

Structures rythmiques dans *Le passage de l'Indiana* : ressacs et dérives du sens

Hélène Jacques

Number 30, Fall 2001

Entre théâtre et cinéma...

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041477ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041477ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jacques, H. (2001). Structures rythmiques dans *Le passage de l'Indiana* : ressacs et dérives du sens. *L'Annuaire théâtral*, (30), 140-159.
<https://doi.org/10.7202/041477ar>

Article abstract

The theories on rhythm in contemporary poetry can be used to study form in Normand Chaurette's play *Le passage de l'Indiana*. Structured like a musical score, the play is based on a system of repetitions that constantly returns to the same elements. When these significant elements (lines, themes or patterns) are identified and compared, their meaning varies according to the place they occupy in the play. The storyline that appears fragmented and stagnant at first because of all the repetitions is shown to evolve with the displacement of meaning that reproduction entails. These transfers can also be verified with the characters: each of them repeats the others' lines and adds a new meaning to them by playing another role within their own role. Therefore, the identity of the characters is also in constant motion.

Hélène Jacques
Université de Montréal

Structures rythmiques dans *Le passage de l'Indiana* : ressacs et dérives du sens

Depuis *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* (1986), la musique constitue une référence explicite dans l'écriture de Normand Chaurette. Dans cette pièce, les personnages restent toujours sur scène, comme les musiciens d'un orchestre qui attendent le signal pour jouer, tour à tour, leur partition. L'ensemble des pièces des dix dernières années recèlent de nombreux emprunts à la discipline musicale, tant au niveau thématique – *Je vous écris du Caire* met en scène le compositeur Verdi; les personnages du *Petit Köchel* sont musiciennes et musicologues – que structurel : le dramaturge construit ses pièces sur le modèle de partitions musicales. *Stabat Mater II* en est l'exemple le plus probant puisque, comme le remarque Denyse Noreau, Chaurette utilise le titre et le thème fondamental des différents *Stabat Mater* de l'histoire de la musique et y puise « des procédés structuraux de composition musicale » (2000 : 472). Toutefois, à l'exception de cet article de Noreau, la critique n'a pas tenu compte, jusqu'à présent, de la musicalité des pièces récentes de Normand Chaurette. Elle s'est intéressée à l'éclatement des textes plutôt qu'à leur construction, en relevant les effets de fragmentation et les caractéristiques postmodernes. Nous proposons d'analyser *Le passage de l'Indiana* (1996) en tant que construction musicale et rythmique,

dans une perspective qui permettrait de sortir du discours sur la fragmentation. La forme ainsi envisagée constituerait le tissage du sens dans l'œuvre.

Chaurette élabore, dans *Le passage de l'Indiana*, une construction formelle complexe qui évoque la structuration d'une partition musicale. Les tableaux sont organisés à la manière d'un quatuor musical : « quatre voix se répondent en duo d'une scène à l'autre, en quatuor aux voix enchevêtrées à l'intérieur d'une même scène, et enfin en duos joués simultanément, le sens des paroles se perdant alors au profit de la rythmique et du jeu des sonorités » (Lesage, 2000b : 486). Chaurette multiplie également, comme dans une partition musicale, les répétitions de répliques, de phrases et de situations, engendrant ainsi de nombreux effets de rythme dans une temporalité cyclique. Comme les personnages qui, tout au long de la pièce, « entend[ent] une musique, extrêmement précise, sans savoir d'où elle vient » (Chaurette, 1996 : 69)¹, le récepteur² perçoit constamment les mêmes informations, les mêmes sonorités, jusqu'au dénouement final. La situation de départ, le plagiat de 83 lignes du roman de Martina North, écrivaine établie, par le jeune auteur Éric Mahoney, est développée par leurs éditeurs à la manière d'une enquête policière – comme la plupart des pièces de Chaurette – mais, par un jeu de répétition des mêmes répliques, l'enquête tourne constamment sur elle-même, régresse plutôt que de progresser vers le dénouement attendu. La temporalité circulaire que produisent les incessants retours de répliques et de motifs (thèmes et situations) implique la déconstruction de la fable, qui avance en reculant, qui noue sans cesse les mêmes boucles.

À cette structure en boucle correspond la déconstruction des personnages. Alors qu'au départ les quatre personnages possèdent un « statut social » clairement défini – deux d'entre eux sont auteurs et les deux autres, leurs éditeurs respectifs –, le procédé de répétition par lequel est actualisée la structure musicale de la pièce entraîne, au terme de l'intrigue, la dissolution des identités individuelles. Les personnages qui reprennent les paroles des autres perdent peu à peu leur identité propre en s'appropriant celle de l'autre; dans un même mouvement, ils se font aussi piller leurs répliques, seules traces

1. Dorénavant, les citations tirées du *Passage de l'Indiana* de Normand Chaurette seront indiquées par le sigle *PI* suivi de la page et placé entre parenthèses dans le texte.

2. Comme le précise Marie-Christine Lesage (2000a : 176), le lecteur d'une pièce de théâtre est un spectateur potentiel : nous favoriserons par conséquent l'acception « récepteur » pour désigner à la fois ces deux instances de réception.

dramaturgiques de leur individualité. Chaque personnage ainsi dépouillé de son individualité devient en quelque sorte un amalgame de fragments identitaires puisés à même les autres personnages. Acteurs, ils adoptent tous un rôle, empruntent les répliques d'un autre personnage, jouent au deuxième degré. Dans le dernier tableau de la pièce, par exemple, le jeune Mahoney porte la robe de Martina North; depuis le début de la pièce, il se travestit de la sorte en jouant plusieurs rôles à la fois : « Caroubier : Quelle sorte d'homme êtes-vous? / Mahoney : Et quelle sorte de femme. Il y a en moi les deux. Je suis ce pharaon qui descend. Mikérinos, c'est moi » (*PI* : 50). Le jeune auteur affirme la multiplicité des identités qu'il s'approprie. Il emprunte l'identité de la célèbre écrivaine et, nous l'apprendrons plus tard, celle du personnage qui se cache derrière le nom du pharaon Richardson, l'éditeur Caroubier. L'entière du discours de Mahoney, nous le verrons, consiste en la réitération des paroles de Caroubier. Ainsi, la répétition de répliques qui structure *Le passage de l'Indiana* engendre une forme musicale : mots et sonorités reviennent périodiquement, créant un effet de rythme. De plus, à cette construction rythmique de la pièce correspond le dédoublement des personnages qui répètent les répliques des autres et, par conséquent, jouent d'autres rôles.

Une fonction esthétique du jeu dans le jeu

D'emblée apparaît la forme du jeu dans le jeu, figure récurrente dans la production théâtrale des années 1980. En effet, dans bon nombre de ces textes dramatiques, les auteurs revisitent le thème du théâtre dans le théâtre³ : Gilles Deschatelets s'interroge sur la coïncidence par laquelle, dans plusieurs pièces des années 1989-1990, « le théâtre est thématisé » (1989-1990 : 56). De nombreux textes de Normand Charette, de Michel Marc Bouchard et de René-Daniel Dubois présentent des jeux spéculaires et adoptent la forme du théâtre dans le théâtre. Manfred Schmeling remarque que cette forme apparaît périodiquement dans l'histoire, « au moment où la tradition littéraire coïncide avec l'horizon d'attente jusqu'à l'ennui et là où cette tradition, ressentie comme trop canonique, est dépassée par l'évolution extralittéraire, donc économique, sociale, etc. » (1982 : 9). Le paysage théâtral québécois des années 1980 semble

3. Dans plusieurs ouvrages théoriques, les concepts de métathéâtralité et de théâtre dans le théâtre sont utilisés indistinctement. Précisons que pour nous la métathéâtralité est un concept général qui peut être actualisé à travers de multiples formes dans les textes dramatiques. Le théâtre dans le théâtre n'est qu'une de ces formes, au même titre que le jeu dans le jeu. Il y a discours métathéâtral lorsqu'il y a discours sur le théâtre, lorsque le récepteur « *sees double* » (Hornby, 1986 : 32). Ce dédoublement, ce double niveau de discours, entraîne un effet de distanciation chez le récepteur, sollicitant ainsi son esprit critique plutôt que son adhésion à l'illusion mimétique.

présenter de tels aspects, comme autant de prédispositions à l'apparition d'un théâtre qui se thématise. La dramaturgie des années 1970, dans laquelle la quête identitaire nationale et le projet collectif sont mis au premier plan, se transforme, après 1980 et la défaite du oui au Référendum, en une quête individuelle, en une exploration de la subjectivité : « ainsi la fougue passionnelle de la revendication politique s'est-elle muée en une expression, parfois échevelée, des pulsions intimes » (Vigeant, 1991 : 10). Les jeux de spécularité par lesquels le théâtre se fait réflexif sont utilisés au moment où les auteurs désirent transformer le genre dramatique, mettre en crise l'illusion mimétique et son corollaire : l'identification.

Le passage de l'Indiana s'inscrit dans ce mouvement, d'abord grâce à la mise en abyme de la figure du créateur, l'écrivain, mais également grâce au jeu dans le jeu des personnages. Chacun emprunte les répliques des autres personnages, jouant ainsi un autre rôle que le leur. Martina North reprend, au terme de la pièce, une réplique – « Suis-je venue "Trop" tôt, ou "Trop" tard ? À moins que je ne sois "Trop" à l'heure ? » (*PI* : 82) – que Mahoney a déjà dite précédemment – « Sommes-nous venus "Trop" tôt, ou "Trop" tard ? À moins que nous ne soyons arrivés que "Trop" à l'heure ? » (*PI* : 17). Elle reproduit donc les propos d'un autre personnage et joue à un deuxième degré le rôle de ce personnage. Toutefois, la finalité d'un tel procédé diffère de celle dont se réclame, par exemple, René-Daniel Dubois lorsqu'il déconstruit le personnage dans *26 bis, impasse du colonel Foisy*. Manfred Schmeling affirme en effet que la forme réfléchie du théâtre, en raison de la distanciation que la déconstruction implique, a une fonction critique. Le jeu dans le jeu entraîne certes la dissolution de l'identité des personnages et la fragmentation de la pièce de Chaurette, mais le procédé de répétition à travers lequel cet effritement est possible semble également participer au mode de construction du drame. Chaurette n'utilise pas la répétition de répliques uniquement pour déconstruire le drame, pour brouiller les frontières entre le réel et l'illusion : le jeu dans le jeu en tant que discours métathéâtral instaurant une distance entre le récepteur et la scène participe à la structuration de la pièce. Il s'agit de l'un des moyens dont Chaurette se sert, en plus de la répétition de thèmes et de motifs, dans la construction musicale de la pièce. La fonction du jeu dans le jeu, grâce aux effets rythmiques que cette figure entraîne, devient alors plus esthétique que critique.

Construction rythmique

Plusieurs théoriciens du drame moderne ont développé le concept de « montage » pour décrire la structure fragmentée ou rhapsodique des pièces contemporaines qui caractérise aussi *Le passage de l'Indiana*. La structure du montage c'est la « force productrice qui découpe et espace le texte » (Sarrazac, 1981 : 65). La scène est remplacée par des fragments, des tableaux ou des morceaux que le dramaturge assemble dans une véritable architecture textuelle. Le dramaturge souligne « les arrêtes vives qui marquent les séparations et entaillent le récit d'autant de vides narratifs que l'effet de montage comble à sa façon en proposant un ordre, ou au contraire en accusant les béances, en produisant un effet de puzzle ou de chaos dont l'éventuelle reconstitution est laissée en partie à l'initiative du lecteur » (Ryngaert, 1993 : 67). La succession des tableaux ne procède plus selon une progression linéaire, mais fonctionne dans une temporalité autre que chronologique, par téléscopage, par analogie, par associations de sonorités, de mots ou d'images. La structure du *Passage de l'Indiana* correspond à ce principe du montage : les tableaux sont des fragments de dialogues qui se succèdent en se répétant plutôt qu'en progressant. Il nous semble toutefois que la pièce appelle un autre type d'analyse, qui tiendrait compte de cette structure du montage, mais qui également insisterait sur les procédés de répétition qui construisent la pièce et instaurent une temporalité circulaire. Nous tenterons de lire *Le passage de l'Indiana* à la lumière de concepts tirés des théories du rythme en poésie contemporaine.

Dans *Rythme et sens*, Lucie Bourassa définit le rythme comme « une dynamique d'organisation discursive indissociable du déploiement de la signification » (1993 : 12). Le rythme est un mode de construction, d'organisation du discours. Il ne consiste pas en une matrice transcendante qui précède l'œuvre – comme traditionnellement on considérerait la forme fixe de l'alexandrin – ni en un élément superficiel ajouté au texte : il est la production de la forme, et dans un même mouvement, une production de sens. Le rythme est donc le système configurationnel propre et spécifique à chaque œuvre. Lucie Bourassa établit également un rapport entre la signification et l'*esthésis*, la faculté de percevoir par les sens, jointe à la faculté de s'apercevoir par l'intelligence : « l'emploi du mot *esthésis* vise l'organisation du sens – en tant qu'elle résulte d'une énonciation et qu'elle contribue à produire une synthèse indissociablement perceptive et aperceptive » (1993 : 13). Dans un même mouvement, le récepteur perçoit la forme et le sens; la production, la perception du rythme et le sens du texte sont liés.

Traditionnellement, les études sur le rythme portent sur son rapport avec la métrique. On définit le rythme en terme de régularité syllabique et accentuelle, de périodicité. Il est toujours question du retour du même, de l'identique, si l'on associe le mot rythme à son étymologie grecque, *rhythmos*, interprété comme le mouvement plus ou moins régulier des flots, c'est-à-dire le retour du pareil entrecoupé d'intervalles. Benveniste retient un autre sens du mot *rhythmos*, antérieur à celui que l'on conservait jusqu'à maintenant, celui d'une forme en tant qu'acte en accomplissement. Le rythme désigne alors « la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide » (Benveniste, cité dans Bourassa, 1993 : 26). La forme en production nécessite le changement, la rupture, la transformation et non seulement la périodicité, ce qui implique une intuition du temps. Une dynamique de relations, de tensions entre les éléments, entre des marques du discours reconnaissables, donne à une œuvre sa configuration formelle et temporelle. Ce principe d'organisation suppose la création de relations entre les éléments successifs, l'identification de marques que le récepteur comparera. La perception du rythme par le récepteur est par conséquent primordiale. La forme de l'œuvre a une valeur de système, avec ses lois internes, à partir desquelles le récepteur peut percevoir les parentés et différences entre des éléments du discours. Kathleen George définit de façon semblable le rythme dans le texte théâtral :

Rhythm includes the functioning of structure, beats and accents, tension and release, inclusion of content, the preparation of new tensions, orderly measurable change, and mathematics. [...] The pattern or mathematics of play in motion, functioning to produce in audiences a completed progression of physical, emotional and intellectual responses by which they arrive at meaning. That pattern is recognizable through repetition and change of some element[s] (1980 : 12)⁴.

Le rythme est l'organisation de la forme du discours que le récepteur perçoit à travers une dynamique de relations – répétitions ou ruptures – entre les éléments du discours, ce qui fait appel à la mémoire du récepteur.

4. « Le rythme est le fonctionnement de la structure d'une œuvre, des tensions et des distensions entre les pulsions et les moments accentués de la pièce. Le rythme est la matrice qui régit l'organisation de nouvelles tensions et de variations. [...] Le motif structurel de la pièce mise en scène est réalisé dans le but de produire chez le récepteur une progression physique, émotionnelle et intellectuelle complète à partir de laquelle il parvient à dégager le sens de l'œuvre. Ce motif est identifiable grâce à la répétition et à la variation de certains éléments identifiés par le récepteur. » (Nous traduisons.)

L'organisation structurelle du *Passage de l'Indiana* fonctionnant sur le mode de la répétition, ce système relationnel est d'emblée apparent dès une première lecture du texte. Chaurette sollicite la mémoire du récepteur lorsqu'il répète certaines répliques, certains motifs, mais également en inscrivant à même le tissu de son texte, à notre insu, des citations d'auteurs connus, comme Poe et Rilke. Le dramaturge défend donc la thèse avancée par le personnage d'Éric Mahoney, que l'on accuse de plagiat, selon laquelle toute littérature est citation :

Qui a écrit cela? En fait, cette phrase existe dans un roman publié récemment chez Elmers, mais je me suis souvenu que ce passage existait aussi dans un long poème de Harrison Lester, qui se trouvait mot à mot chez Andrew Edmitt [...] qui l'avait lui-même lu dans l'Ancien Testament (*PI* : 27).

L'écrivain serait un passeur d'idées qui s'approprie en la travaillant la littérature déjà existante, comme les personnages empruntent les répliques originales des autres personnages. Ainsi que l'écrit Paul Ricœur : « le travail de l'imagination ne naît pas de rien. Il se relie d'une manière ou d'une autre aux paradigmes de la tradition » (1983 : 135). L'origine et la répétition de ces idées sont alors confondues. L'argument de la nécessité de la répétition d'une idée préexistante est réitéré par Mahoney, mais cette fois-ci au sujet de la musique :

Ne vous est-il jamais arrivé d'entendre une musique, extrêmement précise, sans savoir d'où elle vient ? Vous connaissez cette pièce depuis avant votre naissance. Un jour, on vous apprend que c'est Zimoviev, mais vous savez que c'est en vous que cette musique existe, qu'elle vous a précédée, aussi bien qu'elle avait précédé Zimoviev (*PI* : 69).

Cette intuition, ce sentiment de « déjà entendu » vécu par Mahoney correspond aussi à la perception de la pièce, telle que vécue par le récepteur. En effet, ce dernier avance dans le texte en ayant continuellement l'impression d'avoir déjà lu certains passages, soit précédemment dans la pièce même, soit encore chez d'autres auteurs. Dans le même ordre d'idées, Martina North décrit le bouleversement qu'a occasionné la lecture des 83 lignes litigieuses dans *La traversée de la mer Rouge*, le livre d'Éric Mahoney :

j'ai eu une sorte d'impression très ancienne, comme s'il m'était donné tout à coup l'occasion de me sentir en tant que lectrice, et aussi en tant que femme extrêmement vulnérable. Je me sentais

assailie par des images et des sonorités. [...] Vous avez l'impression de glisser dans un rêve que vous avez déjà fait, et c'est à se demander par quel miracle il ressurgit là sous vos yeux, au beau milieu d'un récit que vous lisez par hasard. [...] Vous pensez que l'auteur utilise un procédé de répétition, vous vous demandez si ce n'est pas le début du livre qui recommence (*PI* : 28).

Cette description de la reconnaissance est métathéâtrale. Elle double le phénomène de perception vécue par le récepteur : Chaurette représente les processus de la mémoire sur scène, processus que le récepteur expérimente à son tour en découvrant la pièce et en reconnaissant, au fil de sa lecture, certains passages. Les répliques répétées marquent plus intensément le récepteur : par conséquent, il accorde plus d'attention à ces passages qui lui sembleront essentiels à la découverte de la vérité, à la résolution de l'intrigue, comme le passage plagié est fondamental pour Martina North. Pour dégager la signification de la pièce, le récepteur doit faire des liens entre les fragments de réponse épars en se remémorant les passages répétés susceptibles de contenir la clé de l'énigme.

Cependant, les éléments répétés, les répliques, thèmes et motifs que le récepteur perçoit, ne sont jamais tout à fait identiques à leur modèle original. Éric Mahoney qui se vêt de la robe de Martina joue son rôle, emprunte son identité, mais engendre nécessairement une différence. Il n'incarne pas Martina North elle-même, mais reste un jeune homme jouant le rôle de l'écrivaine. La répétition implique donc un déplacement, est créatrice de sens nouveau, ne se limite pas à une servile imitation. Pour Gilles Deleuze, la reproduction est même nécessaire à l'existence de l'origine : l'origine et la répétition doivent être envisagées comme des moments interdépendants dans le processus de définition de l'identité⁵. Dans *Différence et répétition*, il définit deux types de reproduction : la répétition « mécanique » ou « nue » qui reproduit sans aucun changement, et la répétition « vêtue » qui implique la différence, « qui se forme elle-même en se vêtant, en se masquant, en se déguisant » (1985 : 37). Ce deuxième type de répétition suppose la non-correspondance de l'être et du paraître, ce qui renvoie au jeu dans le jeu des personnages du *Passage de l'Indiana* qui répètent les répliques des autres. Deleuze abandonne toutefois cette distinction à la fin de son analyse en affirmant que la répétition « vêtue » produit la répétition « mécanique », puisque derrière la répétition la différence est

5. Jacques Derrida avance la même idée à propos de l'écriture : « Tout commence par la reproduction » (1967 : 314).

toujours perceptible : « Et toujours, c'est dans un même mouvement que la répétition comprend la différence » (p. 370). La répétition impliquant nécessairement la différence n'est donc plus soumise à la reproduction stérile du même, de l'identité. Deleuze voit dans la récurrence une force productrice : « La répétition dans l'éternel retour apparaît sous tous ses aspects comme la puissance propre de la différence; et le déplacement et le déguisement de ce qui se répète ne font que reproduire la divergence et le décentrement du différent, dans un seul mouvement qui est la diaspora comme transport. L'éternel retour affirme la différence, il affirme la dissemblance et le dispar, le hasard, le multiple et le devenir » (p. 383). La reproduction, parce qu'elle comporte la différence, le déplacement, est créatrice de nouveauté; parce qu'elle réactualise un élément, elle est essentielle à l'existence de l'origine.

Rythme et temporalité

Henri Meschonnic élabore sa méthode d'analyse du rythme à partir de la notion de *retour* que l'on doit relier à la mémoire du récepteur qui perçoit le rythme. L'étude de Meschonnic « vise à repérer, sur le plan syntagmatique, les “contrastes des séquences rythmiques” [...] et des *séries* (d'éléments “prosodiques”), de récurrences, donc, qui se trament *transversalement* dans le texte, appelées aussi *paradigme*. Le *paradigme rythmique* désigne une série de séquences ayant une configuration syllabique-accentuelle (et souvent syntaxique) semblable » (Bourassa, 1993 : 63). Cette méthode renvoie aux travaux de Michel Collot qui propose d'envisager le rythme à partir d'une structure repérable, comme l'*incipit* d'une œuvre, qui sert de modèle dans l'ensemble d'un poème. L'analyse consiste à reconnaître des identités et des différences par rapport à cette structure identifiée. Paradoxalement, l'organisation rythmique nécessite la présence du « même » qui permet d'établir les récurrences paradigmatiques, mais également celle de l'« autre », sans lequel les séquences ne peuvent être définies. Comme pour Deleuze et Derrida, il n'existe pas de répétition du même, de l'identique pour Meschonnic, mais seulement la répétition-variation : la répétition d'un élément qui ne sera jamais tout à fait identique, n'aura jamais le même sens selon l'endroit où il se trouve dans le système et selon les unités de sens différentes l'entourant.

Dans le système que constitue la pièce, une réplique répétée n'aura donc pas la même signification selon le personnage qui la profère. Frank Caroubier, par exemple, affirme à Dawn Grisanti au deuxième tableau de la pièce que Martina North réclamera à Mahoney une compensation monétaire pour le plagiat : « Elle parle de huit cent mille dollars. Moi *je vous parle du double*. Question

de principe » (PI : 16. Nous soulignons). Dans l'un des derniers tableaux, Grisanti reprend cette phrase mais lui insuffle un sens nouveau, Chaurette jouant avec les différents sens des mots⁶ : « Frank Caroubier : Vous leur avez donc donné le nom d'Éric Mahoney ? / Dawn Grisanti : Non, mon cher Frank. *Je vous parle du double*. Pour obtenir autant de renseignements, il a bien fallu que je dise le nom de leur fondateur : Frank Caroubier » (PI : 81. Nous soulignons). Le mot double ne s'applique plus, dans ce second cas, à l'argent, mais bien au dédoublement de personnalité de Frank qui emprunte l'identité de Mahoney. La répétition de cette réplique est « vêtue » (Deleuze, 1985 : 37), suppose une différence et est productrice de sens nouveau. De la même manière, une réplique dite par un même personnage à différents endroits dans la pièce se verra attribuer une signification nouvelle. Dawn Grisanti récite le texte de North, donc emprunte les mots de l'écrivaine, dans le premier tableau : « une femme hystérique et silencieuse, dans l'*aberration* de ses vestiges, ivre sur l'écume, gelée dans sa *démence* » (PI : 12. Nous soulignons). Martina North reprend ces mêmes lignes, son propre texte, à la fin de la pièce, mais cette fois-ci en y insérant de subtiles variations : « une femme, comment disais-je? hystérique et silencieuse, dans la *déraison* de ses vestiges, ivre sur l'écume, gelée dans sa *clémence* » (PI : 78. Nous soulignons). En tentant de se remémorer les mots qu'elle a écrit deux ans auparavant, Martina fait une erreur et change un mot pour un autre : sa mémoire lui fait défaut. Mais aussi, le passage plagié ayant été répété par d'autres personnages et ne lui appartenant plus tout à fait voit son sens différé, déplacé. Cette variation illustre bien la proposition de Meschonnic : le rythme permet de définir la forme d'une œuvre, mais il détermine également son sens. Martina North, « hystérique » et agressive « dans sa démence » au début de la pièce, évolue et arrive à accepter le plagiat et la dépossession de son individualité. Au terme de la pièce, c'est un personnage résigné « dans sa clémence » qui répète en la transformant une réplique : le sens de l'œuvre, la transformation de Martina, peut donc être dégagé grâce aux variations qu'instaurent les répétitions rythmiques.

Le rythme d'un discours se déploie dans le temps, selon une dynamique relationnelle entre des éléments. Cette temporalité ne doit pas être confondue avec le tempo, ou la cadence : « Le rythme n'est pas affaire de changements de vitesse, mais d'accentuation, de perception de moments accentués

6. Chaurette utilise fréquemment la polysémie de certains mots, comme celui de « passage » qui est à la fois l'extrait d'un livre, la traversée d'un paquebot, le déplacement d'un élément d'un endroit à un autre.

et non accentués » (Pavis, 1996 : 135). La temporalité du rythme, selon Claude Zilberberg, « a trait au *versus*, aux replis du mouvement sur lui-même, [...] ce qui favorise le revenir, les retours, les tensions » (Bourassa, 1993 : 90). *Versus* s'oppose à *prosa*, « ce qui va droit devant en privilégiant la succession et l'avancée » (Bourassa, 1993 : 90). Les retours peuvent être associés aux nombreuses répétitions qui constituent *Le passage de l'Indiana*. D'ailleurs, à la reprise constante de répliques favorisant une temporalité du retour correspond l'utilisation quasi systématique dans l'entièreté de la pièce de temps verbaux du passé. Les personnages, coincés dans leurs souvenirs, ne vivent pas le présent ni ne font de projections dans le futur. Ils sondent le passé, tentent de revivre leurs souvenirs à la recherche de la vérité. Caroubier se remémore les moments heureux passés avec Martina North trente ans auparavant, et l'écrivaine essaie de revivre le naufrage de ses parents par l'écriture. Caroubier, cependant, fait une projection en prédisant à Mahoney un grand succès avec son premier livre : « Ce roman *va vous propulser* vers les zones les plus éloignées de la terre – on *va vous traduire*, vous *serrez acclamé* » (PI : 61. Nous soulignons). Le futur est exceptionnellement employé et les personnages se projettent dans l'avenir. Mais ce tableau se déroule en 1987, deux ans avant le présent de la pièce qui a lieu en 1989. Caroubier ne prédit finalement que le présent, qui est même passé au moment où se déroule la pièce puisque le succès de Mahoney est déjà bien établi. Le futur ne semble pas envisageable pour les personnages plongés dans leur passé. La construction de la pièce répond en écho à cette thématique puisqu'elle est constituée, structurellement, de retours et de répétitions de motifs et de répliques. D'ailleurs, Paul Ricœur affirme que toute mise en intrigue, parce qu'elle implique la reconstitution temporelle, l'agencement de certains moments, entraîne une conception du temps inversé :

la reprise de l'histoire racontée, gouvernée en tant que totalité par sa manière de finir, constituée une alternative à la représentation du temps comme s'écoulant du passé vers le futur, selon la métaphore bien connue de la « flèche du temps ». C'est comme si la recollection inversait l'ordre dit « naturel » du temps. En lisant la fin dans le commencement et le commencement dans la fin, nous apprenons aussi à lire le temps lui-même à rebours (1983 : 131).

Ricœur tient compte, ici, de la réception d'un récit, ce qui est particulièrement intéressant dans notre perspective. Comme la pièce fonctionne grâce à un entrelacement de répétitions, le récepteur perçoit les retours et envisage le reste de la pièce dans l'attente de nouveaux retours. Puisque l'attention du

récepteur est tournée vers ce qui s'est déjà déroulé, la temporalité est renversée, non chronologique.

Toutefois, si l'intrigue n'évoluait qu'en réitérant certains moments, elle s'enliserait inévitablement dans le cercle vicieux de la répétition du même. Nous l'avons vu, la répétition n'est jamais identique : elle comporte toujours une variation, un déplacement. La reproduction n'est jamais fidèle à l'origine. Le couple Grisanti-Mahoney consiste vraisemblablement en un double du couple Caroubier-North. Chaurette laisse entrevoir, dans le dernier tableau, que le jeune couple reproduira le modèle de relation entre Caroubier et North. Celle-ci se dit assujettie à son éditeur – « je me suis tant de fois soumise à votre avis » (*PI* : 34) – qui s'occupe de toutes ses affaires, tout comme Mahoney, inquiet de ne pas voir arriver son guide Caroubier, se laisse rassurer par son éditrice au dernier tableau : « Dawn Grisanti : [...] Mais moi je suis là » (*PI* : 88). La même relation éditeur-écrivain se répétera, mais avec variation puisque les sexes sont inversés. Chaurette situe chronologiquement ce tableau le « 1^{er} janvier 1990 », début de l'année et début d'une nouvelle décennie qui souligne évidemment l'idée du recommencement. Le récepteur envisage donc le retour du même, mais on ne peut parler ici du cercle vicieux qu'entraîne une temporalité circulaire. La temporalité de la pièce doit plutôt être envisagée comme une spirale, toute constituée de retours, mais présentant également une progression grâce aux variations incluses dans les répétitions qui déplacent le sens et font évoluer l'intrigue dans de nouvelles directions.

« Paradigmes rythmiques »

Selon le modèle des études du rythme en poésie, des marques de discours qui constituent les retours, qui se répètent en formant un « paradigme rythmique », doivent être repérées dans l'ensemble de la pièce. Nous retiendrons deux formes de répétitions : dans un premier temps, la répétition de répliques qui correspond à la figure du jeu dans le jeu et, dans un deuxième temps, celle de motifs. Toutefois, en observant le premier tableau du *Passage de l'Indiana* en détail, il semble que ce dernier expose déjà le mode de fonctionnement de la pièce en entier : la répétition et le morcellement structurent l'extrait, annonçant ainsi la construction de l'ensemble du texte. Dans le tableau qui ouvre la pièce, les deux éditeurs lisent le passage qu'a plagié Mahoney. Dès le départ, les personnages lisent les mots d'un autre, qui ne leur appartient pas. Les

longues répliques de Frank Caroubier sont d'abord morcelées de l'intérieur, puisque l'éditeur mentionne la ponctuation :

Ils n'étaient pas moralement responsables de ce qu'ils avaient commis (point). Les parents se trouvaient démunis jusqu'au plus profond de leur être face à l'intrusion de ces étrangers (virgule), hommes et femmes à la peau blanche qui prétendaient vouloir protéger les « victimes », (victimes entre guillemets, virgule) (PI : 9).

Dawn Grisanti interrompt la lecture de Caroubier, ce qui entrecoupe également les répliques de son interlocuteur et fragmente encore plus le passage plagié. Dans ces interruptions, Grisanti demande des précisions quant à certains détails du passage, ce qui provoque de constants retours en arrière dans le texte :

Frank Caroubier. [...] l'illégalité de la circoncision (virgule), de l'excision, et de toute forme de molestation reliée à des pratiques adm... »

Dawn Grisanti. ... excision ?

Frank Caroubier. ... excision ?

Dawn Grisanti. Excision virgule ?

Frank Caroubier. Pardon. « De l'excision (virgule), et de toute forme de molestation [...] (PI : 9).

Dans cet exercice ardu de comparaison, les deux éditeurs entrecoupent même leur lecture par des considérations à propos de Mahoney, au sujet de son jour chanceux, le mardi : « Parce que tout lui arrive les mardis » (PI : 12). Le passage plagié, source du conflit de la pièce, se trouve déconstruit. Le récepteur ne pourrait avoir accès véritablement à l'extrait que s'il le réécrivait après coup, en éliminant les mentions de la ponctuation et en faisant fi des interruptions de Grisanti. L'indice fondamental de l'enquête, la preuve du plagiat dans laquelle la vérité devrait en principe se trouver, n'est jamais révélée au récepteur. Notons également au passage que le titre du livre de Martina North ne sera jamais mentionné. Il manque clairement plusieurs éléments fondamentaux qui permettraient de résoudre l'énigme du plagiat, qui restera sans réponse. L'extrait plagié est d'emblée fragmenté, déconstruit : il subit une « forme de molestation ». La quête de l'origine, de l'identité, est elle aussi condamnée à échouer. Les cartes sont donc jouées dès le départ : il s'agit d'une fausse enquête. Les personnages connaissent d'ailleurs tous l'auteur du

plagiat, exception faite, peut-être, de Dawn Grisanti, qui mène l'enquête sur scène à l'instar du récepteur et propose diverses hypothèses. Caroubier sait évidemment qu'il est le véritable plagiaire; Mahoney en a conscience puisqu'il est devenu son double en lui prêtant son identité; et Martina North affirme au terme de la pièce qu'elle connaissait l'entreprise de son éditeur depuis le début :

Ce que je découvre en vous voyant, il me semble qu'au fond je le sais depuis toujours. Qu'il aurait voulu me surprendre et que j'aurais d'abord joué le jeu, même si j'avais reconnu son style, ses abus, son goût pour les adjectifs. Et cette préférence qu'il a pour le subjonctif ! Et puis l'évidence, comme une collision, de plein fouet. Quand j'ai reconnu mon travail à l'intérieur du sien, quand j'ai vu le passage de l'Indiana s'imprimer et s'ouvrir dans un roman conçu par lui, signé par vous, et acheté par tout le monde, cela a un peu, pour ne pas dire beaucoup, gâché le plaisir de ma lecture (PI : 86-87).

Le premier tableau, micro-structure de la pièce entière, fonctionne sur le mode de la répétition avec des retours en arrière. Il annonce également que la quête essentielle de la pièce n'est pas celle de la découverte de l'auteur du plagiat, mais bien celle de « cette femme hystérique et silencieuse » (PI : 12), Martina North, qui restera toutefois irrésolue.

Tout au long de la pièce, les personnages reprennent à leur compte des répliques antérieurement prononcées par d'autres personnages. En identifiant l'auteur premier des répliques, nous constatons que Caroubier est à l'origine de tout de ce qui est dit dans la pièce⁷. L'éditeur manipule Grisanti et Mahoney, leur souffle leurs paroles. Martina North répète fréquemment les répliques de Mahoney, mais puisque lui-même reprend celles de Caroubier, nous pouvons par conséquent affirmer que leur source originelle en est Frank Caroubier. Ce dernier dépouille les personnages de leur identité. Les deux tableaux qui se déroulent en 1987 démontrent la graduelle dissolution du personnage de Mahoney. Alors qu'à leur première rencontre le jeune auteur affirme vigoureusement ses opinions à Caroubier – « Je vous méprise. Oser vous attaquer à ce projet ! Vous n'avez d'estime que pour les auteurs établis. Mon propos est colossal » (PI : 48) –, à la fin de leur deuxième entretien, il est

7. Caroubier ne répète qu'une seule fois les mots d'un autre personnage, lorsqu'il plagie le passage de l'*Indiana* qu'a écrit Martina, et ce dans le but de lui ravir l'essence de son identité.

littéralement envoûté par l'éditeur qui lui dicte les répliques qu'il dira ultérieurement :

Vous avez écrit ce roman en quatre jours. Un roman de plus de cinq cents pages. Vous vous êtes soulé sans interruption. Vous n'avez qu'un vague souvenir de ces quatre jours. Quelle sorte d'homme êtes-vous ? À ceux qui vous questionneront, dites que des mots, sous votre plume (*PI* : 63).

Considérant le fait que Martina North reprend les répliques de Mahoney, et Grisanti celles de Caroubier, une opposition entre les discours des écrivains et des éditeurs s'établit. Le thème revient d'ailleurs fréquemment dans la pièce, les écrivains opposant le discours cartésien des chiffres et de la loi à celui de l'impression et de la création : « Martina North : [...] Nous vivons dans un siècle où la volupté et la technologie s'affrontent » (*PI* : 40). Le personnage de Martina North a droit à plusieurs monologues dans la pièce, dans lesquels elle exprime avec lyrisme les mouvements de son intériorité. À l'opposé, les répliques de Dawn Grisanti sont toujours très courtes et ses propos, rationnels. Frank Caroubier, l'éditeur, devrait suivre le modèle de Grisanti, soit s'exprimer à travers de courtes répliques incisives. Toutefois, dans un long monologue⁸, il récite la lettre qu'il a écrite à Martina après la lecture de son dernier roman. Il se remémore leur séjour chez Zimoviev et l'amour qu'il a éprouvé pour Martina. Frank Caroubier adopte à la fois les discours de « la volupté et de la technologie » (*PI* : 40), il joue tous les rôles. L'éditeur possède tous les attributs possibles : il est éditeur et écrivain, cartésien et impressionniste. Incarné par les autres personnages qui répètent ses paroles, il existe à travers eux et est à la fois homme et femme, vieux et jeune. Frank Caroubier est un être multiple qui se nourrit de l'identité des autres. Forme vide au départ, il existe en fonction des êtres l'entourant. S'abreuvant de leur passé, « personnage en quête d'auteur » dont le moi intime est inexistant, il phagocyte les autres personnages. Dans un même mouvement, il donne naissance à ces personnages qu'il dépouille de leur intériorité : « j'en ai mis d'autres au monde, ils sont tous allés loin » (*PI* : 61), comme Éric Mahoney. Chacun des personnages, finalement, a ontologiquement besoin de l'autre pour exister, emprunte et donne à la fois. Mais c'est là la caractéristique essentielle de la théâtralité, qui nécessite l'adresse d'un émetteur à un récepteur,

8. Voir le tableau intitulé « 14 décembre » (*PI* : 40-44).

la présence de l'autre : « l'altérité est à la base de la théâtralité » (Corvin, 1995 : 883), elle permet au personnage théâtral d'exister⁹.

Dans les six premiers tableaux de la pièce qui constituent son exposition, la plupart des motifs, secondes marques de discours identifiables dans l'établissement de « paradigmes rythmiques », sont d'emblée énoncés : par la suite, ils seront répétés. Les thèmes de l'hystérie de Martina North, de la stupidité de Dawn Grisanti, du jour chanceux d'Éric Mahoney, de l'entreprise cinématographique de Donato Conte, du prestige de la Fondation In-Quarto et du plagiat apparaissent dès les premières pages, puis reviennent constamment, presque obsessivement. L'intrigue revient sur ses pas en reprenant ces motifs. Dawn Grisanti, en copiant un texte de Caroubier au dos de la jaquette du livre de Mahoney, copie l'erreur orthographique : « en copiant le texte, vous avez aussi copié l'erreur » (*PI* : 14). Grisanti transpose les mots de Caroubier dans un autre lieu, les applique à un autre objet, pour décrire un autre livre. Elle copie effectivement l'erreur, mais il y a déplacement, changement de signification puisque le contexte est différent. La répétition des erreurs, des répliques et des thèmes implique toujours une variation, comme nous l'avons vu. Cette altération du sens brouille l'intrigue, la rend plus complexe, fait éclater la signification et offre au récepteur plusieurs pistes d'interprétation au lieu de faire progresser logiquement la fable.

Succèdent aux six premiers tableaux la série d'hypothèses développées par Grisanti pour résoudre la question du plagiat et exposées dans les tableaux sept à onze à travers des duos entre les éditeurs et leurs auteurs et entre les éditeurs. Le douzième tableau¹⁰ présente une rupture. Chaurette met en scène trois personnages : Dawn Grisanti et Martina North s'adressent toutes deux à Frank Caroubier, mais pas entre elles. Les deux dialogues se

9. À ce sujet, la lecture de Nietzsche que fait Gilles Deleuze confirme l'idée au théâtre de la répétition productrice du « mouvement réel » (et non seulement imitatrice) : « pour Nietzsche, il s'agit de combler le vide intérieur du masque dans un espace scénique : en multipliant les masques superposés [...], en y mettant l'infini du mouvement réel comme la différence absolue dans la répétition de l'éternel retour. [...] Quand on dit que le mouvement [...] c'est la répétition, et que c'est là notre vrai théâtre, on ne parle pas de l'effort de l'acteur qui répète dans la mesure où la pièce n'est pas encore sue. On pense à l'espace scénique, au vide de cet espace, à la manière dont il est rempli, déterminé, par des signes et des masques, à travers lesquels l'acteur joue un rôle qui joue d'autres rôles » (1985 : 18-19). La répétition, associée au jeu dans le jeu, s'avère fondamentalement essentielle pour que le « vide » soit comblé. L'existence (théâtrale) est liée à la répétition.

10. Tableau intitulé « 21 décembre » (*PI* : 55).

déroulent dans deux temporalités différentes et sont enchevêtrés, la conversation entre Grisanti et Caroubier s'étant vraisemblablement déroulée antérieurement. Le sens des répliques se perd, ainsi que le développement de l'intrigue. Au moment où les répliques se mélangent dans un complexe entrelacement, Grisanti présente la dernière hypothèse servant à expliquer le plagiat, celle du mélange des feuilles des manuscrits de Mahoney et de North sur son bureau. L'hypothèse incongrue du mélange des feuilles correspond donc au mélange des répliques qui brouillent la compréhension du développement de l'intrigue par le récepteur. Comme dans l'extrait plagié cité dans le premier tableau, le sens du discours se perd dans l'enchevêtrement des répliques.

Dans les tableaux suivants¹¹, Chaurette pousse au paroxysme l'entremêlement des répliques en mettant en scène les quatre personnages qui mènent de front deux conversations différentes. Les dialogues sont morcelés et incompréhensibles. Puis, deux dialogues sont prononcés simultanément. Le sens des répliques se perd dans le chaos des phrases et la confusion sonore. Ces trois tableaux démontrent bien que la pièce est une construction musicale, que les mots sont utilisés à la fois en tant que signifiants, mais également comme un matériau sonore. En même temps, deux personnages distincts profèrent une réplique qui pour chacun a un sens différent : « Martina North et Frank Caroubier : Je n'ai jamais dit cela ! » (*PI* : 60). Martina parle des journaux qui lui imputent des propos qu'elle n'aurait jamais dits, Caroubier de déclarations concernant la stupidité de Grisanti qu'il prétend ne pas avoir faites. Chaurette démontre ainsi tout le potentiel signifiant du langage : dans un contexte différent, les mots peuvent avoir de multiples sens. Mais également, dans le même tableau, il dévoile la matérialité de ce langage, puisque le récepteur ne peut toujours comprendre le sens des mots prononcés simultanément ou lorsque les répliques ne se suivent pas dans un dialogue cohérent. Chaurette s'amuse alors avec les mots en les enchaînant sans logique de sens mais en utilisant, dans le tableau des codas, le procédé stylistique de l'allitération : « Savons. Soucoupes. Soutiens-gorge. Statuettes africaines. Stylos » (*PI* : 73). Ces tableaux n'apportent aucune information signifiante quant à l'intrigue et ne se réalisent véritablement qu'oralement, quand les jeux rythmiques et sonores du texte sont actualisés.

Lors de ces derniers tableaux, l'intrigue du plagiat se perd dans la confusion des mots. La dernière réplique de Grisanti dans le tableau des codas

11. Tableaux intitulés « 22 décembre » et « Coda 1 Coda 2 » (*PI* : 64-73).

rappelle la question de l'identité de Martina North, « cette femme hystérique et silencieuse » (*PI* : 72), ramène au premier plan le thème de la quête de l'origine. L'écrivaine cherche à se remémorer l'existence de ses parents; en plongeant dans sa mémoire, elle remonte par l'écriture jusqu'à sa naissance, jusqu'au moment de la création. En filigrane dans la pièce, plusieurs motifs reliés à ce désir de retour aux origines, à la source de la vie, répondent en écho à cette quête de Martina North. Le thème de la filiation paternelle revient périodiquement. Mahoney dit que Martina North l'« a mis au monde et [lui] a ouvert la voie » (*PI* : 49); Caroubier affirme qu'il en a « mis d'autres au monde » (*PI* : 61); Martina North substitue l'image de Caroubier à celle de son père : « j'ai si souvent inventé que vous étiez mon père » (*PI* : 34). L'écrivaine est d'ailleurs maintes fois qualifiée d'« hystérique », mot qui, de prime abord, paraît lui être attribué de façon arbitraire mais qui, si l'on considère que son origine étymologique est la même que celle du mot « utérus », accentue le thème du retour aux origines. Finalement, les parents de Martina se nommaient Richard et Katarina. Le pharaon, personnage du livre de Mahoney, s'appelle Richardson, et la femme du fondateur de la Restructuration du Monde Exponentielle – organisme qui a lancé plusieurs artistes dont Mahoney et Donato Conte –, le pharaon Frank Caroubier, s'appelle Katarina. Chaurette multiplie les exemples de ces filiations originelles. À la recherche de l'origine du plagiat se substitue celle de l'origine des personnages; se confondent, dans *Le passage de l'Indiana*, l'origine de l'écriture et celle de l'identité des personnages.

Normand Chaurette met en abyme le processus de création artistique comme moyen de plonger en soi-même afin de parvenir à découvrir son identité. Pourtant, ce noyau dur de l'essence de l'être théâtral est constamment déplacé, passe d'un personnage à l'autre à travers le plagiat et par le procédé de répétition de répliques. Le dramaturge a construit une pièce à l'image de « la silhouette erratique de *l'Indiana* » (*PI* : 12), puisque l'intrigue et la définition des personnages sont sans cesse déplacées, mouvantes, s'éloignant toujours plus de leur point d'origine. La transformation de la quête de l'intrigue correspond, finalement, à l'identité « erratique » des personnages. Ces déplacements que permettent les répétitions de divers éléments dans le système rythmique que constitue la pièce tissent le sens de l'œuvre et dirigent l'évolution de l'intrigue qui, malgré les incessants retours, dérive et se complexifie, évite la circularité.

Les théories du rythme en poésie contemporaine mettent en lumière la construction formelle du *Passage de l'Indiana* de Normand Chaurette. Structurée à la manière d'une partition musicale, la pièce fonctionne selon un système de répétitions qui instaure une temporalité favorisant les retours. En repérant et en comparant des unités significatives (répliques, thèmes et motifs) qui sont répétées dans la pièce, il appert que le sens de ces unités se transforme selon l'endroit où elles se situent. L'intrigue qui paraît, de premier abord, fragmentée et stagnante en raison des multiples répétitions progresse, au contraire, grâce aux déplacements de sens qu'implique la reproduction. Ces déplacements se vérifient également chez les personnages : chacun répète les répliques des autres personnages et leur attribue un sens nouveau en jouant un autre rôle. Grâce au jeu dans le jeu, l'identité des personnages est mouvante.

The theories on rhythm in contemporary poetry can be used to study form in Normand Chaurette's play *Le passage de l'Indiana*. Structured like a musical score, the play is based on a system of repetitions that constantly returns to the same elements. When these significant elements (lines, themes or patterns) are identified and compared, their meaning varies according to the place they occupy in the play. The storyline that appears fragmented and stagnant at first because of all the repetitions is shown to evolve with the displacement of meaning that reproduction entails. These transfers can also be verified with the characters: each of them repeats the others' lines and adds a new meaning to them by playing another role within their own role. Therefore, the identity of the characters is also in constant motion.

Hélène Jacques est étudiante au deuxième cycle de l'Université de Montréal. Elle prépare un mémoire qui porte sur les constructions rythmiques dans Le passage de l'Indiana et Le petit Köchel de Normand Chaurette, mises en scène par le Théâtre Ubu. Elle participe à deux projets de recherche à l'Université de Montréal : « La réception critique du théâtre des femmes au Québec (1930-1995) », dirigé par Marie-Christine Lesage et Gilbert David (FCAR, 2000-2003); « Récit et dramaturgie : processus d'hybridation dans la dramaturgie québécoise », dirigé par Marie-Christine Lesage (FCAR, 1999-2002).

Bibliographie

- BOURASSA, Lucie (1993), *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Éditions Balzac. (Coll. « L'Univers du discours ».)
- CHAURETTE, Normand (1996), *Le passage de l'Indiana*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud. (Coll. « Actes Sud–Papiers ».)
- CORVIN, Michel (1995), « Théâtralité. Post-scriptum », dans Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, p. 884.
- DANAN, Joseph (1995), *Le théâtre de la pensée*, Rouen, Éditions Médiannes. (Coll. « Villégiatures ».)
- DELEUZE, Gilles (1985), *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France.
- DERRIDA, Jacques (1967), *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil.
- DESCHATELETS, Gilles (1989-1990), « L'année de tous les miroirs ! », *Veilleurs de nuit*, n° 2, p. 56-62.
- GEORGE, Kathleen (1980), *Rhythm in Drama*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- HORNBY, Richard (1986), *Drama, Metadrama and Perception*, Lewisburg/Toronto, Bucknell University Press/Associated University Presses.
- LESAGE, Marie-Christine (2000a), « La dynamique de la mémoire : fragmentation et pensée analogique », dans Guy POIRIER et Pierre-Louis VAILLANCOURT (dir.), *Le bref et l'instantané. À la rencontre de la littérature québécoise du XXI^e siècle*, Orléans, Les Éditions David.
- LESAGE, Marie-Christine (2000b), « De l'emprunt à l'empreinte : le plagiat dans *Le passage de l'Indiana* », *Voix et images*, vol. 25, n° 75.3 (printemps), p. 486-496.
- LOFREF, Carrie (1994), « Normand Chaurette. Pour mieux saisir l'insaisissable », *Nuit blanche*, n° 55 (mars-avril-mai), p. 59-62.
- MESCHONNIC, Henri (1982), *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier.
- NOREAU, Denyse (2000), « Le *Stabat Mater II*, un oratorio de la douleur », *Voix et images*, vol. 25, n° 75.3 (printemps), p. 471-485.
- PAVIS, Patrice (1996), *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan. (Coll. « Fac. Arts du spectacle ».)
- Ricœur, Paul (1983), *Temps et récit*, t. I : *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1993), *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1981), *L'avenir du drame*, Lausanne, Éditions de l'Aire.
- SCHMELING, Manfred (1982), *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Lettres Modernes. (Coll. « Archives des lettres modernes ».)
- VIGEANT, Louise (1991), « Du réalisme à l'expressionnisme. La dramaturgie québécoise récente à grands traits », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 58, p. 7-16.