, d'explorer son identité³⁸⁵. » La même thèse survient chez Maxime Aubin, qui s'intéresse quant à lui à la figure de l'homosexuel créateur dans la dramaturgie québécoise depuis 1980. À ses yeux, la création participe à une quête identitaire et à une affirmation de soi, ce qui est particulièrement présent chez les personnages de son corpus, qui s'adonnent notamment au jeu de rôle pour tendre vers un idéal :

[L]e désir homosexuel est souvent interdit, impossible ou insatisfait, laissant ainsi les personnages avec un sentiment de désespoir, de honte ou de perte qui menace de mener à la violence. Le théâtre devient alors le moyen envisagé afin de remplacer une réalité insatisfaisante³⁸⁶.

C'est aussi le cas pour Éliisa, qui n'est certes pas homosexuelle, mais qui, comme artiste désespérée par le mal qui l'affecte, joue alors à être une autre en adoptant les récits d'autrui. Ce travestissement permet aux personnages-créateurs de présenter une autre version d'eux-mêmes, mais surtout de soulager la douleur de leur existence. En revanche, l'art, qui permet de « rendre la vie supportable à ces personnages écorchés par la vie³⁸⁷ », est un refuge temporaire : ces artistes devront tôt ou tard affronter le monde, comme Éliisa devra tôt ou tard apprendre à apprivoiser sa propre vieillesse.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 109.

³⁸⁶ Maxime Aubin, *Créer et se créer. La figure de l'homosexuel créateur dans la dramaturgie québécoise depuis 1980*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 2009, p. 2.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 54.

CONCLUSION

Morceler le mythe : une étude des résonances

Nous avons trouvé des traces indéniables de résonances mythologiques, implicites, mais signifiantes, dans notre corpus. Il en résulte que Fréchette et Tremblay, sans reprendre le mythe dans son entièreté et respecter l'ensemble de ses mythèmes, se permettent de composer avec certains d'entre eux, retravaillant à leur guise les différents éléments structurants des récits mythiques étudiés. Une énigme demeure : pourquoi ne pas s'inscrire nommément dans la filiation du mythe ? Selon Durand, ceci s'explique par la dynamique particulière de sa transmission. Par la notion du « bassin sémantique³⁸⁸ », Durand précise que le parcours du mythe, à l'instar de l'eau, assure sa constante circulation dans la mémoire d'une culture, et ce, grâce à ses institutions (bibliothèques, conservatoires, monuments et documents). Parfois survient une « période explosive du mythe³⁸⁹ », qui connaît alors une réception généralisée. Ce ne semble pas être le cas, au sein du théâtre actuel, pour les mythes de notre corpus, qui s'y affichent en catimini. Orphée, Pygmalion, Prométhée et Écho seraient en période de latence : refoulé, le mythe se prive alors « de venir explicitement jouer sous son nom propre³⁹⁰. » Le mythe n'en continue pas moins de faire partie de l'encyclopédie du dramaturge, pour reprendre l'expression d'Umberto Eco³⁹¹, ce qui explique la présence intermittente de ses figures chez Fréchette et Tremblay. L'usage que ces deux auteurs en font renvoie aussi aux notions de pérennité, de dérivation et d'usure du mythe. Selon Durand, les mythèmes s'organisent autour d'un récit idéal, modèle que nous avons

³⁸⁸ Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, op. cit., p. 89-90.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 167. L'auteur souligne.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 169.

³⁹¹ Voir Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur* [1979], Paris, Livre de poche, coll. « Biblio essais », 2007.

d’ailleurs tenté de mettre en lumière pour chacun des mythes évoqués. Or, le destin du mythe est de dériver. Comme il n’est jamais fixe, il se définit par la somme de ses variantes. Cette double nature, tant fixe que multiple, est dangereuse : le mythe peut se dégrader, l’appauvrissement se caractérisant par un glissement du sacré au profane d’ailleurs remarquable dans les œuvres qui composent notre corpus. Ces mythes appauvris n’en restent pas moins vivants, autrement dit résonants, pour Fréchette et Tremblay, qui s’en inspirent afin d’exprimer la nature humaine :

Le jeu mythologique, au nombre de cartes limité, est inlassablement redistribué, et, depuis des millénaires au moins, l’espèce *Homo sapiens* a pu espérer et survivre à cause de cette « rêverie » continue dans laquelle, par saturation intrinsèque ou par événements extrinsèques, se transmet l’héritage mythique³⁹².

La théorie du *ghosting* ou de l’empreinte fantomatique³⁹³ que l’on doit à Marvin Carlson peut aussi être appelée en renfort pour comprendre le phénomène. L’auteur de *The Haunted Stage* prétend que le théâtre est hanté par des récits déjà racontés et des émotions déjà vécues. Selon lui, le théâtre garde la trace d’une mémoire collective, recyclée dans les œuvres théâtrales pour assurer à ses publics la maîtrise des codes qui en favorisent une réception adéquate. On fait ainsi toujours du neuf avec du vieux, ce qui s’inscrit d’ailleurs dans le courant postmoderniste, qui encourage le recyclage des formes, notamment par la citation, le pastiche et la parodie :

Le théâtre, plus que toute autre forme de littérature, semble être associé dans toutes les cultures avec le fait de raconter encore et encore des histoires qui comportent une signification religieuse, sociale ou politique particulière pour son public. Il semble clairement y avoir quelque chose dans la nature de la représentation théâtrale qui en fait un [...] mécanisme particulièrement intéressant pour la recirculation de la mémoire culturelle³⁹⁴.

³⁹² *Ibid.*, p. 45. L’auteur souligne.

³⁹³ Nous empruntons la traduction proposée par Marie-Christine Perras, *Les empreintes fantomatiques du 323, rue des Forges, à Trois-Rivières. De l’écran communautaire à l’écran individuel*, précédé de *Les gars des vues*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, 2019.

³⁹⁴ Marvin Carlson, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2001, p. 8, « Drama, more than any other literary form, seems to be associated in all cultures with the retelling again and again of stories that bear a particular religious, social or political significance for their public. There clearly seems to be something in the nature of dramatic presentation that makes it a particularly attractive [...] mechanism for the continued recirculation of cultural memory. »

Carlson précise que ce recyclage est « sujet à des ajustements continuels et des modifications étant donné que la mémoire est évoquée dans de nouvelles circonstances³⁹⁵ ». Dans cette perspective, Fréchette et Tremblay reproduisent à leur manière des récits et des personnages ayant déjà eu leur place au théâtre, ce qui explique chez eux l'utilisation de mythes qui appartiennent à ces matériaux théâtraux qu'ils contribuent à réinvestir, sans pourtant devoir suivre la logique mythique de manière littérale. Latent selon Durand, recyclé selon Carlson, le mythe chez Fréchette et Tremblay pourrait aussi tenir de la transfiction si nous nous tournons vers Richard Saint-Gelais, qui étudie la relation de migration entre « deux textes, du même auteur ou non, [qui] se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel³⁹⁶. » La transfictionnalité nous paraît une hypothèse séduisante pour expliquer l'utilisation dissimulée du mythe chez nos auteurs, dans la mesure où, en tant que « signe de la rémanence de la fiction, de sa capacité à transcender un texte qui l'a instaurée³⁹⁷ », elle rappelle l'universalité du mythe, qui a voyagé de l'Antiquité gréco-romaine jusqu'à nous. Pour qu'il y ait transfictionnalité, il doit y avoir « identité ou, plus exactement, *prétention à l'identité*³⁹⁸ ». La transfiction n'a donc pas à être une reprise exacte, transparente, du texte antérieur ; elle n'a qu'à en récupérer la diégèse. Ceci correspond tout à fait au travail de récupération des dramaturges de notre corpus : « On s'entendra [...] pour reconnaître que la transfictionnalité travaille l'identité de l'intérieur, en proposant des entités qui ne sont ni tout à fait autres, ni tout à fait mêmes³⁹⁹ ». Évoquons aussi la piste soulevée par Saint-Gelais quant à l'appartenance de la littérature de la fin du XX^e siècle au régime médiatique, où se met en place la grande « circulation fictionnelle⁴⁰⁰ » que constituent notamment les nombreuses adaptations de textes de toute provenance. L'atténuation du rôle de l'auteur dans le régime médiatique, mais aussi auparavant dans le régime médiéval, permet une

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 2, « subject to continual adjustment and modification as the memory is recalled in new circumstances ».

³⁹⁶ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011, p. 7.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 19.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 22. L'auteur souligne.

³⁹⁹ *Idem.*

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 373.

émancipation transfictionnelle du personnage, qui atteint alors le « statut de figure culturelle inscrite dans la mémoire collective⁴⁰¹ ». C'est ainsi, croyons-nous, que le théâtre québécois contemporain en vient à utiliser le mythe sans y référer du fait qu'il se situe dans cette logique d'émancipation autorisant certains mythèmes à transiter sans prévenir d'un texte à l'autre. Bien qu'elles continuent d'être liées au récit source, on ne se soucie plus de représenter fidèlement ces figures mythologiques ni d'en revendiquer l'origine. Tel nous paraît le travail de morcellement du mythe à l'œuvre dans le théâtre de Fréchette et de Tremblay ; mais comment les personnages-créateurs présents dans leurs pièces influencent-ils, quant à eux, cette réécriture ?

Des réécritures singulières par le prisme de l'artiste profane

Nous avons observé que les résonances mythologiques que l'on retrouve chez Fréchette et Tremblay se distinguent par la trivialité des artistes dépeints. Leur exploitation des professions artistiques repose souvent sur le choix de comportements qui contribuent à faire des personnages-créateurs étudiés tantôt des artistes médiocres, tantôt grotesques, se concluant sur des succès risibles ou des échecs cuisants. Nous estimons que cette vision profane de l'artiste fictif provoque des réécritures singulières des mythes évoqués⁴⁰². Ce sont les comportements ridicules des personnages, de leur pratique amateur à leurs illusions d'artistes, qui amènent les auteurs de notre corpus à proposer des élaborations mythiques inédites. Orphée/Simon dans *Les sept jours de Simon Labrosse* ne connaît pas la mort après la perte de Nathalie, qui lui cause à tout le moins un désespoir passager. Au contraire, le métier de metteur en scène, qu'il pratique à tâtons, donne un nouveau souffle à son optimisme à toute épreuve, qui repose sur une naïveté absente de la plupart des versions du mythe d'Orphée. Pygmalion/Guillaume dans *Le génie de la rue Drolet* connaît quant à lui l'échec, tant amoureux qu'artistique, parce qu'il s'érige en faux génie, utilisant un médium

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 382.

⁴⁰² La description que nous brosons du type propre au metteur en scène, au sculpteur, au chorégraphe et au conteur dans ce mémoire pourra paraître hors d'atteinte à certains lecteurs et expliquer le caractère défaillant des artistes fictifs dépeints par Fréchette et Tremblay. Mais nous ne faisons là que souligner les exigences élevées que l'on associe d'ordinaire au travail artistique et à sa légitimation dans un monde qui n'est pas toujours tendre à cet égard. Chose certaine, les difficultés vécues par les personnages-créateurs dans l'atteinte de ces hauts standards concourent à la réécriture du mythe par le prisme du profane.

déconcertant et jetant son dévolu sur un projet qui l'éloigne de Jeanne, sa muse. Son parcours se distingue de celui du sculpteur de Chypre, qui, lui, est transformé par l'amour qu'il porte à celle qui l'aime. Prométhée/Christophe dans *Téléroman* connaît aussi la défaite. Malgré sa renommée dans le monde de la danse, il perd, d'une part, le respect de ses interprètes dans l'élaboration de sa chorégraphie et se retrouve, d'autre part, puni comme le Titan pour avoir tenté de surpasser Dieu. Prométhée est éventuellement libéré de ses chaînes : le chorégraphe, au contraire, meurt le soir de la première, son projet trop ambitieux ayant confirmé sa mise à l'écart du groupe. Finalement, telle une conteuse, Écho/Élisa dans *La peau d'Élisa* répète les histoires d'autrui, mais de manière malhabile. Si la nymphe s'efface par désespoir amoureux, Élisa persiste dans sa volonté d'être vue, mue par un espoir qui semble aussi ingénu que celui de Simon. Toutes ces figures de créateurs dérivent des mythes traditionnels, mais ils ne parviennent guère à incarner pleinement le type d'artiste auquel ils sont associés, même s'ils adoptent la plupart des gestes quotidiens de leur discipline artistique. Simon tente de diriger ses comédiens, Guillaume transforme la matière première en œuvre d'art, Christophe enseigne une chorégraphie à des interprètes et Élisa raconte des souvenirs détaillés à un auditoire ; cependant, ils s'adonnent tous à leur discipline de manière maladroite, incapables qu'ils sont de bien en saisir les codes, ce qui en atténue du même coup la dimension sacrée. Un destin autre échoit ainsi aux mythes qui connaissent dans la tradition une finalité positive, comme Pygmalion et Prométhée, qui se retrouvent réinvestis d'un destin marqué par l'échec, alors que le récit de Guillaume se conclut sans sa femme et celui de Christophe, par la mort. Mais l'inverse est aussi vrai, puisque les mythes d'Orphée et d'Écho, caractérisés par la mort pour l'un et la désespérance pour l'autre, sont réactualisés dans les pièces par les personnages à l'espoir inébranlable de Simon et d'Élisa. Cette distinction entre échec et succès émane certainement de l'imaginaire propre aux deux dramaturges. L'instinct de survie des personnages fréchettiens, qui par leurs imperfections attirent la sympathie du public, nous semble assurer une finalité moins dramatique aux personnages-créateurs de ce théâtre de la comparution, si on les rapproche des personnages tremblayiens aux prises avec une dérive existentielle qui les pousse à se lancer dans des combats perdus d'avance. On aurait cependant tort de

s'arrêter à cette dichotomie, parce que chaque personnage-créateur parvient, à un moment ou à un autre, à transcender ce « mal-être initial⁴⁰³ » propre au personnage théâtral québécois. Par leur capacité à s'échapper dans une certaine fantaisie, associée à des idéaux auxquels ils croient de manière infrangible, les personnages-créateurs s'inscrivent sans équivoque dans la logique du rêve, qui les portent à se croire heureux et triomphants, bien que le lecteur puisse douter de leur réussite. Simon exprime bien la victoire de l'imaginaire sur la réalité dont ces pièces sont empreintes : « On peut tout faire ici, Nathalie, à condition d'avoir des idées. » (*SJSL*, p. 18) En assumant leur fantaisie et leur démesure, ces personnages-créateurs rappellent que ces qualités sont souvent plus nécessaires dans la pratique de l'art que dans l'existence ordinaire.

L'ordinaire au Québec et dans l'art contemporain

Notre méthode, fondée sur l'étude de personnages-créateurs liés à des figures mythologiques et à un répertoire de gestes artistiques, s'est ancrée dans une approche mythodologique, transcendant le texte pour poser un regard sur le contexte qu'éclairent la sociologie de l'art et l'anthropologie. Nous ressentons toutefois le besoin de creuser davantage ce second aspect, en nous demandant finalement « comment et pourquoi [les mythes] se seraient transformés, dans un contexte politique, sociohistorique et culturel précis, soit celui qui entoure et génère le texte⁴⁰⁴ ». Le Québec contemporain d'où émerge le théâtre de Fréchette et de Tremblay influence-t-il la représentation des mythes dans notre corpus ? La manière d'exploiter ces mythes nous semble remarquable lorsqu'on envisage le Québec, à l'instar de Mathieu Bélisle, comme un pays de la vie ordinaire, « où l'homme et la femme du commun, avec leurs soucis moyens, leurs gestes routiniers [...], sont appelés à dominer sans partage⁴⁰⁵. » Comment ne pas voir le reflet de l'homme moyen dans ces artistes profanes, singuliers, certes, mais insignifiants, qui doivent « n'afficher aucune prétention⁴⁰⁶ » pour faire leur place dans le monde, au péril d'échouer s'ils tendent vers la démiurgie ? En

⁴⁰³ Georges Desmeules et Christiane Lahaie, *Les personnages du théâtre québécois*, Longueuil, L'instant même, coll. « Connaître », 2000, p. 119.

⁴⁰⁴ Camille Deslauriers, « Vers une lecture mythocritique des textes littéraires », *art. cit.*, p. 43.

⁴⁰⁵ Mathieu Bélisle, *Bienvenue au pays de la vie ordinaire*, Montréal, Leméac, coll. « Phares », 2017, p. 9.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 10.

représentant des artistes fictifs qui suscitent le rire ou la pitié, Fréchette et Tremblay semblent réfléchir à leur pratique en s'en moquant, ce qu'atteste la tonalité comique de presque tous les textes à l'étude, comédie, satire ou fantaisie dramatique. *Le génie de la rue Drolet* et *La peau d'Élisa* échappent à ce registre purement comique, mais ces pièces sont elles aussi imprégnées d'un certain grotesque, qui contraste avec la tonalité tragique associée à la mythologie antique. Aux yeux de Bélisle, les artistes sont contraints d'adopter cette posture afin d'être acceptés dans la société québécoise, où l'humour règne d'ailleurs en maître :

En tout temps, il s'agit pour eux de faire la preuve qu'ils sont issus de la souche commune, qu'en dépit de la vie d'exception qu'ils ont choisi de mener, ils n'ont pas oublié leur appartenance première, qu'en vérité la vie qu'ils mènent n'a rien de bien extraordinaire, qu'elle ne conduit à aucune expérience marquante, à aucune découverte décisive, qu'elle est habitée par des soucis qui sont ceux de tout le monde, bref que [...] la création d'une œuvre ou la fréquentation des livres ne les a pas foncièrement changés, qu'ils sont demeurés les mêmes⁴⁰⁷.

Les auteurs de notre corpus, dans le regard qu'ils portent sur leur profession, doivent donc aussi composer avec ce paradoxe qui les incite à créer des personnages qui savent se faire ordinaires tout en trouvant le moyen d'être remarquables. Pour Bélisle, cette quête compromet la vitalité de la culture contemporaine au Québec. Fréchette et Tremblay paraissent contester ce point de vue, puisque leurs personnages-créateurs ne font pas que mener une vie ordinaire. Ils professent des idéaux élevés, même si ces derniers semblent ridicules aux yeux de certains ; ils donnent également un sens à leur existence en se risquant à une véritable démesure ou en faisant preuve d'une indéniable fantaisie. En faisant un usage créatif de la banalité, ils s'inscrivent aussi de plain-pied dans certaines tendances de l'art contemporain, où l'on n'hésite pas à se servir du quotidien et du profane comme de matériaux jugés dignes d'attention de la part des artistes qui les voient dotés d'une plus grande authenticité.

L'art contemporain se présente sous des formes multiples, qui « partagent un même objectif : révolutionner les pratiques, transgresser les règles⁴⁰⁸ ». Dès la fin des années 1960, la technique joue un rôle secondaire au profit de l'expérimentation et de

⁴⁰⁷ *Idem.*

⁴⁰⁸ Élisabeth Couturier, *L'art contemporain. Mode d'emploi*, Paris, Flammarion, 2009, p. 22.

la conceptualisation, ce qui passe notamment par le rejet du système de l'académisme. Les artistes contemporains tendent ainsi à dépasser les limites traditionnelles de l'art, proposant des œuvres qui, comme le note Élisabeth Couturier, surprennent tant par leur audace que par leur incursion dans le quotidien : « Le mot d'ordre de ces années refondatrices : désacraliser l'œuvre en rapprochant l'art de la vie⁴⁰⁹. » Selon Heinich, il faut noter dans l'art contemporain « le privilège accordé à l'originalité plutôt qu'au respect des conventions⁴¹⁰ ». Parce que transgressif, l'art contemporain est « déceptif à l'égard des attentes communes quant à ce que devrait être une œuvre d'art⁴¹¹ » et se construit dans le refus de la filiation : « Autrefois, les peintres se réclamaient d'un maître et l'apprentissage du métier passait par la transmission d'une technique. À l'inverse, par définition, l'avant-garde cultive le mythe de la table rase⁴¹². » Ce renouveau s'inscrit en grande partie dans le choix des matériaux utilisés, maintenant davantage triviaux que nobles, devenus « quelconque[s], au profit de l'idée, de l'intention, du choix de l'artiste⁴¹³. » Dans les arts visuels, pensons à Marcel Duchamp, cet « embrayeur⁴¹⁴ », selon le mot d'Anne Cauquelin, qui transformait par sa seule signature des choses ordinaires en pseudo-œuvres, des *ready-mades*. La vogue documentaire dans le théâtre contemporain emprunte la même direction, alors que les dramaturges collaborent avec les membres d'une communauté de manière à leur donner une voix, en allant jusqu'à les inviter sur scène. L'amateurisme marque aussi la danse contemporaine, qui rejette la virtuosité technique au profit d'une recherche de la beauté résidant dans des gestes simples. Appartiennent à ce mouvement des chorégraphes comme Jérôme Bel, qui tire dans ses œuvres des effets de la danse maladroite de ses interprètes amateurs. L'art du conte n'est pas non plus étranger à cet usage du matériau du quotidien : le conte urbain quitte l'univers merveilleux du conte traditionnel pour privilégier une toile de fond actuelle et des personnages vulgaires.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁴¹⁰ Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain. Structure d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2014, p. 19.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 63.

⁴¹² Élisabeth Couturier, *L'art contemporain. Mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 28.

⁴¹³ Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain. Structure d'une révolution artistique*, *op. cit.*, p. 94.

⁴¹⁴ Anne Cauquelin, *L'art contemporain* [1992], Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2011, p. 68.

Une frange importante de l'art contemporain valorise donc la spontanéité et l'imperfection, caractéristiques dont sont pourvus nos personnages-créateurs, amateurs ou faux génies, mais qui aspirent tout de même à une vie qui sort de l'ordinaire, même si le quotidien demeure une source d'inspiration fondamentale. À tout le moins, la réflexion sur l'art dont ces pièces témoignent confirme-t-elle le rôle éminent de la métathéatralité dans notre dramaturgie. Elle prend chez Fréchette et Tremblay un relief particulier, alors qu'ils esquissent une version imparfaite leurs alter egos, en récupérant dans ce répertoire de gestes des comportements inadéquats. Bien candidement, c'est Gaston Talbot de la pièce *The Dragonfly of Chicoutimi* qui exprime cette idée, que nous nous permettons de transposer dans la langue originale du texte, elle-même le reflet du prosaïsme des personnages-créateurs en ce qu'elle se fait entendre dans un mauvais anglais calqué sur un français peu littéraire : « I have here to explain something / I'm an artist / in a way⁴¹⁵ ». Nos auteurs présentent ainsi des personnages-créateurs qui ne brillent pas par leur adresse, artistes *en un sens*, ce qui n'est pas sans rappeler les réflexions de Belleau sur le roman québécois et son écrivain imaginaire incomplet. Cela rejoint aussi les essais pointant l'insuccès du personnage québécois, incapable qu'il est de vivre une véritable aventure qui infléchirait le cours de sa vie⁴¹⁶. S'ils se distinguent par leurs manques, les artistes fictifs de Fréchette et de Tremblay incarnent on ne peut mieux l'imperfection de la nature humaine, insuffisance qui résonne dans toutes les cultures et qui explique peut-être le succès indéniable de nos auteurs au Québec comme ailleurs, avec ces « ces personnages [qui] nous ressemblent trop, [...] partagent notre quotidien, [...] parlent de la défaite, de l'impossibilité d'aimer, de réaliser ses rêves, de changer le monde⁴¹⁷ ». Si la pratique artistique de Simon, Guillaume, Christophe et Éliisa n'est pas au point, ils réussissent néanmoins, ne serait-ce que de manière éphémère, à montrer que, grâce à l'expression artistique, il peut parfois être reluisant de ne pas gagner.

⁴¹⁵ Larry Tremblay, *The Dragonfly of Chicoutimi*, Montréal, Herbes rouges, 1993, p. 22.

⁴¹⁶ Voir Isabelle Daunais, *Le roman sans aventure*, Montréal, Boréal, 2015.

⁴¹⁷ Pierre Lavoie, « Marie, Simon, Carole et les autres », *Jeu*, n° 79 (*Lieux et espaces*, dir. par Louise Vigeant), 1996, p. 106.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

Pièces étudiées

FRÉCHETTE, Carole, *Les sept jours de Simon Labrosse*, Montréal/Arles, Leméac/Actes-Sud Papiers, 1999.

FRÉCHETTE, Carole, *La peau d'Élisa*, Montréal/Arles, Leméac/Actes-Sud Papiers, 1998.

TREMBLAY, Larry, *Téléroman*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 1999.

TREMBLAY, Larry, *Le génie de la rue Drolet*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 1997.

Autre pièce citée

TREMBLAY, Larry, *The Dragonfly of Chicoutimi*, Montréal, Herbes rouges, 1993.

Corpus secondaire

Sur Carole Fréchette

BOUCHET, Pauline, « Conteurs et créatures dans le théâtre québécois contemporain : un réaménagement de la question identitaire par le théâtre-récit », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n^{os} 253-254 (*Le conte à l'épreuve de la scène contemporaine (XX-XXI^e siècles)*), janvier-juin 2012, p. 203-212.

BRAULT, Marie-Andrée, « Jeunes femmes cherchent père désespérément : *Les Quatre Morts de Marie* de Carole Fréchette et *Le Défilé des canards dorés* d'Hélène Mercier », *Jeu*, n^o 97 (4) (*Figures masculines de la scène québécoise*, dir. par Alexandre Lazaridès et Eza Paventi), 2000, p. 56-62.

BURGOYNE, Lynda, « Carole Fréchette : le blues d'un chant intérieur », *Jeu*, n^o 61 (*Dramaturgie québécoise récente*, dir. par Lorraine Camerlain), 1991, p. 22-26.

CLICHE, Denise, Andrée Mercier et Isabelle Tremblay, « Passion, parole et libération dans la dramaturgie de Carole Fréchette », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 215-247.

DAVID, Gilbert (dir.), *Carole Fréchette, dramaturge. Un théâtre sur le qui-vive*, Montréal, Nota bene, coll. « Études culturelles », 2018.

DAVID, Gilbert, « Présentation. “Être à l’écoute d’une voix” », dans Gilbert David (dir.), *Carole Fréchette, dramaturge. Un théâtre sur le qui-vive*, Montréal, Nota bene, coll. « Études culturelles », 2018, p. 15-26.

DUCHARME, Francis, *Une dramaturgie inquiète des médias*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2015.

FRÉCHETTE, Carole, « Ma juste place », *Jeu*, n° 117 (4) (*Théâtre et guerre*, dir. par Philip Wickham), 2005, p. 119-123.

FRÉCHETTE, Carole, « Parmi les milliards de mots », *Jeu*, n° 78 (*Dramaturgie : nouveaux horizons*, dir. par Diane Godin), 1996, p. 8-11.

FRÉCHETTE, Carole, « Questions et confidences », *Jeu*, n° 61 (*Dramaturgie québécoise récente*, dir. par Lorraine Camerlain), 1991, p. 27-28.

GODIN, Diane, « La tentation “autobioscénique” », *Jeu*, n° 96 (3) (*Adaptation*, dir. par Diane Godin), 2000, p. 29-35.

GUAY, Hervé, « Sauvés de l’oubli par l’intensification du regard ? Corps et objets dans le théâtre de Carole Fréchette », dans Gilbert David (dir.), *Carole Fréchette, dramaturge. Un théâtre sur le qui-vive*, Montréal, Nota bene, coll. « Études culturelles », 2018, p. 263-282.

GUAY, Hervé, « Entretien avec Carole Fréchette », *Voix et Images*, vol. 39, n° 1 (115) (*Théâtre et médias*, dir. par Hervé Guay et Francis Ducharme), automne 2013, p. 17-28.

HAINS, Lyne, *Voix de mères et voix de filles dans le théâtre des femmes au Québec depuis 1960*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2010.

HEMMERLÉ, Marie-Aude, « Écriture du corps et micro-fictions dans *La peau d’Élisa* », dans Gilbert David (dir.), *Carole Fréchette, dramaturge. Un théâtre sur le qui-vive*, Montréal, Nota bene, coll. « Études culturelles », 2018, p. 185-200.

JOINNAULT, Brigitte, « Les dramaturgies de Carole Fréchette sur les scènes françaises (1998-2009) : figures d’une rencontre », *L’Annuaire théâtral*, n°s 50-51 (*L’Amérique francophone pièce sur pièce : dramaticité innovante et dynamique transculturelle*, dir. par Gilbert David), automne 2011-printemps 2012, p. 89-100.

LAVOIE, Pierre, « Marie, Simon, Carole et les autres », *Jeu*, n° 79 (*Lieux et espaces*, dir. par Louise Vigeant), 1996, p. 105-107.

L’HÉRAULT, Pierre, « Impitoyable consolation », *Spirale*, n° 198 (*Les variables de l’amour*, dir. par Catherine Mavrikakis et Jean-Claude Rochefort), septembre-octobre 2004, p. 54-55.

MOSS, Jane, « Carole Fréchette et le théâtre au féminin », *The French Review*, vol. 78, n° 6 (*Le Québec et le Canada Francophone*), mai 2005, p. 1117-1126.

NUTTING, Stéphanie, « Mater/modernité dans l'écriture dramatique de Carole Fréchette », dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français. Trajectoires et territoires*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Hors collection », 2003, p. 237-248.

PICARD, Lucie, « L'Histoire de l'autre : la guerre civile libanaise dans *Littoral* de Wajdi Mouawad et *Le collier d'Hélène* de Carole Fréchette », *L'Annuaire théâtral*, n° 34 (*En marge de la scène : le paratexte*, dir. par Shawn Huffman et Rachel Sauvé), automne 2003, p. 147-160.

RIENDEAU, Pascal, « Jeux de rôles et masques identitaires dans *Baby blues* et *Les quatre morts de Marie* », dans Gilbert David (dir.), *Carole Fréchette, dramaturge. Un théâtre sur le qui-vive*, Montréal, Nota bene, coll. « Études culturelles », 2018, p. 45-63.

ROBERT, Lucie, « Un sujet à construire. Le passeur de récit (prise 2) », dans Gilbert David (dir.), *Carole Fréchette, dramaturge. Un théâtre sur le qui-vive*, Montréal, Nota bene, coll. « Études culturelles », 2018, p. 243-261.

ROBERT, Lucie, « Raconter pour ne pas vieillir : *La peau d'Élisa* de Carole Fréchette », *Voix et Images*, vol. 43, n° 1 (127) (*Poétiques de la parole. Le parler dans l'écrit*, dir. par Lucie Bourassa et Laurance Ouellet Tremblay), automne 2017, p. 69-78.

SABOURIN, Sara, « Regard sur le travail de mise en scène de *Je pense à Yu* », *Jeu*, n° 148 (3) (*Hors de Montréal, point de salut ?*, dir. par Raymond Bertin), 2013, p. 150-154.

SYNOTTE, Valérie, *Les femmes de Barbe bleue, toutes des menteuses ? La parole féminine, le secret et le mensonge dans La petite pièce en haut de l'escalier de Carole Fréchette et Les sangs d'Audrée Wilhelmy*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2018.

THIBAUT, Sara, « La comédie de l'emploi dérisoire et le jeu métathéâtral dans *Les sept jours de Simon Labrosse* », dans Gilbert David (dir.), *Carole Fréchette, dramaturge. Un théâtre sur le qui-vive*, Montréal, Nota bene, coll. « Études culturelles », 2018, p. 67-82.

TURP, Gilbert, « Écrire pour le corps », *L'Annuaire théâtral*, n° 21 (*Dramaturgie(s)*, dir. par Lucie Robert), printemps 1997, p. 161-172.

VOLLAND, Hannah, « Dramaturgies de la honte : vers une éthique de l'affect dans *Small Talk* de Carole Fréchette et *Red voit rouge* de Jean Marc Dalpé », *Percées* [En ligne], n° 4 (*Dramaturgies françaises contemporaines (2000-2020)*, dir. par Pauline Bouchet), automne 2020, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/1084061ar>.

Sur Larry Tremblay

BACQUET, Hélène, *Le chant des muets : mémoire, parole et mélodie dans Le Petit Köchel de Normand Chaurette, le Chant du dire-dire de Daniel Danis et Les mains*

bleues de Larry Tremblay ; suivi du texte dramatique Chanson de toile, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2007.

BOUCHET, Pauline, « Ventriloquie et hyperpersonnages : l'exemple des dispositifs marionnettiques du dramaturge québécois Larry Tremblay », *Études théâtrales*, n^{os} 60-61 (*Les voix marionnettiques*, dir. par Sandrine Le Pors), 2014, p. 130-138.

BOUCHET, Pauline, « Constructions et reconstructions auctoriales : des places et des dynamiques (Normand Chaurette et Larry Tremblay) », dans Hervé Guay et Louis Patrick Leroux, *Le jeu des positions. Discours du théâtre québécois*, Montréal, Nota bene, 2014, coll. « Séminaires », p. 179-213.

BOUCHET, Pauline, « La dramaturgie des “flous” : polyphonie et réflexivité dans les créations récentes de Larry Tremblay et Daniel Danis », *L'Annuaire théâtral*, n^o 47 (*Voix divergentes du théâtre québécois contemporain*, dir. par Hervé Guay), printemps 2010, p. 69-83.

BOVET, Jeanne, « Du plurilinguisme comme fiction identitaire : à la rencontre de l'intime », *Études françaises*, vol. 43, n^o 1 (*Les langues de la dramaturgie québécoise contemporaine*, dir. par Jeanne Bovet), 2007, p. 43-62.

BURGOYNE, Lynda, « Les mots... sous la surface de la peau : entretien avec Larry Tremblay », *Jeu*, n^o 65 (« *Leçon d'anatomie* », dir. par Louise Vigeant), 1992, p. 7-12.

COULOMBE, Émilie, *Une mémoire oubliée : théorie et pratique de l'énonciation de l'acteur chez Larry Tremblay, Daniel Danis et Christian Lapointe*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2016.

DAVID, Gilbert (dir.), *Le corps déjoué. Figures du théâtre de Larry Tremblay*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2009.

DAVID, Gilbert, « Une dramaturgie de la surmodernité », dans Gilbert David (dir.), *Le corps déjoué. Figures du théâtre de Larry Tremblay*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2009, p. 7-11.

DESCHAMPS, Gabrielle, *Le pouvoir des médias et la fragmentation identitaire dans les œuvres de Larry Tremblay*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2019.

GENDRON, Adeline, « Larry Tremblay : du corps en moins au corps en plus », *Jeu*, n^o 127 (2) (*Solo*, dir. par Marie-Andrée Brault), 2008, p. 124-128.

GODIN, Diane, « Le proche et le lointain : coup d'œil sur *Téléroman* de Larry Tremblay », *Jeu*, n^o 97 (4) (*Figures masculines de la scène québécoise*, dir. par Alexandre Lazaridès et Eza Paventi), 2000, p. 171-173.

GODIN, Diane, « Le dragon, l'ogre et le génie : considérations sur l'œuvre de Larry Tremblay », *Jeu*, n^o 87 (2), 1998, p. 159-164.

GUAY, Hervé, « The Talk Show and Television Talk : A Comparative Analysis of *La Grande écoute* by Larry Tremblay and *Small Talk* by Carole Fréchette », Congrès de l'Association for Canadian Studies in the United States, Las Vegas (États-Unis), 16 octobre 2015.

GUAY, Hervé, « Détours dans *Téléroman* de Larry Tremblay : fantasmes, enfance et rêves », *Voix et Images*, vol. 39, n° 1 (115) (*Théâtre et médias*, dir. par Hervé Guay et Francis Ducharme), automne 2013, p. 59-72.

GUAY, Hervé, « Motifs du démembrement et dérouté du sujet dans *La hache* », dans Gilbert David (dir.), *Le corps déjoué. Figures du théâtre de Larry Tremblay*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2009, p. 55-63.

JACQUES, Hélène, « Le secret des choses : Larry Tremblay en quatre temps », *Jeu*, n° 120 (3) (*Paroles d'auteurs*, dir. par Raymond Bertin), 2006, p. 8-14.

JUBINVILLE, Yves, « La vie en reste. Sur quelques cas de témoignages dans la dramaturgie québécoise actuelle (Danis, Chaurette, Tremblay) », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 43-60.

LATOURE, Mylène, *Corps fictif et vectorisation de la signification dans les monodrames de Larry Tremblay, Robert Lepage et Pol Pelletier : vers une poétique de la dramaturgie de l'acteur au Québec*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2005.

LESAGE, Marie-Christine et Adeline Gagnon, « Récit de vie et soliloque dans *Leçon d'anatomie* et *The Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 171-197.

MOSS, Jane M., « Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole », *L'Annuaire théâtral*, n° 21 (*Dramaturgie(s)*, dir. par Lucie Robert), printemps 1997, p. 62-83.

OLIVIER, Aurélie, « Les matriochkas de Larry Tremblay : *Abraham Lincoln va au théâtre* », *Jeu*, n° 129 (4) (*Jouer autrement*, dir. par Catherine Cyr), 2008, p. 7-11.

PHILIPPE, Céline, « Confession, prière et prophétie : *The Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay », *Voix et Images*, vol. 41, n° 3 (123) (*Destins de l'héritage catholique*, dir. par Céline Philippe et Anne Élane Cliche), printemps-été 2016, p. 107-125.

TREMBLAY, Justin, *Rédemption et corporéité dans Le Christ obèse de Larry Tremblay*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2016.

Théorie

Études littéraires et théâtrales

ABEL, Lionel, *Metatheatre : A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1963.

AUBIN, Maxime, *Créer et se créer. La figure de l'homosexuel créateur dans la dramaturgie québécoise depuis 1980*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 2009.

BARRABAND, Mathilde, « L'invention de l'écrivain négatif québécois. Lecture de l'essai des années 1980 au Québec », dans David Martens et Myriam Watthee-Delmotte, *L'écrivain, un objet culturel*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2012, p. 185-196.

BÉLANGER, David, « En contre-jour : la représentation évanescence de l'écrivain dans le roman québécois contemporain », *Arborescences*, n° 6 (*Polyphonies : voix et valeurs du discours littéraire*, dir. par Francis Langevin et Raphaël Baroni), septembre 2016, p. 54-71.

BÉLISLE, Mathieu, *Bienvenue au pays de la vie ordinaire*, Montréal, Leméac, coll. « Phares », 2017.

BELLEAU, André, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1980.

BERGERON, Patrick, « Intimité et anamorphose : le personnage d'écrivain au tournant du XX^e siècle », *Acta fabula* [En ligne], vol. 6, n° 1, printemps 2005, URL : <https://www.fabula.org/acta/document822.php#>.

BISSONNETTE, Thierry, « Des rédemptions à crédit. Le sujet-théâtre et les retournements orphiques de Claude Gauvreau », *Protée*, vol. 35, n° 1 (*Échos et résonances*), printemps 2007, p. 41-47.

BOUCHET, Pauline, *La fabrique des voix : l'auteur et le personnage dans les écritures théâtrales québécoises des années 2000*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2014.

BRISSETTE, Pascal et Maxime Prévost (dir.), *Les imaginaires de l'écriture. Personnages et scénarios de la vie littéraire*, Montréal, Nota bene, coll. « Les Cahiers du XIX^e siècle », 2006.

BUNZLI, James R., « Décalage et autoportrait dans les spectacles solos de Robert Lepage », *L'Annuaire théâtral*, n° 18 (*Le regard du spectateur*, dir. par Josette Féral et Jean-Marc Larrue), automne 1995, p. 233-250.

CARLSON, Marvin, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2001.

CLAUDON, Francis (dir.), *Dictionnaire de l'opéra-comique français*, Berne, Peter Lang, 1995.

COUTURE GUINDON, Noémi, « Chapitre III : La création artistique comme purgatoire et comme affirmation de soi », dans Noémi Couture Guindon, *Le personnage féminin dans le théâtre et le roman de Marie Laberge et Abla Farhoud*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2009, p. 78-103.

DAUNAIS, Isabelle, *Le roman sans aventure*, Montréal, Boréal, 2015.

DAVID, Gilbert (dir.), *Le théâtre contemporain au Québec, 1945-2015. Essai de synthèse historique et socio-esthétique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Hors collection », 2020.

DESROSIERS, Jonathan Marc, *Les mythes dans le théâtre de Michel Marc Bouchard et de Michel Ouellette : de l'emprunt à l'empreinte*, thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 2012.

DESMEULES, Georges et Christiane Lahaie, *Les personnages du théâtre québécois*, Longueuil, L'instant même, coll. « Connaître », 2000.

DIAZ, José-Luis, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007.

DROUIN, Guy, *S'écrire. Essai sur les figures de la création littéraire dans les œuvres de Louis Ferdinand Céline et de Marcel Proust*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, 2000.

ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur* [1979], Paris, Livre de poche, coll. « Biblio essais », 2007.

FORESTIER, Georges, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1981.

FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique* [1957], trad. de l'anglais par Guy Durand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1969.

GLINOER, Anthony et Caroline Paquette, « Le livre dans le livre : représentations, figurations, significations », *Mémoires du livre/Studies in Book Culture* [En ligne], vol. 2, n° 2 (*Le livre dans le livre : représentations, figurations, significations*, dir. par Anthony Glinoyer et Caroline Paquette), printemps 2011, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2011-v2-n2-memoires1513107/1001758ar/>.

GUAY, Hervé, « Aux origines du théâtre de Daniel Danis : mythes de destruction et de création, rites et magie », *Voix et Images*, vol. 40, n° 1 (118) (*Daniel Danis*, dir. par Gilbert David), automne 2014, p. 45-55.

HAINS, Julia, « La figure ovidienne Orphée/Eurydice dans *Tombeau* de J. R. Léveillé ou faire vivre la mort », *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 22, n° 1, 2010, p. 43-54.

HÉBERT, Chantal, *Le burlesque québécois et américain. Textes inédits*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1989.

HUBIER, Sébastien, *Le roman des quêtes de l'écrivain (1890-1925)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2004.

JEANNERET, Michel, « Narcisse, Prométhée, Pygmalion : trois figures de la folie selon Nerval », *Romantisme*, n° 24 (*Écriture et folie*), 1979, p. 111-118.

KOWZAN, Tadeusz, « Théâtre dans le théâtre : signe des temps ? », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 46, 1994, p. 155-168.

LEDOUX, Nathaly, *La représentation de l'écrivain dans l'œuvre de Jacques Poulin*, mémoire de maîtrise, Université McGill, 1995.

LÉVESQUE, Marie-France, *Figure de l'artiste et quête identitaire dans J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres... de Jean-François Caron et L'état des lieux de Michel Tremblay*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 2006.

MEYER, Michel, *Le comique et le tragique. Penser le théâtre et son histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.

MILOT, Louise et Fernand Roy (dir.), *Les figures de l'écrit. Relecture de romans québécois*, Québec, Nuit blanche, coll. « Recherche », 1993.

NARDOU-LAFARGE, Élisabeth, « Le personnage de Réjean Ducharme dans trois romans contemporains », *Voix et Images*, vol. 30, n° 2 (*Les avatars du biographique*, dir. par Robert Dion), hiver 2005, p. 51-66.

PERRAS, Marie-Christine, *Les empreintes fantomatiques du 323, rue des Forges, à Trois-Rivières. De l'écran communautaire à l'écran individuel*, précédé de *Le gars des vues*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, 2019.

PERRON-NADEAU, Florent, *Une littérature du décroissement. La construction de la figure de l'écrivain et du littéraire dans Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer et Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ? de Dany Laferrière*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2015.

ROBERT, Lucie, « Le poète et la roturière », dans Michel Lacroix et Sandria P. Bouliane, *Dialogue et choc des muses. Représentations croisées des pratiques artistiques*, Montréal, Nota bene, coll. « Séminaires », 2013, p. 63-83.

ROBERT, Lucie, « Le moi et ses doubles », *Voix et Images*, vol. 35, n° 1 (103) (*Herménégilde Chiasson*, dir. par Benoît Doyon-Gosselin), automne 2009, p. 141-146.

ROBERT, Lucie, « L'immortalité du monde. Figures de l'artiste chez Michel Marc Bouchard », *Voix et Images*, vol. 33, n° 1 (97) (*Michel Marc Bouchard*, dir. par Shawn Huffman et Dominique Lafon), automne 2007, p. 47-58.

ROBERT, Lucie, « "Étranger à son temps et à lui-même" : l'écrivain et ses signatures », *Voix et Images*, vol. 30, n° 1 (88) (*Le pseudonyme au Québec*, dir. par Marie-Pier Luneau et Pierre Hébert), automne 2004, p. 31-46.

ROUSSET, Jean, *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre du XVII^e siècle*, Paris, José Corti, 1968.

RUBIRA, Virginie, *Les mythes dans le théâtre de Wajdi Mouawad et Caya Makhélé*, Paris, Acoria, 2014.

RYNGAERT, Jean-Pierre et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Éditions Théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2006.

SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011.

ST-JEAN-RAYMOND, David, *La québécoité dans le théâtre contemporain. Mythanalyse de Scotstown, Yukonstyle et Félicité*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2015.

TREMBLAY, Roseline, *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois, 1960-1995*, Montréal, Hurtubise, coll. « Cahiers du Québec », 2004.

VIGEANT, Louise, « De l'écriture baroque ou les nouveaux défis de la mise en scène », *L'Annuaire théâtral*, n° 10, automne 1991, p. 103-114.

VUILLEMIN, Jean-Claude, « Réflexions sur la réflexivité théâtrale », *L'Annuaire théâtral*, n° 45 (*Le Québec à Las Vegas*, dir. par Louis Patrick Leroux), printemps 2009, p. 119-135.

Études anthropologiques et sociologiques

[Anonyme], « Quand les Espagnols réfléchissent à l'éthique. Code de déontologie du metteur en scène », trad. de l'espagnol par Michel Vaïs, *Jeu*, n° 116 (3) (*Mettre en scène aujourd'hui*, dir. par Hélène Jacques and Michel Vaïs), 2005, p. 187-194.

ANTOINE, André, « Causerie sur la mise en scène » [1903], *Cahiers de la Comédie-Française*, n° 10, hiver 1993-1994, p. 11-22.

ARIOT, Chloé, « Le sculpteur et ses modèles. Hypothèses sur le processus de fabrication de trois retables bas-normands des années 1400 », *Bulletin Monumental*, t. 175, n° 1, 2017, p. 49-54.

BARBONI, Max, « Du chorégraphe au photographe », *Reliance*, n° 25 (3) (*La vulnérabilité en images*), septembre 2007, p. 45-53.

BARTHES, Roland, « Le mythe, aujourd'hui », dans Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1957, p. 213-268.

BEAULIEU, Michèle, « Signatures de sculpteurs aux XII^e et XIII^e siècles », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, n° 1992, 1994, p. 69-71.

BIENVENUE, Yvan, « Le phénomène des contes urbains », *Québec français*, n° 150 (*Le conte et la légende au Québec*, dir. par Aurélien Boivin), été 2008, p. 51-52.

BOISECQ, Simone, « Sculpter la vie dans l'espace : réflexions d'un sculpteur », *Études théâtrales*, n° 49 (3) (*Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain. Vol. II Paroles de créateurs et regards extérieurs*), 2010, p. 166-167.

BECKER, Howard Saul, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1988.

BÉNICHOU, Benoît, « Le regard du metteur en scène », *Humanisme*, n° 310 (1) (*Voir, est-ce comprendre ?*), février 2016, p. 55-60.

BLAISE, Mario, « “Ils ont voulu m'envoyer en cure.” De la bohème à l'artiste survivant, évolution de la figure du musicien drogué », *Drogues, santé et société*, vol. 11, n° 1 (*Drogues et création littéraire et artistique*, dir. par Joseph Josy Lévy), juin 2012, p. 107-122.

BOUCHARD, Gérard, « Pour une nouvelle sociologie des mythes sociaux », *Revue européenne des sciences sociales*, n° 51 (1) (*Varia*), 2013, p. 63-88.

BRISSETTE, Pascal, *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux* [En ligne], Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2005, URL : <http://books.openedition.org/pum/20344>.

BURROWS, Jonathan, *A Choreographer's Handbook*, Londres, Routledge, 2010.

CASSAGNES-BROUQUET, Sophie et Martine Yvernault (dir.), *Poètes et artistes. La figure du créateur en Europe au Moyen Âge et à la Renaissance*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2007.

CAUQUELIN, Anne, *L'art contemporain* [1992], Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2011.

CAVALCANTI SIMIONI, Ana Paula, « Genre, Art et Académie : les femmes sculpteurs au Brésil (1892-1920) », *Sociologie de l'art*, n° 22 (*La sociologie des arts visuels au Brésil*), 2014, p. 23-49.

CHALUMEAU, Jean-Luc, *Comprendre l'Art contemporain*, Vanves, Chêne, 2010.

COPEAU, Jacques, « Au metteur en scène », dans Jacques Copeau, *Registres I. Appels*, Paris, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 1974, p. 193-202.

COUTURIER, Élisabeth, *L'art contemporain. Mode d'emploi*, Paris, Flammarion, 2009.

DE LA SALLE, Bruno, « Le labyrinthe médiatique du conteur d'aujourd'hui », *Parcours anthropologiques*, n° 7 (*Raison orale, raison numérique*, dir. par Nadine Decourt et Raymond Mayer), 2009, p. 10-20.

DEMAILLY, Lise, « Les Sculpteurs et le net », *Socio-logos* [En ligne], n° 2 (*Varia*), 2007, URL : <http://journals.openedition.org/socio-logos/721>.

DESJARLAIS-HEYNNEMAN, Mireille, « Les tribulations d'un metteur en scène », *Liaison*, n° 47 (*Les couleurs de l'humour*), juin 1988, p. 35-37.

DUPUIS, Anne, « Le conteur, l'auditoire et les trucs du métier », *Spirale*, n° 192 (*Paroles contemporaines : le renouveau du conte*, dir. par Patrick Poirier), septembre-octobre 2003, p. 31-32.

FAUCHER, Martin, « Metteur en scène. Mise en scène. Mettre en scène », *Jeu*, n° 116 (3) (*Mettre en scène aujourd'hui*, dir. par Hélène Jacques et Michel Vaïs), 2005, p. 125-129.

FAX, Elton Clay, « Puissance inouïe du peintre et du sculpteur », *Présence africaine*, n°s 27-28 (4-5) (*Deuxième congrès des écrivains et artistes noirs*), 1959, p. 268-274.

FORTIER, Paul-André, « La peur d'émouvoir », dans Aline Gélinas (dir.), *Jean-Pierre Perreault, chorégraphe*, Montréal, Herbes rouges, coll. « Essais », 1991, p. 26-30.

GANDOLFI, Roberta, « Le metteur en scène vu comme un capitaine de navire », *Horizons/Théâtre*, n^{os} 10-11 (*Genres et arts vivants*, dir. par Raphaëlle Doyon et Pierre Katuszewski), 2017, p. 308-318.

GARCZAREK, Klara, *Processus d'appropriation d'un univers chorégraphique par l'interprète en interaction avec le chorégraphe et le répétiteur*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2014.

GÉLINAS, Aline (dir.), *Jean-Pierre Perreault, chorégraphe*, Montréal, Herbes rouges, coll. « Essais », 1991.

GÉLINAS, Aline, « Il avait l'air d'un danseur. Entretien avec Vincent Warren », dans Aline Gélinas (dir.), *Jean-Pierre Perreault, chorégraphe*, Montréal, Herbes rouges, coll. « Essais », 1991, p. 17-20.

GLINOER, Anthony, *La bohème. Une figure de l'imaginaire social*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2018.

HAMIDI-KIM, Bérénice, « Le metteur en scène et les autres ou de la difficulté du partage de l'auctorialité dans le théâtre public français », *Tangence*, n^o 121 (*Questions d'auctorialité sur les scènes contemporaines*, dir. par Pauline Bouchet), 2019, p. 61-79.

HEINICH, Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain. Structure d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2014.

HEINICH, Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

HEINICH, Nathalie, *tre écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 2000.

HEINICH, Nathalie, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 1996.

JOLI-COEUR, Sophie, « Paradoxe sur le metteur en scène », *Les Cahiers de lecture de L'Action nationale*, vol. 9, n^o 2, printemps 2015, p. 29-30.

JOUSSE, Hélène, « Spécificité des processus psychiques en œuvre chez le sculpteur », *Topique*, n^o 104 (3) (*Psychanalyse et sculpture*), 2008, p. 73-100.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, Pierre Wat et Philippe Dagen, *Le métier d'artiste. Peintres et sculpteurs depuis le Moyen Âge*, Paris, Larousse, 1999.

LAROCQUE, Ronald, « Le renouveau du conte », *Québec français*, n^o 145 (*La littérature québécoise de 1970 à nos jours*, dir. par Aurélien Boivin), printemps 2007, p. 57-59.

LEBEL, Bertrand, « Situation des sculpteurs au Québec », *Vie des Arts*, n^o 54 (*Dossier sculpture*), printemps 1969, p. 62.

LECOQ, Sophie, « Le travail artistique. Effritement du modèle de l'artiste créateur ? », *Sociologie de l'Art*, n^o 5 (3) (*Le travail artistique*), 2004, p. 111-131.

MASSIE, Jean-Marc, *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain. Le renouveau du conte au Québec*, Montréal, Planète rebelle, coll. « Regards », 2001.

MOULIN, Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1997.

PLANA, Muriel, *Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2012.

POIRIER, Claude, « La langue du conteur, langue du peuple », *Rabaska*, vol. 18, 2020, p. 89-99.

POIRIER, Judith, « Le métier de conteur : un art de la relation », *Québec français*, n° 148 (*Science et littérature. Les genres littéraires*, dir. par Aurélien Boivin), hiver 2008, p. 73-75.

PRIVAT, Jean-Marie, « Le conteur e(s)t son seigneur », *Cahiers de littérature orale*, Hors-Série (*Oralités contestataires*), 2020, p. 155-161.

NUTTING, Stéphanie, « Le conte urbain. Yvan bienvenue, Jean Marc Dalpé et Fabien Cloutier », dans Hervé Guay et Louis Patrick Leroux, *Le jeu des positions. Discours du théâtre québécois*, Montréal, Nota bene, 2014, coll. « Séminaires », p. 247-274.

RACINE, Rober, « Dessiner la danse », dans Aline Gélina (dir.), *Jean-Pierre Perreault, chorégraphe*, Montréal, Herbes rouges, coll. « Essais », 1991, p. 102-107.

RENOUX, Jean-Claude, *Paroles de conteur. Essai sur la pratique, l'historique et les approches du conte*, Saint-Rémy-de-Provence, Édisud, coll. « L'espace du conte », 1999.

REYNOLDS, Siân, « Comment peut-on être femme sculpteur en 1900 ? Autour de quelques élèves de Rodin », *Mil neuf cent*, n° 16 (*Figures d'intellectuelles*), 1998, p. 9-25.

ROBERGE, Martine, « Perspectives ethnologiques sur l'art du conte : du texte à la performance du conteur », *Voix et Images*, vol. 46, n° 2 (137) (*L'art du conte dans la culture contemporaine au Québec*, dir. par Luc Bonenfant et Nicolas Rochette), hiver 2021, p. 33-48.

ROBERT, Lucie, « L'art du conteur », *Voix et Images*, vol. 26, n° 3 (78) (*Généalogies de la figure du Patriote 1837-1838*, dir. par Daniel Vaillancourt et Marilyn Randall), printemps 2001, p. 641-648.

SCHECHNER, Richard, *Performance Studies. An Introduction* [2002], éd. par Sara Brady, Londres, Routledge, 2013.

SMITH-COURTOIS, Geneviève, *Paradoxe entre infinitude de la corporéité dansante et origine de la postpornographie performative : autopoïétique repensant la signature d'une chorégraphe-interprète*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2018.

STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Albert Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1970.

TAYLOR, Diana, *Performance*, Durham, Duke University Press, 2016.

VA S, Michel, « “Art du conteur, art de l’acteur” », *Jeu*, n° 37 (4) (*En mille images, fixer l’éphémère : la photographie de théâtre*), 1985, p. 215.

VELLET, Jo lle, « Corps de l’interprète, signature du chorégraphe », *Repères, cahier de danse*, n° 24 (2) (*Corps de danseurs*), 2009, p. 22-23.

VERMEL, François, « Racines de conteur et conteur de racines », *Horizons maghrébins - Le droit à la mémoire*, n° 49 (*Conte, conteurs et néo-conteurs. Usages et pratiques du conte et de l’oralité entre les deux rives de la Méditerranée*), 2003, p. 150-151.

ZARKA, Samuel, *Art contemporain : le concept*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Intervention philosophique », 2010.

ZEMMOUR, Nicolas, *Méthode de création chorégraphique*, Montréal, JFD, 2021.

Études mythologiques

ARNAUD, Philippe, « Écho et Narcisse : poésie et impasse chez l’être parlant », *Le Télémaque*, n° 40 (2) (*Mythes en éducation. Mythes de l’éducation*), 2011, p. 11-17.

BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu* [1938], éd. par Daniel Boulognon, Chicoutimi, Les classiques des sciences sociales, 2012.

BACKÈS, Jean-Louis, *Le mythe dans les littératures d’Europe*, Paris, Cerf, coll. « Cerf Littérature », 2010.

BARRABAND, Mathilde, « Prométhée dépossédé », *La lettre de l’enfance et de l’adolescence*, n° 72 (*Éduquer, soigner, châtier*), 2008, p. 101-105.

BARRIÈRE, Caroline, « 2.1 Définitions du mythe », dans Caroline Barrière, *Le théâtre de Koffi Kwahulé. Une nouvelle mythologie urbaine*, thèse de doctorat, Carleton University, 2011, p. 39-47.

BERGER, Anne-Emmanuelle, « Dernières nouvelles d’Écho », *Littérature*, n° 102 (*Échos et traces*), 1996, p. 71-90.

BERTHELOT, Francis, « Prométhée et le Père Noël », *Communications*, n° 78 (*L’idéal prométhéen*), 2005, p. 211-220.

BESNOU, Elen Dania Diotte, *Le rôle du rêve dans le développement éthique de l’individu. Analyse des concepts de « rêve », « archétype » et « individuation » au sein de l’anthropologie jungienne*, mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 2008.

BETTINI, Maurizio et Ezio Pelitzer, *Le mythe de Narcisse* [2003], trad. de l’italien par Jean Bouffartigue, Paris, Belin, coll. « Le mythe », 2010.

BRUNEL, Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1992.

CHEVREL, Yves, « Réception, imagologie, mythocritique : problématiques croisées », *L'Esprit Créateur*, vol. 49, n° 1 (*Les études de réception en France*), printemps 2009, p. 9-22.

COLIN, Robert C., « Le mythe de Prométhée et les figures paternelles idéalisées », *Topique*, n° 84 (3) (*Mythes et anthropologie*), 2003, p. 149-160.

COUSINIÉ, Frédéric, « *Imago Vocis* : Écho, "Image de la voix", dans *Écho et Narcisse* de Nicolas Poussin », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, t. 108, n° 1 (*Antiquité*), 1996, p. 281-317.

CULLER, Jonathan, « Le mythologue », dans Jonathan Culler, *Roland Barthes*, trad. de l'anglais par Sophie Campbell, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2015, p. 37-48.

DELVAUX, Martine et Jamie Herd, « Comment faire apparaître Écho ? *Sœurs, saintes et sibylles* de Nan Goldin et *Autoportrait en vert* de Marie Ndiaye », *Protée*, vol. 35, n° 1 (*Échos et résonances*), printemps 2007, p. 29-39.

DESLAURIERS, Camille, « Vers une lecture mythocritique des textes littéraires », *Québec français*, n° 164 (*L'actualité du mythe*, dir. par Vincent C. Lambert), hiver 2012, p. 42-46.

DESMEULES, Georges et Gilles Pellerin, *Les mythes littéraires. Naissance et création*, Longueuil, L'instant même, coll. « Connaître », 2015.

DUCHEMIN, Jacqueline, *Prométhée. Histoire du mythe, de ses origines orientales à ses incarnations modernes* [1972], Paris, Belles Lettres, coll. « Vérité des mythes », 2000.

DUCHEMIN, Jacqueline, « Le mythe de Prométhée à travers les âges », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1952, n° 3, p. 39-72.

DUPUIS, Gilles, « Confessions d'un mythophage », *Spirale*, n° 209 (*Actualité du mythe*, dir. par Pierre L'Hérault), juillet-août 2006, p. 16-17.

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale* [1960], Paris, Dunod, coll. « Hors collection », 2016.

DURAND, Gilbert, *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, coll. « Livre de poche », 1996.

DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992.

DROMARD, Jean-Paul, « Sur la création artistique : du mythe au complexe de Pygmalion », *Semen* [En ligne], vol. 2, n° 9 (*Texte, lecture, interprétation*), 1994, URL : <https://journals.openedition.org/semes/3019>.

ELIADE, Mircea, *Histoire des croyances et des idées religieuses. De l'âge de la pierre aux mystères d'Eleusis* [1967], Paris, Payot, 1976, t. I.

ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1965.

GAILLARD, Aurélia, « Aimer une statue. Pygmalion ou la fable de l'amour comblé », *Intermédialités/Intermediality*, n° 4 (*Aimer*), automne 2004, p. 67-85.

GAUDREAU-POLLENDER, Martin, *Du mythe d'Orphée et Eurydice : vers une herméneutique du trauma*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2015.

GEISLER-SZMULEWICZ, Anne, *Le mythe de Pygmalion au XIX^e siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 1999.

GIRARD, René, *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972.

GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1961.

GÉLY, Véronique, « Mythes et littérature : perspectives actuelles », *Revue de littérature comparée*, vol. 311, n° 3 (*Varia*), 2004, p. 329-347.

GÉLY-GHEDIRA, Véronique, *La nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures européennes », 2000.

HÉSIODE, *Les Travaux et les Jours* [VIII^e siècle av. J.-C.], précédé de *La Théogonie* [VII^e siècle av. J.-C.], trad. du grec et éd. par Claude Terreaux, Paris, Arléa, 1998.

HIRT, André, *L'Écholalie*, Paris, Hermann, coll. « Le bel aujourd'hui », 2011.

JOUAN, François, « Le retour au mythe grec dans le théâtre français contemporain », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 2, juin 1952, p. 62-79.

JUNG, Carl Gustav, *Psychologie et religion* [1938], Paris, Buchet-Chastel, 1958.

KLEIN, Florence, « Écho, l'intertextualité déformante et une poétique "féminine" chez Ovide et quelques autres », *Polysèmes* [En ligne], n° 20 (*Résonances d'Écho*, dir. par Marie Laniel, Laetitia Sansonetti et Aurélie Thiria-Meulemans), 2018, URL : <https://journals.openedition.org/polysesmes/4420>.

KUSHNER, Eva, *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Saint-Genouph, Nizet, 1961.

LAFOND, Claudette, « Le mythe d'Écho ou l'impossible sujet », *Revue française de psychanalyse*, n° 55 (5) (*Le sujet*), 1991, p. 1639-1646.

LÉVI-STRAUSS, Claude, « La structure des mythes », dans Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* [1958], Paris, Pocket, 1974, p. 235-265.

LUCCIONI, Carine, « Les accents d'une nymphe plaintive : Écho, miroir du dire mélancolique dans la poésie de l'âge baroque (1580-1630) », *Dix-septième siècle*, vol. 239, n° 2 (*Varia*), 2008, p. 285-309.

MILLER, Robert D., « Myth as Revelation », *Laval théologique et philosophique*, vol. 70, n° 3 (*Les mondes grec et romain : définitions, frontières et représentations*)

dans le « judaïsme », le « christianisme » et le « paganisme », dir. par Anne Pasquier), octobre 2014, p. 539-561.

MOISSEEFF, Marika, « La procréation dans les mythes contemporains : une histoire de science-fiction », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 29, n° 2 (*Le mythe aujourd'hui*, dir. par John Leavitt), 2005, p. 69-94.

MONNEYRON, Frédéric, « Gilbert Durand et l'étude des mythes », *Sociétés*, vol. 1, n° 123 (1) (*Hommage à Gilbert Durand*), 2014, p. 41-49.

MOREAU, Marion, « Le mythe, thème & variations », *Acta fabula* [En ligne], vol. 12, n° 2 (*Essais critiques*), février 2011, URL : <http://www.fabula.org/acta/document6139.php>.

NESCI, Catherine et Kathryn Adair, « Prométhée moderne. Création, rébellion et pouvoir dans le roman féminin », *Tangence*, n° 94 (*Les femmes et le pouvoir dans la littérature du XIX^e siècle*, dir. par Cynthia Harvey), automne 2010, p. 61-85.

OTTO, Rudolf, *Le sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel* [1917], trad. de l'allemand par André Jundt, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1969.

OVIDE, *Les Métamorphoses* [8 ap. J.-C], éd. par Jean-Pierre Néraudau, trad. du latin par Georges Lafaye, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1992.

PAILLER, Jean-Marie, « René Girard, *Le bouc émissaire* », *Pallas* [En ligne], n° 102 (*Études de linguistique latine I*), 2016, URL : <https://journals.openedition.org/pallas/3776>.

PLACIAL, Claire, « Figures d'Écho dans les Affinités Électives de Goethe », *Revue de littérature comparée*, vol. 321, n° 1 (*Varia*), 2007, p. 21-42.

POULIOT, Suzanne, « Mythes et mythologies », *Québec français*, n° 120 (*La censure littéraire*, dir. par Roger Chamberland), hiver 2001, p. 56-58.

RAIMONDO, Riccardo, « Orphée contre Hermès : traduction, herméneutique et imaginaire (esquisses) », *Meta*, vol. 61, n° 3, décembre 2016, p. 650-674.

ROJAS URREGO, Alejandro, « L'adolescent et l'autre dans le mythe de Narcisse », *L'autre*, vol. 2, n° 2 (*Ces objets qui soignent*), 2001, p. 311-334.

SANDOR-BUTHAUD, Martine, « Donner la parole à Écho », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, vol. 128, n° 1 (*Narcissisme et créativité*), janvier 2009, p. 93-100.

SELLIER, Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, n° 55 (*La farcissure. Intertextualités au XVI^e siècle*), octobre 1984, p. 112-126.

SIROIS, Antoine, *Lecture mythocritique du roman québécois*, Montréal, Nota bene, coll. « Fonds (littérature) », 1999.

SIROIS, Antoine, *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*, Montréal, Nota bene, coll. « Fonds (littérature) », 1992.

THIRIA-MEULEMANS, Aurélie, *Wordsworth et ses miroirs. Résonances des mythes d'Écho et de Narcisse*, Grenoble, UGA, coll. « Esthétique et représentation : monde anglophone (XVIII^e-XIX^e siècles) », 2014.

TROUSSON, Raymond, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Droz, 1964, t. I et II.

VALABREGA, Jean-Paul, « Nouvelles perspectives dans l'analyse des mythes », *Topique*, n° 84 (3) (*Mythes et anthropologie*), 2003, p. 7-16.

VERVACKE, Sabrina, « Pour une formation de mythonaute », *Québec français*, n° 123 (*Le mythe*, dir. par Roger Chamberland), automne 2001, p. 62-66.

WALTER, Philippe, « Les enjeux passés et futurs de l'*imaginaire*. Mythème, mythanalyse et mythocritique », *Pratiques* [En ligne], n° 151-152, 2011, p. 39-48, URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/1769>.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Le sacré* [1981], Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je », 2001.

ZALI, Anne, *Orphée*, Paris, La Documentation française, coll. « Récits primordiaux », 2013.

Dictionnaires consultés

FERRÉ, Jean, *Dictionnaire des symboles, des mythes et des mythologies*, Monaco, Du Rocher, 2003.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* [1951], Paris, Presses universitaires de France, 1958.

JULIEN, Nadia. *Grand dictionnaire des symboles et des mythes*, Vanves, Marabout, 1997.

JULIEN, Nadia, *Le dictionnaire des mythes*, Vanves, Marabout, coll. « Marabout Service », 1992.

MUGHINI, Matteo, *Encyclopédie de la mythologie*, Nîmes, De Vecchi, 2001.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

Site web consulté

GRENON, Aline, « La petite histoire de la rue Drolet », *Société d'histoire du Plateau-Mont-Royal* [En ligne], 2008, URL : <https://rues.histoireplateau.org/rues/drolet/pdf/petite-histoire-rue-drolet.pdf>.