

## *L'Imposture* au théâtre québécois contemporain

ROSA DE DIEGO  
UPV/EHU  
rosa.dediego@ehu.es

### **Resumen**

Este artículo analiza la obra, *L'imposture* de Evelyne de la Chenelière, una de las autoras fundamentales de la dramaturgia quebequense contemporánea, que ha trabajado dentro del colectivo del "Nouveau Théâtre Expérimental". A través de la protagonista, Ève, una mujer escritora y madre, alter ego de la autora, reflexiona sobre el acto de la escritura, sobre la confusión entre la ficción y la realidad y sobre la autoficción teatral.

### **Palabras clave**

Teatro, Quebec, de la Chenelière, *L'imposture*, autoficción

### **Abstract**

This article analyses the play, *L'imposture* of Evelyne de la Chenelière, one of the essential authors of the contemporary dramaturgy of Quebec, who has worked inside the group "Nouveau Théâtre Expérimental". Through the protagonist, Ève, a woman writer and mother, alter ego of the author, reflects on the act of writing, about the confusion between fact and fiction and on the Theatrical Autofiction.

### **Key-words**

Theatre, Quebec, de la Chenelière, *L'imposture*, autofiction

Le théâtre est, indiscutablement et dès ses origines, un art transdisciplinaire, qui conserve des rites dionysiaques : le chant, la musique, la danse, auxquels se sont ajoutés plus tard la poésie et le jeu de l'acteur. Actuellement, il est devenu expérimentateur, performateur, un espace de rencontre de repères originaires de créations artistiques différentes: littérature, chorégraphie, musique, arts plastiques, vidéos ou nouvelles technologies. On l'a affirmé très souvent: le théâtre d'aujourd'hui, plus que jamais, est un art total.

Dans l'histoire du théâtre québécois, il y a un trajet dramaturgique réaliste qui démarre avec la pièce *Tit-Coq* de Gratien Gélinas, en 1948, qui continue dans les années 50 et 60 avec *le monde* de Marcel Dubé et aboutit, finalement, avec *Les Belles-Sœurs* de Tremblay, en 1968, qui réussit à imposer à la scène québécoise une langue propre, le *joual*, et à affirmer l'identité collective du Québec. Le théâtre est devenu une entreprise d'affirmation libératrice culturelle qui souligne ainsi sa différence par rapport et à la mère patrie française, un modèle sans doute encourageant mais aussi aliénant, et à une influence américaine, plus cachée qu'admise. Ce théâtre de Québec, après cette période théâtralement dynamique, mais réaliste et égotiste, s'éloigne des références et de la ferveur nationaliste, de la *québécoïté* comme option politique qui cherche à provoquer une prise de conscience populaire par le reflet d'une situation contemporaine. À partir des années 80, la dramaturgie québécoise opère un virage qui semble ignorer tout engagement politique, l'utilisation provocatrice de la langue parlée, du *joual*, et la préoccupation de refléter le milieu québécois. S'impose alors un nouveau travail théâtral, plus libre, multidisciplinaire et expérimental, plus universel aussi, fortement autoréférentiel. Des auteurs comme Michel Tremblay, Normand Chaurette ou René-Daniel Dubois, des metteurs en scène comme Robert Lepage, Jean-Pierre Ronfard ou Gilles Maheu, des groupes comme *Théâtre Repère*, *Ex Machina*, *Carbone 14*, sont quelques exemples de la rénovation de l'écriture et de la dramaturgie au Québec, à travers des innovations thématiques et formelles, l'expérimentation, l'écriture collective et l'improvisation. Le théâtre est à la recherche de lui-même et apparaît comme une création artistique absolument vivante. Mais son évolution, sa révolution ne supprime pas les valeurs du passé. Il se tourne vers le présent et le futur en assimilant des valeurs éternelles, invariables et contemporaines d'un passé historique et culturel. Il y a sans cesse influence, reprise, transformation, bouleversement. "Le théâtre est la scène d'une autre scène" (Godin & Mailhot, 1988: 21).

La (jeune) dramaturgie québécoise actuelle offre, ces dernières années, des voix variées mais aussi originelles et difficiles à classer. À souligner, cette *nouvelle* génération québécoise, accablée d'attendre qu'un metteur en scène s'intéresse à une pièce pour être jouée, qui transforme le statut exclusif de l'auteur pour qu'il joue plusieurs rôles théâtraux: l'auteur est parfois aussi acteur et/ou metteur en scène (de ses propres textes); il travaille en collectif et expérimente avec son écriture scénique dont l résultat sera un texte finalement présenté et, peut-être, publié. Plusieurs auteurs écrivent et cherchent sur le plateau la mise en scène de l'écriture dramatique elle-même. Les jeux de regards se multiplient

avec insistance: la vision de l'auteur-devenu-comédien sur lui-même, et le point de vue du spectateur sur un jeu de miroirs déformants. Texte dramatique et représentation scénique sont, plus que jamais, les deux charnières inséparables, d'un même phénomène, l'art théâtral, un art global.

Au cours des trente dernières années, un courant autobiographique envahit la scène québécoise et permet à ce théâtre de s'éloigner de la politisation pour réfléchir sur l'individu, sur le rayon du créateur à l'œuvre. L'univers de l'intimité s'est substitué au politique de manière que le théâtre au Québec est rendu à ses créateurs. La performance autobiographique est l'espace privilégié de prise de la parole pour faire un témoignage, une confession ou tout simplement une réflexion, où l'auteur et l'acteur-personnage se confondent facilement<sup>1</sup>. "Autoréférentialité, autoreprésentation et intertextualité sont les signes d'un retour au texte" (Godin, 2001: 58). Une autoreprésentation qui s'applique aussi bien à l'intertextualité autoréférentielle d'un texte qu'aux clins d'œil que l'auteur fait aux contenus de sa présence physique ou représentée dans son œuvre. L'étude de l'autobiographie au théâtre demeure précaire, hormis l'entrée de Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre*, qui définit trois types de théâtre autobiographique: le récit de vie, la confession impudique et le jeu avec l'identité. On pourrait ajouter sans doute le théâtre de la mémoire et l'autofiction. Jean-Pierre Ronfard est un excellent exemple d'autoreprésentation dans la dramaturgie québécoise, depuis son autofiction *Tête à tête*, en tandem avec Robert Gravel, jusqu'aux *Objets parlent*, spectacle paradoxal sans comédiens où il y a une présence invisible du metteur en scène: l'autoreprésentation devient chez Ronfard une autocritique du processus théâtral lui-même.

Le propre du théâtre est le jeu du faire croire. Or on n'a besoin de croire qu'à ce qui n'existe pas pour de vrai. [...] Ce n'est plus le lieu du témoignage véridique (domaine privilégié de la télévision) ni le lieu de l'illusion (le cinéma occupe la place), mais celui de la rencontre aléatoire entre vivants, de la convention, de la métaphore, du jeu. Toute pièce de théâtre m'apparaît comme une célébration enthousiaste et naïve du mensonge, disons, pour ne pas moraliser, de l'artifice (Ronfard, 1989a: 217).

Une des figures de proue de cette nouvelle génération dans la dramaturgie québécoise contemporaine est indiscutablement Evelyne de la Chenelière. Comédienne, actrice et romancière, elle est surtout une prolifique et reconnue auteure de nombreuses pièces de théâtre, les plus traduites et les plus jouées non seulement à Montréal mais aussi ailleurs. Sa famille théâtrale se trouve au Québec, au Nouveau Théâtre Expérimental, où elle a développé sa formation grâce surtout à son mentor Jean-Pierre Ronfard décédé en 2003, dont l'influence a été décisive et féconde. Elle a développé deux types d'écritures: l'une qui s'inscrit au sein des créations du Nouveau Théâtre Expérimental de Montréal, et qui se fait en collaboration

---

1 En 2004, les *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 111, consacre un dossier à "La tentation autobiographique".

avec le comédien et metteur en scène Daniel Brière, avec qui elle travaille régulièrement, complice d'écriture et de mise en scène dans des pièces où ils jouent également. Ainsi ils ont représenté à l'Espace Libre de Montréal<sup>2</sup>, *Henri & Margaux* en 2002, *Nicht retour*, *Mademoiselle* (2004), *Désordre public* (2006)<sup>3</sup> et *Le plan américain* (2008). L'autre tendance de son écriture est une œuvre strictement personnelle, dont on pourrait citer, entre autres, *Des fraises en janvier*<sup>4</sup>, *Au bout du fil* (2003), *Aphrodite en 04*<sup>5</sup>, *L'Héritage de Darwin* (2005), *Bashir Lazhar* (2007)<sup>6</sup>, *Les pieds des anges* (2009)<sup>7</sup>. Les pièces écrites en collaboration sont ludiques, elles feuilletent diverses formes de parole, elles favorisent l'expérimentation et soulignent la théâtralité et l'artifice du théâtre. Par exemple dans *Le plan américain*, une même scène est refaite et rejouée sous de différents points de vue, en remplaçant les personnages, ce qui provoque des effets parfois satiriques, même comiques, et toujours critiques, à propos de l'image et du modèle de la famille idéale dans la société américaine. D'autre part, dans ses textes plus personnels, Evelyne de la Chenelière parcourt originalement les souffrances, les impuissances et les problématiques de l'individu, spécialement de la femme, soulignant en même temps et toujours sa bienveillance. Elle n'a cessé d'observer et d'analyser avec finesse et dans des textes complexes, des sujets qui questionnent nos rapports à l'autre, au couple, à la communauté, et à la création: la femme, l'homme, la famille, les enfants, l'éducation, les rapports entre la fiction et la réalité, ou la réflexion sur l'écriture elle-même. Il s'agit toujours surtout d'une quête identitaire.

Un mot encore sur le collectif du Théâtre Expérimental de Montréal (TEM), fondé par Jean-Pierre Ronfard<sup>8</sup>, Pol Pelletier et Robert Gravel, en 1974. Il s'agit d'un théâtre qui ne cesse d'interroger l'art théâtral en explorant ses différentes voies. Inspiré par la notion de

2 *Espace Libre* est un original théâtre, fondé en 1981 à Montréal; il s'agit d'un lieu de création et de diffusion audacieux qui favorise l'expérimentation et la recherche théâtrales par une nouvelle interprétation du texte, du corps, de la voix, du son et de l'espace.

3 Prix du gouverneur en 2006.

4 Ce texte de 1999 a valu à l'auteure le "Masque du texte original" décerné par l'Académie québécoise du théâtre. Créé au théâtre d'été de Carleton, *La Moluque*, la pièce est reprise en 2002 au *Théâtre d'Aujourd'hui* et en 2003 à la Compagnie Jean Duceppe, et elle a été traduite immédiatement à l'anglais et présenté au Théâtre Centaur.

5 Une pièce imaginée en complicité avec Jean-Pierre Ronfard, présentée en 2004 dans l'ancienne caserne qui deviendra *l'Espace GO*, et reprise deux années plus tard dans une nouvelle version intitulée *Désordre public*. Elle a reçu pour cette pièce le prix littéraire du Gouverneur général en 2006.

6 *Bashir Lazhar* a passé au grand écran dans le film de Philippe Falardeau, *Monsieur Lazhar*, nommé pour l'Oscar du meilleur film de langue étrangère en 2012.

7 Je viens de publier la traduction de la pièce *Les pieds des anges* [*Los pies de los ángeles* o "Sobre la inquietud existencial a través de la representación de los ángeles y sobre la aparición de sus pies en el arte del Renacimiento"], précédée d'un article. Voir: de la Chenelière (2012: 94-111) et de Diego (2012: 91-93).

8 *Jean-Pierre Ronfard*. Metteur en scène, pédagogue, auteur dramatique, comédien, directeur de théâtre, érudit, professeur, essayiste, philologue [et] traducteur autant de fonctions à travers lesquelles il influence considérablement la pratique théâtrale québécoise. *Cet homme de théâtre complet a marqué la pratique théâtrale au Québec de façon soutenue pendant quarante ans, à la fois par sa contribution aux institutions, par son engagement envers son art, et par l'esprit de liberté créatrice qu'il a transmis aux jeunes générations. Érudit passionné de culture populaire, il est associé à l'émergence et à l'essor du théâtre expérimental à Montréal* (Raymond Bertin, *L'Encyclopédie Canadienne* – [www.thecanadianencyclopedia.com](http://www.thecanadianencyclopedia.com)).

médecine expérimentale décrite par Claude Bernard<sup>9</sup>, ce théâtre vise à l'expérimentation de tout ce qui peut être créé sur scène, afin d'essayer les possibilités et les limites de la création théâtrale. Quatre ans plus tard, il se produit une crise à l'intérieur du Théâtre Expérimental de Montréal, pour des raisons plutôt idéologiques qu'artistiques: Pol Pelletier considère qu'elle et les autres femmes ne peuvent exprimer pleinement leur réalité, activer un imaginaire féminin unique (et occulté), en travaillant toujours en conjonction avec les hommes du groupe. Il en résultera la création de deux entités, le Théâtre Expérimental des Femmes (TEF), dirigé par Pol Pelletier, et le Nouveau Théâtre Expérimental (NTE) de Ronfard, fondée en 1979. Comme par le passé, la structure de fonctionnement du NTE sera basée sur l'autogestion, dont les principes sont: partage égal du pouvoir, responsabilité individuelle face à l'œuvre collective et prise de toutes les décisions à l'unanimité. Le NTE épure sa mission: découvrir tous les clichés de la pratique théâtrale québécoise, ses concepts conventionnels, pour les remettre en question par l'expérimentation. Alors que Bernard considère que l'ablation d'un organe d'un corps permet d'étudier son activité dans ce corps, Ronfard soumet le théâtre à des pratiques analogues, supprimant un élément du théâtre pour en calibrer son importance. Il se risque à la création pure, parfois à l'échec, car ce qui est réellement important dans ses spectacles est l'expérimentation. Il ambitionne récupérer l'essence du théâtre en tant que fête dionysiaque, en tant qu'art pur sans autre désir que la création en elle-même. La démarche créatrice du NTE se voudra plus que jamais à l'enseigne de la liberté, de la désinvolture, de la dérision et de l'expérimentation. Son objectif primordial est la recherche constante d'une esthétique barbare qui privilégie l'environnement plutôt que le décor, le déguisement plutôt que le costume, l'événement plutôt que l'œuvre (Ronfard, 1989b: 113-115). Ronfard a laissé au Québec une œuvre écrite et scénique très riche. Alors que ses connaissances philologiques et son érudition lui apprennent une tendance vers le pastiche et la parodie, sa période vécue en Afrique lui révèle la possibilité d'un théâtre festif et chaotique, où l'aventure humaine est aussi importante que l'esthétique. Le théâtre expérimental lui permet d'assembler théorie et pratique, écriture et aventure scénique, en un spectacle cohérent et explosif. Il a joué alors à mélanger la réalité historique et la fiction, à mixer différents niveaux de langue, à confondre les frontières de l'espace et du temps; donc à ambitionner une forme de liberté théâtrale par la création.

L'an 2002 connaît l'inauguration du nouvel *Espace Libre*; 2003 voit l'arrivée de Daniel Brière à la direction artistique du NTE, où il rejoint son camarade de Conservatoire, Alexis Martin; Daniel a été comédien dans nombre de pièces du NTE. Sa rencontre avec Evelyne de la Chenelière sera déterminante: la pièce *Henri & Margaux*, qui fut créée en 2002 au NTE, est le prélude à des collaborations dans les années subséquentes: *Nicht retour*, *Mademoiselle* et *Le Plan américain*. Mais 2003 marque aussi la mort de Jean-Pierre Ronfard, qui interrompt ainsi sa première participation avec Evelyne de la Chenelière, dans *Aphrodite*

9 L'*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865) de Claude Bernard est aussi à la base du Naturalisme de Zola.

en 04. Huit ans après la disparition de Ronfard, Evelyne de la Chenelière et Daniel Brière ont réfléchi sur son héritage dans un travail collectif et d'expérimentation, un hommage au maître, *Ronfard nu devant son miroir*. Il faudrait ajouter également l'engagement dans une recherche théâtrale audacieuse de la metteuse en scène Alice Ronfard, la fille de Jean-Pierre Ronfard, ainsi que sa curiosité insatiable, et sa vaste culture artistique<sup>10</sup>. Elle a dirigé quelques pièces d'Evelyne de la Chenelière, comme *Désordre public* (2006) et *Les pieds des anges* (2009). Sa collaboration avec cette auteure se poursuit avec la mise en scène de *L'imposture* au TNM, en 2009.

Je voudrais analyser la démarche singulière d'Evelyne de la Chenelière, une des auteures dramatiques essentielles dans la dramaturgie contemporaine du Québec et qui a travaillé dans le seuil du NTE, comme exemple de ce *neothéâtre* québécois, dont je viens de parler. Dans sa 17<sup>e</sup> pièce *L'Imposture*, s'entremêlent plusieurs sujets, comme la réflexion sur l'acte d'écriture, sur la fiction et le jeu dans le théâtre, et sur des notions comme autobiographie théâtrale ou autofiction, bien que le texte ne soit pas une mise en écriture, une reproduction exacte de l'existence d'Evelyne. Serge Doubrovsky avait déjà utilisé le terme *autofiction* en 1977, dans la quatrième de couverture de son livre *Fils*, réplique au *Pacte autobiographique* de Lejeune que Doubrovsky trouvait trop réducteur; le terme *autofiction* cherchait à occuper la *case aveugle* qui n'avait pas été entrevue par Lejeune, c'est-à-dire, cet espace qui existe entre l'autobiographie pure et la fiction, qui n'est ni l'un ni l'autre, mais l'un et l'autre à la fois.

L'autofiction c'est le moyen d'essayer de rattraper, de recréer, de refaçonner dans un texte, dans une écriture, des expériences vécues, de sa propre vie qui ne sont en aucune manière une reproduction, une photographie... C'est littéralement et littérairement une *réinvention* (Doubrovsky, 2007 : 64).

Le pacte ne tient pas à la franchise mais plutôt à la vraisemblance littéraire. Tout auteur, tout acteur, tout créateur puise à même sa vie intime, dans un jeu entre la réalité et la fiction, entre le réel et l'imaginaire. À la limite, on pourrait affirmer que tout acte de création a une référence autobiographique. Cette définition d'un genre hybride pourrait bien s'appliquer à tout ce qui fait référence à l'autobiographie au théâtre, étant donné qu'il y a toujours une manipulation du texte dans le montage. Est-ce qu'Evelyne est cachée, d'une certaine manière, derrière Ève, la protagoniste de la pièce? L'autofiction théâtrale est cette attitude hétéroclite et complexe du théâtre contemporain, lorsqu'un auteur choisit de se confier

---

10 À chacune de ses mises en scène, elle appelle le public à un nouvel éblouissement. À travers la trentaine de pièces qu'elle a dirigées, elle a exploré les auteurs classiques (Molière, Rostand, Marivaux), ceux du répertoire (Schiller, Claudel), les contemporains (Gombrowicz, Koltès, Vinaver), de même que les dramaturges québécois (Chaurette, Garneau, Dubois, Harrison). De 1976 à 1980, Alice Ronfard participe à toutes les créations collectives du Théâtre Expérimental de Montréal (TEM) à titre de comédienne, scénographe, éclairagiste et auteure. En 1987, elle signe sa première mise en scène, *Une histoire se répète*, au Nouveau Théâtre Expérimental. En 1988, Ginette Noiseux l'invite à créer *La Tempête* de Shakespeare à l'Espace Go (<http://www.nte.qc.ca/>).

au théâtre, et cette confidence, ce discours intime, est *re-présenté* par un acteur; il s'agit donc d'une habile mise en abyme qui détourne le pacte autobiographique. Une pièce ambiguë où l'écrivain se cache, derrière ce genre autofictionnel, qui lui permet de parler de soi (d'un soi multiple, indéterminé, variable).



11

Dans ce sens, on pourrait citer comme exemple la pièce *Henri & Margaux*, où Evelyne de la Chenelière et son conjoint, Daniel Brière, alors codirecteur du Nouveau Théâtre Expérimental de Montréal, ont cosigné une autofiction. Un texte qui trouve son origine dans les épisodes de leurs vies. La pièce est un rendez-vous intime où les spectateurs assistent en tant que voyeurs à l'exhibition de la rencontre intime d'eux-mêmes, en tant que couple. Il s'agit de la représentation de leur relation, bien que de manière fragmentaire et voilée.

Mon amour, Je voulais t'offrir un voyage quelque part [...]. En attendant, accepterais-tu un autre genre de rendez-vous intime, pourquoi pas sur scène, en jouant *Henri & Margaux*? [...] J'aime me mettre en colère pour de faux, et surtout, t'embrasser pour de vrai en me demandant si c'est plus agréable quand il y a du monde qui nous regarde. J'aime sentir la toute petite tension des spectateurs qui se demandent jusqu'où on va aller, et puis me rappeler nos échanges parfois arrosés qui nous ont menés à faire tel ou tel choix (de la Chenelière, 2003 [programme de la pièce *Henri & Margaux*]).

Les deux conjoints, Henri et Margaux, (Daniel/Evelyne), procèdent à une autocritique en toute règle de la façon d'écrire de la femme, c'est-à-dire, de Margaux-Evelyne. Henri-Daniel trouve que l'écriture de sa conjointe est *ampoulée*. Ce à quoi elle répond:

---

11 Les photos ont été prises par le scénographe Gabriel Tsampalieros et cédées gratuitement.

MARGAUX

En tout cas mon écriture est pas ampoulée, ça c'est pas vrai, tu peux dire bien des affaires sur mon écriture, mais pas qu'elle est ampoulée.

HENRI

Tu adores employer beaucoup de mots... (de la Chenelière [avec Daniel Brière], 2003: 131).

Qu'est-ce que l'*imposture*? Il s'agit de la "tromperie de celui qui se fait passer pour ce qu'il n'est pas". Un symptôme souvent associé à l'activité professionnelle, mais qui peut également toucher aux espaces de l'intimité, comme l'amour, la maternité l'amitié. Tel qu'il est écrit sur la quatrième de couverture du livre, la pièce "remet sans cesse en question les impostures sur lesquelles nous fondons nos existences". Dans ce texte théâtral, l'imposture fait référence à ce grand mensonge arrangé par Ève, une romancière égotiste qui a écrit un roman, dans lequel elle engage son fils Léo, faux narrateur de ce roman, mais aussi à toutes les autres tromperies qui apparaissent dans sa vie quotidienne, avec sa famille ou ses amis. De manière que l'existence de cette protagoniste est fondée sur ses différentes impostures, entre le réel et le mensonge, entre la réalité et la fiction. Ève, la mère d'une famille dysfonctionnelle, est une écrivaine québécoise réputée, agréable, un peu hystérique, ambitieuse, qui sacrifie tout à sa carrière. Autour d'elle pivotent son mari Bruno, un homme plutôt flegmatique et réaliste, ni absent ni dominateur, qui accepte aussi bien les dérangements et l'instabilité de sa femme que son succès, et puis ses deux fils un peu désorganisés et confondus, Léo et Justine. D'autre part, le couple d'Ève et Bruno est entouré de bons amis.





L'intrigue de la pièce avance à travers le récit du fils de 20 ans Léo, qui nous introduit dans cet univers familial concentré sur sa mère et son écriture. Ève a écrit un roman, mais elle veut que ce dernier livre, *Le roman de ma mère*, soit publié sous le nom de Léo, un jeune parvenu et très convainquant, de sorte que, sur la base d'un accord imposteur entre une mère et son fils, le public pense que le "je" du récit est celui de Léo, et non pas celui d'Ève. Le fils accepte l'imposture de signer une autobiographie qu'il n'a pas écrite, de manière que cette autofiction "vraie" devient "fausse". Dans cette pièce, il y a au total 9 personnages, 5 hommes, 3 femmes et le roman. L'écriture n'est pas un prétexte mais un autre personnage, "LE ROMAN: le roman d'Ève", qui occupe une place dans l'espace du théâtre, projeté sur un rideau. Léo, le fils et narrateur, invité à une émission culturelle à la suite du succès du roman, parle dans les séquences d'entrevues d'une émission culturelle, intercalées dans la trame du spectacle, et il y a des extraits de l'entrevue, "tournée puis projetée sur l'écran", où l'on "ne voit jamais le présentateur", et "on n'entend pas ses questions" (de la Chenelière, 2009:11).

Ève vient d'écrire un roman, mais elle affirme, déjà dans le titre, *Le roman de ma mère*, qu'elle n'en est pas la narratrice. À l'intérieur de cette pièce théâtrale, il y a des fragments cités du roman, et entre ses pages on y découvre l'intimité d'une femme, son accès à l'acte d'écriture, mélangés avec les souvenirs d'un acide repas d'amis et les différents désordres de sa vie familiale. On pénètre ainsi dans l'univers de cette femme, un monde complexe comme toutes les vies, avec des rapports étranges et faibles entre la vérité et l'invention, entre le concret et l'abstrait, avec de différents tissus narratifs, des trames amalgamées et des couches confondues. Un univers où tous, à leur façon, vivent une forme d'imposture: Léo est un imposteur comme sa mère, Ève, qui se sent également *imposteur*, aussi bien sur le plan professionnel que personnel, dans la création, la maternité, la féminité et le milieu littéraire; et puis il y a finalement l'imposture du discours médiatique qui s'intéresse moins aux créations artistiques, à leur qualité, qu'à ceux qui les produisent.

Ève, bizarre et maniaque, aurait peut-être préféré ne pas avoir eu d'enfants pour se consacrer entièrement à sa vocation d'écrivaine. Derrière ce personnage et ses angoisses existentielles et d'écriture, il y a l'archétype de la femme, de l'homme aussi, qui ne sait pas très bien parfois quelle est son essence, en tant qu'individu, dans la famille et au seuil de la société, divisé entre les désirs et une réalité frustrante. D'autre part, le lecteur/spectateur comprend que ce qui est raconté parfois ce n'est pas la vie d'Ève, mais une vision en abyme, à travers l'image que le fils a de sa mère et que la mère a de son fils et de ses perceptions. L'imposture est partout, à tous les niveaux, et le texte démontre que la frontière entre la fiction et la réalité est extrêmement faible: un mensonge peut devenir, en un fragment de seconde, une vérité indiscutable, selon la façon dont on présente les événements; la littérature offre une vision exagérée du réel, qu'elle enrichit ou assombrit. Et puisque toute fiction, en soi, est toujours essentiellement une imposture dans cette pluralité de jeux, on construit une habile mise en abyme où il y a une *imposture* au troisième degré: Léo qui (ne) raconte

Ève qui (ne) raconte Evelyne. La pièce revendique la parole individuelle, intime, une parole sincère, bien que jouée. C'est le jeu de la sincérité théâtrale, le jeu du miroir dans une société qui trompe constamment.

LÉO. ...Mais c'est précisément ça, être auteur ! C'est piller. Écrire est un outrage, par définition, une imposture. Vraiment, l'écriture est une activité très louche, il faut se méfier des gens qui écrivent. [...]  
... Pardon?... Je sais pas, je me souviens pas, je... pouvez-vous répéter la question?... C'est euh... c'est difficile, de répondre à ça... Parce que, qui les écrit, les livres, exactement? les auteurs? leur nation tout entière? ou les autres gens, ceux qui sont dans les livres? qui écrit en réalité? qui déploie sa langue? qui meurt pas tout à fait? (de la Chenelière, 2009: 86).

La pièce, de structure littéraire, se tisse autour de l'écriture du roman, divisée en 17 scènes, et contient la subdivision du roman écrit par Ève en 12 chapitres, dont les titres, *Ma mère a du désir*, *Justine a disparu*, *Le dernier repas*, etc., seront également affichés sur le décor ou projetés. Elle se déconstruit minutieusement en trois niveaux de temps chevauchés, en plusieurs temporalités qui se mélangent, qui se répètent, avec quelques détails ajoutés ou modifiés sommairement: un souper partagé entre amis de la romancière, en 1989, où ils discutent de leur vie, de littérature, d'amitié et du futur, et qui précède la nuit où le fils fut conçu, "ainsi que l'accident qui a tué les amis Élise et Sébastien" (de la Chenelière, 2009:11). Ce repas est répété dans 5 scènes, avec certaines modifications, comme une variante musicale, comme une litanie, et sert de charnière à la pièce; autour de cette scène on connaît l'intimité d'Ève dans l'écriture du roman, enrichie par les événements de sa vie, quelques épisodes de sa famille, par exemple, la liaison de sa fille Justine avec un jeune Noir de la rue, ou l'interview télévisée de Léo, comme auteur du roman, à la sortie du livre à succès écrit par Ève, en 2009, qui est projeté entrecoupé en fragments en vidéo sur un grand écran<sup>12</sup>.

*Magiquement, une table dressée apparaît, et tous les personnages sont installés pour manger. Élise, Sébastien, Frédéric, Justine, Léo, le jeune homme noir. Ils sont extrêmement heureux de se voir. Ce repas présente une esthétique plus grande que nature, c'est-à-dire que tout est magnifié : l'éclairage, les costumes, les accessoires, etc. J'imagine un univers fellinien, en quelque sorte. Comme si la table dressée était au milieu de nulle part, dehors, dans le même paysage nocturne que la scène précédente (seizième scène), et peut-être même qu'il pleut toujours (de la Chenelière, 2009: 93).*

La pièce offre un miroir qui éclate en plusieurs images, qui se démultiplient comme les poupées russes, et qui offrent une représentation en kaléidoscope. Dans *L'imposture*, il y

12 La pièce a pris vie sous le regard de la metteuse en scène Alice Ronfard. Avec Violette Chauveau, Francis Ducharme, David Boutin, Sophie Cadieux, Jacinthe Laguë, Hubert Proulx, Yves Soutière, Erwin Weche, au TNM. Le théâtre est souligné par une conception "cinématographique" de certaines scènes. Les lettres s'agrandissent ou se dilatent, suggérant la dimension poétique des livres et de l'écriture. Le va-et-vient entre le réel et la création fictionnelle invite le spectateur à entrer dans l'illusion théâtrale.

a un espace théâtral différent pour chaque parole. Le décor se présente sous la forme d'une formidable bibliothèque avec des gigantesques étagères garnies de livres énormes et disproportionnés. Plusieurs scènes rappellent la présence et l'importance du livre, de l'écriture. Les titres du roman s'affichent en grosses lettres sur le décor, il y a la projection sur écran de l'émission culturelle de l'entrevue de Léo, et puis, un élément central et essentiel, une grande table entourée d'amis, invités au dîner:

*Ève débarrasse la table. Elle empile la vaisselle.  
ROMAN (à l'écran). Chapitre 2. Ma Mère a un chien.  
Entrevue de Léo (à l'écran).  
[...]  
Freeze frame sur le visage de Léo à l'écran. On quitte l'entrevue.  
[...]  
Ève part, furieuse.  
Retour à l'entrevue.  
[...]  
Le départ des invités (de la Chenelière, 2009: 21-23).*

Derrière cette pièce, on peut affirmer la présomption de validité du discours. Pas tout à fait une autobiographie ou une performance autobiographique, mais un texte hybride, entre la vérité et la fiction, porteur d'une exploration de soi et des obsessions. Dès les premiers moments de la pièce, dans le prologue, le personnage du ROMAN, "Le roman de ma mère", s'adresse au public en livrant une affirmation facilement identifiable avec le discours de l'auteur-femme-Evelyne:

*En même temps que les invités s'installent à table.  
ROMAN (à l'écran est projeté le dos du livre où on peut lire:)  
Le roman de ma mère  
"Si, pour une femme, écrire, c'est ne pas mourir tout à fait, si c'est acheter le désir alors qu'elle vieillit, si c'est tenter à force de mots, de séduire une fois pour toutes, alors elle doit reconnaître l'écriture pour ce qu'elle est: un acte désespéré et frivole, ni plus ni moins que la robe qu'elle fait tourner pour son père, d'abord, et ensuite le cul qu'elle guinde pour tous les autres"  
Entrevue de Léo (à l'écran).  
Sous les applaudissements et une espèce d'indicatif musical, Léo salue le public et s'installe dans un fauteuil.  
Jump cut.  
LÉO. ... La quatrième de couverture? Oui, effectivement, on peut dire que ça donne le ton... [...]  
On quitte l'entrevue.  
Les invités sont installés, et en accéléré on se retrouve au milieu du repas (de la Chenelière, 2009: 13-14).*

La pièce décrit cette dualité humaine et artistique que vit Ève, écrivaine mais aussi mère de deux enfants, qui se pose des questions sur l'écriture et sur son rôle de mère. On perçoit rapidement la présence de cette mère-auteur, alter-ego fantasmé d'Evelyne de la Che-

nelière, ou plutôt son reflet particulier, son miroitement théâtralisé. On explore les faibles frontières entre le mensonge et la vérité. “La fiction est en soi une imposture, parce que, forcément, à même cette prétention de dire l’autre, c’est toujours de soi-même que l’on parle” explique l’auteure dans un échange avec la metteuse en scène (Couture, 2009). Le caractère ambigu de l’autofiction se manifeste dans ce qu’elle permet de révéler; on s’y protège comme auteur tout en parlant, trompeusement certes, de soi sans avoir à porter la responsabilité de ses paroles.



Il faut souligner la force de ce personnage principal, Ève, aussi bien comme écrivaine que comme mère: Ève s’adresse directement aux autres personnages et au public, mais aussi elle s’exprime à travers son roman et le faux narrateur, son fils Léo. C’est un personnage merveilleusement égocentrique, qui fait semblant d’ignorer la pression exercée sur sa famille, et qui pourtant a besoin des autres, de se sentir aimée et d’être comprise. Ève est une héroïne actuelle, moderne, une femme intelligente, astucieuse, névrotique, mais elle cherche sans cesse une stabilité dans son déséquilibre existentiel. Un personnage consistant et solide qui s’inscrit en continuité dans l’univers typiquement “chenelien”: des femmes intelligentes, vulnérables, complexes et diversifiées. Écrivaine, épouse, amie et mère, l’auteure explore sa vie pour en extraire l’essence, l’essentiel de son œuvre, ordonnant et utilisant les souvenirs et les expériences de sa vie quotidienne. Ainsi Evelyne de la Chenelière analyse la controverse d’une femme écrivaine et mère, un sujet récurrent chez l’auteure, qui construit de texte en texte un imaginaire féminin toujours complexe, ambivalent et vulnérable.

LEO. ... Au contraire ! Au contraire, l'écriture de ma mère envahissait toute notre vie familiale, c'était... omniprésent. Même que souvent elle tenait à nous faire la lecture, et là il fallait l'écouter. Et après, il fallait *réagir*. Je savais jamais ce qu'elle attendait de moi, c'était très angoissant. Ah, et puis aussi: Elle *interprétait* beaucoup ses textes, avec des effets de voix et des gestes amples, ça me gênait terriblement. Mais ça, ça reste entre vous et moi... (de la Chenelière, 2009: 42).

Ève, comme beaucoup de femmes contemporaines, est un personnage qui cherche un équilibre et qui partage sa vie entre une réalisation personnelle et professionnelle et la responsabilité de sa maternité. La femme d'aujourd'hui n'est plus obligée de sacrifier l'un de ces aspects de sa vie, elle doit concilier les deux, et c'est pourquoi Evelyne de la Chenelière laisse affleurer ce sentiment d'imposture, car les postures, les comportements sont tellement variés qu'on a des difficultés pour être à la place correcte à chaque instant, à la hauteur des exigences demandées. L'auteure réfléchit aussi sur la situation culturelle au Québec, qui est sans doute universelle, à propos de la dictature des médias, et sur le manque de rigueur intellectuelle et l'habitude de porter aux nues n'importe quel artiste. Ce regard critique que pose Evelyne de la Chenelière sur sa société, il est toujours réfléchi, prudent même, porteur d'une foi en l'homme, mais ne manque pas d'optimisme. "Je n'étais pas obsédée par l'idée de me raconter", précise de la Chenelière, "mais ce personnage-là est bel et bien un autre moi-même, plus grand que nature". Et plus tard elle ajoute, "je voulais faire naître une héroïne contemporaine, que je n'ai jamais vue au théâtre. Ève est une femme pensante, mais elle cherche l'équilibre. Elle a des névroses, mais elle essaie de vivre aussi pour les autres. Elle fait parfois mal à son entourage, mais elle ne l'abandonne jamais..." (Couture, 2009). Evelyne de la Chenelière n'était sans doute pas obsédée par l'idée de se raconter, mais le personnage d'Ève est un évident alter ego de l'auteure, à travers lequel elle peut explorer les affections de la femme et les nouveaux espaces du féminin.

ÈVE. C'est évident. C'est parce que les hommes écrivent mieux. [...] JE PENSE... je pense que les femmes ont quelque chose... une chose contre laquelle elles doivent lutter pour être en mesure de créer... une chose qui souvent est un empêchement à la création artistique ou littéraire... et c'est une chose dont les hommes sont généralement moins pourvus... [...] Une générosité naturelle (de la Chenelière, 2009: 46-47).

Le mari, Bruno, un personnage tendre, aimable, ni très présent ni absent, un personnage comparse et charnière, accepte sa femme avec toutes ses contradictions, ses imperfections et ses peurs. Il ne pose pas un conflit dans le couple, puisque la pièce n'aborde pas les problèmes du couple ; elle est focalisée sur Ève, sur sa création littéraire et sur la question de la maternité. *L'imposture* propose plusieurs problématiques et sujets de réflexion et s'organise

dans l'introspection: c'est une écriture riche en contrastes, profonde, qui va du concret à l'abstrait, de la vie à sa pensée. Ève fait affirmer à son fils, l'imposteur-narrateur, que les hommes écrivent mieux : "Maman, tu crois pas que tu écrivais encore mieux si tu étais un homme ? Je veux dire, si t'étais pas encombrée par ta féminité ?" (de la Chenelière, 2009: 21). Elle veut en tout cas réfléchir aussi sur cette question-là: est-ce que l'écriture d'une femme est différente par le fait d'appartenir à un sexe? Est-ce qu'on est libre quand on prend la parole ou bien une femme qui écrit joue un rôle particulier et différent d'un homme écrivain? Quelle est la place de l'auteur féminin dans notre société?

ÈVE. Et puis t'es un homme. C'est mieux, un homme. [...]

ÈVE. Qu'est-ce que ça peut bien faire, que ce soit toi ou moi, l'auteur? Tant que le livre existe, tant qu'il est lancé, de toute façon personne parlera du livre, je veux dire, ils parleront *du fait* que tu as écrit un livre, mais du livre lui-même, non, ils en parleront jamais, ils le liront même pas vraiment, alors autant leur donner un auteur séparé du livre, puisque c'est l'auteur qu'ils veulent, avec ou sans livre, peu importe, un auteur qui parlera de lui, et à la rigueur un peu de son livre en passant, mais si c'est pas son livre c'est pas grave, je te promets que c'est pas grave! Je veux pas être l'auteur! J'ai tout juste eu la force d'écrire ce livre, mais ne me demandez pas d'en être l'auteur! (de la Chenelière, 2009: 79-81).

*L'imposture* est une pièce autoréférentielle mettant en scène l'auteure en tant qu'auteure. Un théâtre de l'autoreprésentation où l'écrivaine fait, non pas un récit rétrospectif de sa vie, mais un pseudo autoportrait, où le "je" autobiographique tient non seulement de la nature et de la légitimité du texte théâtral où le « je » est omniprésent, même si plusieurs détails de l'ordre de l'intime ne peuvent pas être authentifiés, mais surtout de l'acte autofictionnel, c'est-à-dire, de cette décision déterminée de se livrer de façon dissimulée et à mots voilés. En assurant la présence d'un "je" sur scène troublé, mais reconnaissable dans quelques traits, on passe à une action autofictionnelle où il s'agit de faire, plus qu'un récit épique d'événements vitales, une réflexion ontologique et une quête identitaire d'une conscience multiple, fragmentaire, qui se cherche à travers une voix ultra-théâtrale dissoute derrière un personnage. Écriture autofictionnelle dans la mesure où elle ne raconte pas ce qu'elle a fait exactement mais elle réalise une mimesis du moi, une réinvention, un remaniement : "Mais bon, c'est pas parce que je parle de ma famille que c'est autobiographique" (de la Chenelière, 2009: 36). Une pièce autoréférentielle qui révèle les fondements du processus créateur d'Evelyne de la Chenelière, ainsi que son discours moral et intime. Elle construit naïvement et sans complaisance une sorte d'autoportrait par le truchement de personnages qui trompent le monde par leurs impostures et des transformations de haute virtuosité.

Avec *L'imposture*, Evelyne de la Chenelière fait un portrait perçant et lucide de son époque, du Québec et du milieu littéraire; comme dans toutes ses pièces, on y découvre toujours une attitude d'observatrice de la société qui l'entoure très juste et précise, mais

aussi plongée dans un humour délicieux et poétique. L'intimité, ou l'irréelle recreation de l'intime, est devenue une caractéristique récurrente dans le théâtre québécois qui refuse aussi bien l'épique que le politique. Un théâtre autoréflexif qui offre un exemple de fétichisation de l'univers intérieur et affectif féminin en tant qu'utopique reproduction d'authenticité et du processus de création littéraire. Si l'imposture est marquée par la volonté de tromper quelqu'un ou d'usurper une identité, alors elle suppose une manipulation complexe et aussi paradoxale car l'imposteur ne peut subsister sans la connivence de l'autre, du lecteur/spectateur, victime et collaborateur passif. Cette pièce questionne ainsi la frontière entre le vrai et le faux et provoque une remise en cause de l'écriture théâtrale qui rende crédible des énoncés qui ne devraient pas l'être.



Les photos ont été prises par le scénographe Gabriel Tsampalieros et cédées gratuitement.

Le théâtre joue toujours avec des conventions, des masques et des artifices. Le théâtre autofictionnel cherche une réaction contre le théâtre traditionnel à travers un désir de vérité et de sincérité aussi bien chez les auteurs que chez les spectateurs. Ces invasions du moi au théâtre permettent de contrôler et s'appropriier d'une certaine manière d'une partie du théâtre, qui ne pourra pas devenir ainsi un simple spectacle, un événement artistique ou un produit culturel. Au cours des dernières années, le théâtre politique et réaliste québécois a cédé la place à une parole individuelle, autoréférentielle et intime: c'est le règne du moi. Le pacte autobiographique se cache derrière le pacte théâtral.

### Références bibliographiques

- BERTIN, Raymond. "Jean- Pierre Ronfard" in *L'Encyclopédie Canadienne* [consulté le 25/02/2013] < [www.thecanadianencyclopedia.com](http://www.thecanadianencyclopedia.com)>.
- DE LA CHENELIÈRE, Evelyne. 2003. *Théâtre. Des fraises en janvier, Au bout du fil, Henri & Margaux, Culpa*. Montréal, Fides.
- DE LA CHENELIÈRE, Evelyne. 2009. *L'Imposture*. Montréal, Leméac.
- DE LA CHENELIÈRE, Evelyne. 2012. *Los Pies de los Angeles* [Traducción de Rosa de Diego] in *Ade Teatro*, n° 140, abril-junio, 94-111.
- DE DIEGO, Rosa. 2012. "Sobre Evelyne de la Chenelière y la puesta en escena en Quebec de *Los pies de los Angeles*" in *Ade Teatro*, n° 140, abril-junio, 91-93.
- COUTURE, Philippe. 2009. "Evelyne de la Chenelière et Violette Chauveau, La vie est un roman" in *Voir Montréal*, 12 novembre [consulté le 25/02/2013] <<http://voir.ca/scene/2009/11/12/evelyne-de-la-cheneliere-et-violette-chauveau-la-vie-est-un-roman>>.
- DOUBROVSKY, Serge. 1977. *Fils*. Paris, Galilée.
- DOUBROVSKY, Serge. 2007. "Les points sur les 'i'" in Janelle, Jean-Louis et Catherine Viollet (éds.). *Genèse et autofiction*. Bruxelles, Académie Bruylant, 53-65.
- GODIN, Jean-Cléo & Laurent MAILHOT. 1988. *Théâtre québécois II*. Montréal, Bibliothèque Québécoise.
- GODIN, Jean-Cléo. 2001. "Création et réflexion: le retour du texte et de l'auteur" in LEJEUNE, Philippe. 1975 [1996]. *Le Pacte autobiographique*. Paris, Seuil.
- Nouveau Théâtre Expérimental* [consulté le 25/02/2013] <<http://www.nte.qc.ca/>>.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. 1996. Paris, Dunod.
- RONFARD, Jean-Pierre. 1989a. "Une culture biodégradable" in *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 50, 217.
- RONFARD, Jean-Pierre. 1989b. "Les mots s'usent. Usage. Usure" in *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 52, 113-115.