



Colloque international « Que devient la littérature québécoise ? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990 »

17-20 juin 2015, Paris-Sorbonne

Informations sur l'événement :

<http://www.crilcq.org/actualites/item/colloque-que-devient-la-litterature-quebecoise-formes-et-enjeux-des-pratiques-narratives-depuis-1990/>

L'ensemble des textes diffusés
peut être consulté à l'adresse :

<http://www.crilcq.org/publications/que-devient-la-litterature-quebecoise/>

Ce texte est celui d'une communication présentée lors du colloque international *Que devient la littérature québécoise ? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990*, tenu à l'Université de Paris-Sorbonne les 17, 18, 19 et 20 juin 2015.

Afin de le rendre disponible à la communauté des chercheurs dans les meilleurs délais, nous le mettons en ligne *tel qu'il nous a été soumis par l'auteur*, sans véritable travail d'édition. Une version ultérieure, revue, augmentée et soumise à l'évaluation par les pairs, sera éventuellement publiée dans un collectif à paraître sous notre direction, aux Éditions Nota bene.

Robert Dion et Andrée Mercier

Pour citer ce document :

Céline Philippe, « Une dramaturgie entre le singulier et le collectif, le présent et le passé », texte de la communication présentée dans le cadre du colloque international « Que devient la littérature québécoise ? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990 », Université de Paris-Sorbonne, 17 au 20 juin 2015, http://www.crilcq.org/fileadmin/CRILCQ/Colloques/Que_devient_litt_quebecoise/Philippe_Celine.pdf

CRILCQ

CENTRE DE RECHERCHE INTERUNIVERSITAIRE
SUR LA LITTÉRATURE ET LA CULTURE QUÉBÉCOISES

Une dramaturgie entre le singulier et le collectif, le présent et le passé

Céline Philippe
Université du Québec à Montréal

Bonjour Mesdames et Messieurs. Je souhaite tout d'abord remercier très sincèrement le comité scientifique ainsi que l'ensemble des organisateurs et organisatrices de ce colloque de nous avoir réunis dans cette grande institution et de me permettre de participer à ces moments d'échange. J'aimerais commencer, si vous le voulez bien, en ouvrant une petite parenthèse. Je céderai la parole à M. Robert Lepage, qui décrit 887, son dernier projet, une pièce qui s'inspire de son propre vécu...

[projection d'une vidéo¹].

Une œuvre « intime » ou « intimiste » dans laquelle mémoire individuelle et collective se côtoient, un récit de souvenirs dans lequel il est aussi question d'une période charnière de l'histoire du Québec : voilà ce à quoi nous convie Robert Lepage dans cet extrait d'une vidéo de promotion de la prochaine saison du Théâtre du Nouveau-Monde à Montréal. Lepage, symbole par excellence du cosmopolitisme, de « l'ouverture sur le monde », de l'« américanité », aborderait donc de front le Québec et un pan de son histoire dans cette nouvelle création (déjà présentée en avant-première en France), qui s'avèrerait, selon ses propres dires « un spectacle qui ne se veut pas politique, mais qui l'est malgré lui »...

Ce détour au sujet de 887 m'a paru nécessaire en ce qu'il y a fort à parier que plusieurs chercheurs s'intéresseront à cette nouvelle création de Lepage et à ses propos tenus à ce sujet. Plusieurs y verront sûrement une « nouveauté » non seulement dans son œuvre, mais aussi dans l'ensemble du paysage théâtral québécois, Lepage lui-même ayant d'ailleurs affirmé récemment dans une entrevue accordée au *Figaro* que, selon lui, le thème de la mémoire ainsi que l'époque des années soixante au Québec seraient très peu explorés dans la dramaturgie québécoise contemporaine².

¹ Théâtre du Nouveau Monde, « Robert Lepage nous parle de son nouveau spectacle solo : 887 » [vidéo de promotion], 2015, 2,35 min, disponible sur la page Facebook du Théâtre du Nouveau Monde, <<https://www.facebook.com/theatredunouveaumonde>>, vidéo mise en ligne le 13 mai 2015, page consultée de 15 mai 2015.

² Dans cette entrevue, Lepage y va de ces déclarations : « Il y a longtemps que je voulais revisiter les années 1960 [...] Elles ont été fondatrices. C'est mon adolescence et celle du Québec. C'est une période un peu occultée de notre histoire. J'ai le sentiment que, depuis le 11 Septembre, les gens ont tendance à ne prendre comme référence que ce point, oubliant tout ce qui précède. Il est vrai qu'alors le monde a changé... Mais il me semblait important, intellectuellement et personnellement, de revenir à ces années. » (Armelle Heliot, « Robert Lepage, ses devoirs de mémoire », *Le Figaro.fr*, <<http://www.lefigaro.fr/theatre/2015/02/27/03003-20150227ARTFIG00022-robert-lepage-sa-scene-est-le-monde.php>>, article mis en ligne et mis à jour le 27 février 2015, page consultée le 21 mai 2015). Toutefois, dans le cadre de mes recherches, j'ai pu constater qu'il en est tout autrement dans la dramaturgie des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, dont de nombreuses pièces traitent de l'enjeu de la mémoire et sont situées dans l'espace-temps du Québec des années soixante.

À vrai dire, ce à quoi il nous convie va à l'encontre de ce qu'on a pu dire au sujet de la dramaturgie québécoise des trois dernières décennies. Un « consensus » s'est établi au sein d'une majorité de spécialistes qui s'entendent, à quelques variables près, pour conclure que 1980 constituerait un « tournant » ou un moment de « rupture » dans l'histoire du théâtre québécois. Cela se donnerait à voir par l'émergence d'« écritures scéniques » et dramatiques se distinguant, sur le plan thématique et formel, du théâtre des deux décennies précédentes, qui aurait été tout tourné vers le nationalisme, « l'affirmation nationale », la revendication. Ainsi, outre quelques exceptions de pièces revisitant des moments marquants de l'histoire nationale, la question nationale aurait été évacuée au profit d'interrogations portant sur la « sphère privée », ou l'« intime », se révélant par des thèmes tels que les relations de couples, l'homosexualité, etc.³. Certains vont même jusqu'à dire que le théâtre québécois serait devenu « apolitique ». C'est ce que soutient Josette Féral, qui affirme que

La quête d'une identité nationale, pas plus que l'affirmation de la langue ne touchent plus la société. Tous ces débats de nature idéologique semblent avoir migré dans d'autres sphères (non-artistiques), laissant le théâtre se préoccuper de problèmes esthétiques ou de questions existentielles⁴.

Or, les prémisses sur lesquelles repose ce « consensus » sont constituées de plusieurs présupposés qui ne vont pas de soi et qu'il y aurait lieu de nuancer. D'abord, le savoir psychanalytique permet de dépasser la supposée opposition entre l'« intime » et le politique. Les travaux de Freud et d'autres psychanalystes ont révélé que le singulier et le collectif sont liés en ce que chaque sujet est divisé par l'Autre dès lors qu'il est parlé. Mais aussi en ce que le lien social se fonde à partir des traces mnésiques transmises d'une génération à l'autre par la structure du langage, un « legs affectif » que Freud nommait l'« héritage archaïque⁵ » dont découlerait un sentiment de culpabilité qui permettrait d'aménager le « vivre-ensemble » par le refoulement de pulsions.

³ Dans un article paru en 2011 dans lequel il soulève la question d'un possible « retour » de la question nationale, Philippe Couture résume très bien un discours repris par plusieurs : « après la défaite référendaire de 1980, les observateurs du théâtre québécois ont bel et bien cru que c'en était fini de la question nationale sur scène. Obéissant à la tendance au repliement sur soi qu'on pouvait alors observer dans toutes les sphères de la société, les dramaturges ont mis de côté leurs préoccupations collectives et leur désir d'affirmation nationale pour se pencher sur l'individualité, la famille, les relations de couple et l'homosexualité. » (Philippe Couture, « Jeune génération et créations collectives : la question nationale est-elle de retour sur la scène québécoise ? Regards croisés sur *Vertiges* et *les Mutants* », *Jeu : revue de théâtre*, n° 139, (2) 2011, p. 95-96). Trois pièces (sur fond de crise d'Octobre) sont fréquemment citées dans des ouvrages portant sur la dramaturgie des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix à titre d'exemples d'exceptions à cette tendance : *J'écirai bientôt une pièce sur les nègres* de Jean-François Caron, *la Cité interdite* de Dominic Champagne, ainsi que *Conte d'hiver 70* d'Anne Legault. Aussi, il y a fort à parier que des spécialistes seront tentés de ranger la nouvelle création de Lepage dans un courant de pièces créées depuis 2010 qui interrogent des pans de l'histoire et de la mémoire collective du Québec. Des pièces comme *Mommy* d'Olivier Choinière, les œuvres de la trilogie *L'Histoire révélée du Canada français* d'Alexis Martin, *Tu te souviendras de moi* de François Archambault, *Dominion* de Sébastien Dodge, ou *Vertiges* et *Les Mutants* (les deux créations collectives au cœur de l'article de Philippe Couture, cité ci-dessus), etc. Pour lire des entrevues au sujet de cette tendance de « réécritures » de l'histoire dans des pièces québécoises récentes, voir Christian Saint-Pierre, « Récrire son histoire », *Jeu : revue de théâtre*, n° 150, (1) 2014, p. 93-96.

⁴ Josette Féral, « La mise en scène comme mise à l'épreuve des textes », dans Dominique Lafon (dir. publ.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », t. X, 2001, p. 238.

⁵ Puisque « si les processus psychiques d'une génération ne se transmettaient pas à une autre, ne se constituaient pas dans une autre, chacune serait obligée de recommencer son apprentissage de la vie, ce qui exclurait tout progrès et tout développement » (Sigmund Freud, *Totem et tabou*, [traduit par Dr. S. Jankélévitch], Paris, Petite bibliothèque Payot, 1981 [1912-1913], p. 181). Gérard Pommier explique d'ailleurs que « [...] ce [que Freud] appelle l'héritage archaïque comportant les traces mnésiques des expériences faites par les générations antérieures, est la structure même du langage : il suffit qu'un enfant parle pour hériter ipso facto d'un certain rapport au phallus et au père réel. L'« héritage archaïque » n'a pas d'autre circonstance, et il est aussi ancien que la parole pour l'homme. » Gérard Pommier, *Freud apolitique ?*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1998 [1990], p. 199. Les italiques sont de l'auteur.

D'ailleurs, des travaux en sciences sociales montrent bien que le politique ne peut se penser autrement qu'à l'aune de tensions entre des désirs singuliers et des contraintes imposées par les impératifs inhérents à la poursuite d'un bien commun. Comme le souligne Jacques Beauchemin, « le politique est en effet traversé par une tension constitutive entre la poursuite de l'émancipation et le maintien cependant nécessaire des conditions qui rendent possible l'aménagement du conflit social et de la pluralité⁶ ».

Dans l'exacerbation des tensions que l'on observe en cette ère de mondialisation, d'effacement des frontières, où l'identité est perçue comme un processus que chaque sujet peut réinventer au gré de ses désirs, on peut voir comment la question nationale du Québec est plus complexe qu'elle ne l'a jamais été. Mais cette question n'en demeure pas moins d'actualité. Des sociologues, politologues et historiens (comme Jacques Beauchemin, Joseph Yvon Thériault, Roger et Jean-François Payette, etc.) montrent comment elle s'articule autour d'enjeux tels que la langue, la mémoire, la filiation, l'héritage, le rapport à l'Autre, etc.⁷. Ces enjeux, certes actuels dans toutes les sociétés, se déploient selon des modalités très particulières au Québec.

C'est à la lumière de ces constats qu'il m'apparaît important de relire des œuvres majeures de la dramaturgie québécoise contemporaine. Je soutiens que l'on peut trouver dans le répertoire lepagien et dans l'ensemble du corpus des trois dernières décennies, des pièces qui portent en elles des enjeux inextricablement liés à la question nationale du Québec. Or, la dimension politique de ces pièces passerait non pas par l'« engagement » personnel des auteurs, ni par l'« affirmation » ou la revendication, mais bien par ce que l'écriture permettrait de signifier d'un « partage du sensible⁸ », selon l'expression de Jacques Rancière. C'est donc dans la poétique de ces textes que l'on pourrait trouver une inscription de ces enjeux du politique, selon diverses modalités variant d'une œuvre à l'autre. Je montrerai comment la mémoire, la filiation et l'héritage se donnent à voir dans la poétique de *La face cachée de la lune*, un spectacle solo créé par Lepage en 2000, une œuvre dans laquelle on peut observer une oscillation entre le passé et le présent, le singulier et le collectif, entre le Québec, le monde et l'univers.

⁶ Jacques Beauchemin, *La société des identités : éthique et politique dans le monde contemporain*, Outremont / Montréal, Athéna éditions / Chaire de recherche du Canada en mondialisation, citoyenneté et démocratie, 2004, p. 37.

⁷ Comme le rappelle Jacques Beauchemin, « c'est le grand récit de l'histoire de la nation, même s'il n'est pas le seul, qui a organisé l'univers de la référence : il demeure encore le lieu où l'on peut rassembler les acteurs sociaux en un sujet politique porteur d'un projet pour lui-même, par-delà les intérêts, les appétits individualistes [...] » (Jacques Beauchemin, *L'histoire en trop : la mauvaise conscience des souverainistes québécois*, Montréal, VLB, 2002, p. 172). Pour des ouvrages contemporains au sujet de la question nationale, voir entre autres : Jacques Beauchemin, *La Souveraineté en héritage*, Montréal, Boréal, 2015, 168 p. ; Joseph Yvon Thériault, *Critique de l'américanité : mémoire et démocratie au Québec*, Québec Amérique, coll. « Débats », Montréal, 2002, 373 p. ; Roger Payette et Jean-François Payette, *Ce peuple qui ne fut jamais souverain : la tentation du suicide politique des Québécois*, Anjou, Fides, 2013, 276 p. ; Éric Bédard, *Recours aux sources : essais sur notre rapport au passé*, Montréal, Boréal, 2011, 276 p. ; E.-Martin Meunier et Joseph Yvon Thériault (dir. publ.), *Les impasses de la mémoire : histoire, filiation, nation et religion*, Montréal, Fides, 2007, 388 p., etc.

⁸ Selon Rancière, « tout se passe comme si l'écriture traçait toujours beaucoup plus que les signes qu'elle aligne, comme si elle traçait en même temps un certain rapport des corps à leur âme, des corps entre eux et de la communauté à son âme ; comme si elle signifiait toujours un certain partage du sensible, un rapport disjoint entre les occupations, les manières d'être et les tons de la communauté et de ses membres. » (Jacques Rancière, « Politiques de l'écriture », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 26, 1996, p. 23-24.).

Le rapport à l'héritage, ou la « face cachée » de cette pièce...

Ce à quoi Lepage nous convie dans cette œuvre est très simple en apparence... Selon le synopsis,

La face cachée de la lune raconte en parallèle la relation tendue de deux frères à la suite du décès de leur mère et la course folle à la conquête de l'espace entre Américains et Soviétiques. Philippe, un éternel candidat au doctorat jaloux du succès de son cadet [(André)], présentateur vedette de la météo, se passionne pour l'espace. Souhaitant que sa thèse, portant sur le grand Tsiolkovski, soit publiée, il prépare une bande vidéo destinée à un éventuel auditoire extraterrestre⁹.

Or, de nombreux non-dits, des omissions, s'inscrivent dans ce texte dans lequel on peut constater, à rebours, que plusieurs vérités au sujet d'un rapport au passé sont révélées par Philippe (surtout lorsqu'il s'adresse à des inconnus invisibles ou fantasmés). Bien que le synopsis ne fasse que l'évoquer bien furtivement, le décès de la mère, tout comme le rapport à l'héritage (d'ailleurs bien silencieux) qu'elle laisse derrière elle, est un enjeu qui mobilise l'ensemble du texte. Cet enjeu caché derrière la superposition de conflits entre deux peuples et entre deux frères se révèle en observant le fonctionnement de ce texte et les mécanismes par lesquels des vérités sont dévoilées ou des souvenirs ressurgissent. Cela se donne à voir notamment par le rapport aux objets scéniques, ainsi que par le sujet au cœur de la thèse de Philippe.

D'abord, les objets scéniques... Le théâtre de Lepage est bien connu pour ses scénographies originales. Plusieurs travaux rappellent d'ailleurs que l'improvisation et le jeu avec des objets reposent au cœur de la démarche créatrice de ce que l'on nomme son « écriture scénique¹⁰ ». S'il est effectivement aisé d'admirer l'ingéniosité des dispositifs par lesquels, dans cette pièce, la porte d'une laveuse de buanderie se transforme en hublot de navette spatiale¹¹ ou une planche à repasser en mobylette¹², ces transformations ont des fonctions bien précises au sein de la logique de la pièce. D'abord, elles permettent le surgissement de souvenirs : des souvenirs d'enfance et d'adolescence, plus précisément, ou d'images d'événements

⁹ Robert Lepage, *La face cachée de la lune*, Québec, L'Instant même / Ex Machina [en collab. avec], coll. « L'Instant scène », 2007, quatrième de couverture. Dans le prologue, l'Acteur annonce que : « Le spectacle de ce soir s'inspire en quelque sorte de la compétition entre ces deux peuples [Américains et Soviétiques] pour raconter celle de deux frères cherchant continuellement dans le regard de l'autre un miroir pour y contempler leurs propres blessures, ainsi que leur propre vanité. » (p. 15)

¹⁰ Voir entre autres : Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, *La face cachée du théâtre de l'image*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2001, 202 p. ; Patrick Caux et Bernard Gilbert, *Ex Machina. Chantiers d'écriture scénique*, Sillery/Québec, Septentrion/L'Instant même, coll. « L'Instant scène », 2007, 83 p. ; Ludovic Fouquet, *Robert Lepage, l'horizon en images*, Québec, L'Instant même, 2005, coll. « L'Instant scène », 360 p. et Chantal Hébert, « Le lieu de l'activité poétique de l'auteur scénique. À propos du *Projet Andersen* de Robert Lepage » dans Lucie Robert et Shawn Huffman (dir.), *Le théâtre québécois en revue*, Montréal, Presses de l'Université du Québec/en collaboration avec *Voix et Images*, coll. « De Vives voix », 2014, p. 47-66. D'ailleurs, dans son article « Le lieu de l'activité poétique de l'auteur scénique », Chantal Hébert consacre quelques pages à la question de la publication et de l'édition des textes de certaines pièces de Lepage (voir p. 62-66). Ce choix de publier quelques pièces de son répertoire au cours des dernières années a sûrement étonné plus d'un spécialiste de l'œuvre lepagienne, surtout en cette époque où le champ des études en « recherche-création » occupe une place importante en études théâtrales, où plusieurs envisagent les œuvres comme étant toujours inachevées et où l'on s'intéresse au processus créateur et au discours des artistes au sujet de leur œuvre et de leur démarche créatrice. Bien que cette posture aille à l'encontre de travaux récents qui postulent que les textes publiés de Lepage sont à lire comme des « documents d'archives », je postule qu'il est tout à fait possible de lire et analyser les œuvres publiées de Lepage dans leur dimension poétique, comme toute autre pièce publiée faisant partie du répertoire d'œuvres de la dramaturgie québécoise. Un travail d'écriture, de révision et d'édition a suivi l'acte de création scénique de *La face cachée de la lune* (peu importe de quels hasards, processus d'improvisation, celle-ci a découlé). Il est donc possible de lire ce texte signé et retravaillé, d'en dégager les enjeux relevant de la dimension poétique, sans tenir compte de ce que son créateur a pu dire de ses méthodes de créations.

¹¹ Robert Lepage, *La face cachée de la lune*, *op. cit.*, p. 15.

¹² *Ibid.*, p. 60.

historiques liés à ces souvenirs de l'époque. Ainsi, la porte de la laveuse se transforme par la projection d'une vidéo montrant le lancement du Spoutnik 1 en 1957¹³ ; la planche à repasser devient mobylette lorsque Philippe présente les Plaines d'Abraham pour sa vidéo destinée aux extraterrestres où un souvenir d'adolescence le transporte en 1972, lorsqu'il s'était rendu sur les mêmes lieux pour observer Apollo 17 se poser sur la lune¹⁴. C'est cette même planche qui permet de « repasser » (!) un souvenir d'enfance dans un tableau où on voit un jeune Philippe (représenté par la planche à repasser coiffée d'une casquette) se faire ausculter par un médecin. Dans la confession précédent ce souvenir, Philippe avoue que le conflit l'opposant à André remonte à cette époque de l'enfance où la mort de leur père a engendré une rivalité entre les deux frères, Philippe étant devenu jaloux de l'attention accordée par sa mère à son frère cadet¹⁵... Ainsi, peut-être bien plus que la jalousie de Philippe à l'égard du succès actuel d'André (comme le déclare le synopsis), c'est la mère qui est au cœur de ce conflit...

Si la mémoire fonctionne par association¹⁶, comme le révèle le savoir psychanalytique, il doit donc bien y avoir un lien qui se met en place entre les objets qui se transforment et les souvenirs qu'ils font apparaître. En y regardant de plus près, ces objets qui permettent le surgissement de souvenirs sont tous liés à des vêtements et les vêtements sont associés à la mère dès le tout début de ce texte. Dans une discussion ayant lieu dans le deuxième tableau, on apprend que ce sont des vêtements de la mère morte qui se trouvaient dans la laveuse de la buanderie¹⁷ (transformée en hublot et déclenchant ainsi le premier souvenir ressurgissant dans la pièce).

C'est d'ailleurs dans cette discussion entre les deux frères que commence à poindre une tension au cœur de la pièce, entre deux manières diamétralement opposées de recevoir l'« héritage » (ou plutôt la quasi-absence d'héritage de cette mère morte). D'un côté, Philippe dévoile qu'il a conservé des vêtements de ses défunts parents dans un placard de son appartement¹⁸ et, de l'autre, André ne veut pas ou « n'a pas besoin » de l'argent des bons d'épargne de la Caisse populaire que sa mère souhaitait lui léguer. Selon lui, sa mère « [...] se fout pas mal que ses dernières volontés soient exécutées ou pas¹⁹ ». Une tension, donc, entre un frère qui souhaite un héritage quasi-absent et l'autre qui rejette ce qui lui a été légué...

L'association entre la mère et les vêtements se manifeste aussi très clairement dans les passages où elle apparaît sur scène. Par exemple, la présentation que Philippe fait du placard rempli de vêtements de ses parents morts est suivie d'un tableau intitulé « La mère ». Dans ce court tableau constitué d'une longue didascalie, où l'on devine observer des souvenirs d'enfance mimés, l'Acteur s'est transformé en la mère (en revêtant ses vêtements). On la voit qui sort des vêtements d'une laveuse, pour ensuite en retirer une marionnette d'un cosmonaute – que l'on devine être Philippe, enfant –, à qui elle en vient à désigner le

¹³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴ *Ibid.*, p. 60.

¹⁵ *Ibid.*, p. 52.

¹⁶ Voir entre autres Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, [traduit de l'allemand et présenté par Jean-Pierre Lefebvre], Paris, Seuil, 2010 [1899-1900], 697 p.

¹⁷ Robert Lepage, *La face cachée de la lune*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁸ *Ibid.*, p. 31-35.

¹⁹ *Ibid.*, p. 28.

ciel²⁰. Si la mère apparaît sur scène à quelques reprises, ces présences se donnent à voir sur un mode silencieux, fantomatique.

Selon Jacques Cardinal, la filiation constitue « [...] un processus par lequel un sujet reçoit et transmet une parole, s'insérant ainsi dans la trame d'un récit qui le précède et le détermine, dont il cherche bien souvent à prendre la mesure pour s'en défaire, l'incliner ou l'accomplir selon son désir, selon le poids d'un héritage qui l'entrave ou l'ancre dans une authentique parole de liberté²¹ ». Ici, non seulement y a-t-il un silence, aucune parole transmise n'étant révélée, mais la mère n'est jamais nommée (pas plus que le père, ni le patronyme des deux frères, d'ailleurs).

Un autre objet qui permet de voir un rapport conflictuel à l'héritage est le sujet de la thèse de doctorat de Philippe. Le « véritable » objet de cette thèse, bien plus que le cosmonaute russe Tsiolkovski, c'est peut-être cette question que Philippe révèle lorsqu'il s'adresse à un barman invisible : « [...] j'étudie en philosophie de la culture. Oui, j'ai écrit une thèse sur les phénomènes scientifiques et leur impact sur la culture populaire au XX^e siècle²² ». Or, cette tension entre « culture populaire » et phénomènes scientifiques, on la voit bien à l'œuvre dans le fonctionnement de cette pièce où, si les technologies jouent effectivement un rôle important, il y a aussi des traces du Québec d'autrefois qui apparaissent dans le présent, par l'entremise du rapport à l'héritage, mais aussi, sous forme de référents culturels. On le voit d'abord par un poisson rouge nommé Beethoven, un autre objet laissé par la mère, qui pourrait paraître tout à fait anodin s'il n'avait été gagné au bingo²³ (!). Objet qui permet aussi de faire la lumière sur deux rapports opposés à l'héritage, en ce que Philippe s'en fera le gardien, tandis qu'André suggèrera d'abord de le « balancer dans les toilettes²⁴ » (c'est d'ailleurs en l'absence de Philippe que ce poisson-objet-d'héritage mourra à son tour dans le dernier tableau de la pièce)...

On voit aussi un rapport particulier au passé dans un tableau intitulé « Travail à la maison » où Philippe vend des abonnements au quotidien *Le Soleil* (de Québec). Des référents culturels d'une autre époque resurgissent dans sa manière de s'adresser aux clients potentiels : en demandant de parler à « la maîtresse de maison », à « madame Rémi Brochu », ou encore, à « madame Rodrigue Brochu²⁵ » – véritables anachronismes dans un Québec de l'an 2000.

Enfin, dans un des derniers tableaux de la pièce intitulé « Éclipse », qui semble constituer le dernier acte de la vidéo de Philippe, on le voit réciter le poème « Devant deux portraits de ma mère » de Nelligan, qu'il

²⁰ *Ibid.*, p. 35-36.

²¹ Jacques Cardinal, *Filiations : folie, masque et rédemption dans l'œuvre de Michel Tremblay*, Montréal, Lévesque éditeur, coll. « Réflexion », 2010, p. 10. Plus précisément, Cardinal affirme (au sujet de l'œuvre de Tremblay) que « si la filiation évoque d'abord ce que chacun reçoit malgré lui en héritage – famille, langue, désir, fortune –, point d'ancrage de son identité narrative, il n'étonne guère qu'elle constitue l'un des aspects structurants de cette œuvre aux multiples strates et décors. À cette filiation d'ordre généalogique, s'ajoute celle que le sujet se donne, par identification, amitié, amour ou reconnaissance, et qui le lie à l'autre, plusieurs autres dont il partage les affinités. La filiation s'avère, à cet égard, un processus par lequel un sujet reçoit et transmet une parole, s'insérant ainsi dans la trame d'un récit qui le précède et le détermine, dont il cherche bien souvent à prendre la mesure pour s'en défaire, l'incliner ou l'accomplir selon son désir, selon le poids d'un héritage qui l'entrave ou l'ancre dans une authentique parole de liberté. » (p. 10).

²² Robert Lepage, *La face cachée de la lune*, *op. cit.*, p. 45.

²³ *Ibid.*, p. 21.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 38-39.

présente comme « [...] un de nos plus grands poètes québécois de la période romantique²⁶ ». C'est à la suite de cette lecture que surgit la mère (devenue vieille) pour la dernière fois sur scène, dans un fauteuil roulant laissé vide au début du tableau. Une ultime apparition précédant le moment où Philippe apprend qu'elle a *volontairement* mis fin à ses jours...

Ainsi, si cette œuvre renvoie effectivement à un conflit historique entre deux puissances dans une lutte pour la conquête de l'espace, si on y trouve une oscillation entre le présent et le passé, force est de constater que c'est toujours au Québec que revient ce texte : c'est le lieu d'où parlent les personnages au présent et c'est le rapport à son passé qui s'y trouve interrogé (par des souvenirs d'enfance et d'adolescence ancrés dans le Québec des années soixante, par les manières dont surgissent des figures ou des référents culturels du passé, etc.).

Dans un article paru en 2007, Chantal Hébert affirme au sujet de cette œuvre de Lepage et d'une mouvance dans laquelle elle s'inscrit que « discours introspectif et traitement de la mémoire semblent sinon les pierres de touche de bon nombre d'œuvres théâtrales actuelles, du moins les symptômes formels récurrents de la dramaturgie contemporaine²⁷ ». Si le symptôme permet de « [...] signifier, [de] dire autrement ce qui ne peut se dire²⁸ », comme le rappelle Gérard Pommier, je crois qu'on peut effectivement voir qu'il y a dans ce texte un rapport au passé et à la mémoire qui relève du symptôme. Un « symptôme » qui révélerait quelque chose d'un rapport au passé qui s'inscrirait dans une tension entre la mémoire singulière et collective, entre ce que l'on nomme « l'intime » et le politique. Quelque chose d'un passé qui n'est pas réglé, d'un deuil qui ne se fait pas tout à fait.

Bien sûr, *La face cachée de la lune* n'est pas *The Dragonfly of Chicoutimi* et les enjeux de la grande dimension du politique qu'est la question nationale du Québec ne s'inscrivent pas selon les mêmes modalités ni avec la même intensité, d'une œuvre à l'autre. Mais, ce que j'ai voulu montrer par ce petit survol, c'est que même dans une pièce d'un créateur dont on ne semble souvent remarquer que l'« ouverture sur le monde », ces voyages ont pourtant toujours un point de départ (et de retour) bien précis, un *ancrage* d'où le rapport d'un sujet au monde est interrogé. Et, dans cette pièce comme dans plusieurs œuvres de la dramaturgie québécoise des trois dernières décennies d'ailleurs (dont plusieurs revisitent le Québec des années soixante), quelque chose de la mémoire du Québec façonne beaucoup plus le présent qu'on ne pourrait le croire...

Ainsi, à la question « Que devient la littérature québécoise ? » à laquelle nous sommes invité.e.s à réfléchir depuis quelques jours, je suis tentée de répondre, du moins au sujet de sa dramaturgie, qu'avant de tenter une prévision au sujet de son devenir, il y aurait lieu de nuancer plusieurs diagnostics au sujet de ce qu'elle est devenue au cours des dernières décennies, en interrogeant les secrets qui pourraient se cacher furtivement derrière la « face visible » de certaines œuvres que l'on croit pourtant bien connaître...

²⁶ *Ibid.*, p. 62-63.

²⁷ Chantal Hébert, « *La face cachée de la lune* ou La face cachée du sujet », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 41, 2007, p. 165.

²⁸ Gérard Pommier, *Freud apolitique ?*, *op. cit.*, p. 106. Plus précisément, il affirme que « si la dialectique du signifiant est constitutive de l'inconscient, ce dernier ne livrera rien qui ne s'articule au langage : toutes les formations de l'inconscient, symptômes, lapsus, mots d'esprit, etc., sont faites pour signifier, pour dire autrement ce qui ne peut se dire. » (p. 105-106).