Document generated on 07/16/2025 6:54 p.m.

Voix et Images

Scènes d'enfants, un roman sur l'art du théâtre

Jean-Pierre Ryngaert

Volume 25, Number 3 (75), Spring 2000

Normand Chaurette

URI: https://id.erudit.org/iderudit/201496ar
DOI: https://doi.org/10.7202/201496ar

See table of contents

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)
1705-933X (digital)

Explore this journal

Cite this article

Ryngaert, J.-P. (2000). *Scènes d'enfants*, un roman sur l'art du théâtre. *Voix et Images*, *25*(3), 449–461. https://doi.org/10.7202/201496ar

Article abstract

Scènes d'enfants, Normand Chaurette's only novel, is read here as a reflection on the art of contemporary theatre. The central character is an author in the middle of writing a play that he intends to direct on the stage while combining it with reality. The playwriting principles often humorously set out in the novel help define and illuminate aspects of Normand Chaurette's work for the theatre.

Tous droits réservés © Université du Québec à Montréal, 2000

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Scènes d'enfants, un roman sur l'art du théâtre

Jean-Pierre Ryngaert, Université de Paris III-Sorbonne nouvelle

Scènes d'enfants, *l'unique roman de Normand Chaurette, est lu ici comme une sorte de réflexion sur l'art du théâtre contemporain. Le personnage central est un auteur saisi en plein travail d'écriture d'une œuvre, qu'il entend mettre en scène en la mêlant à la réalité. À partir des principes dramaturgiques énoncés, souvent avec humour, on peut retrouver et éclairer une partie de l'œuvre dramatique de Normand Chaurette.*

L'unique roman de Normand Chaurette, *Scènes d'enfants*[1], est paru chez Leméac en 1988, deux ans après *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, une des pièces qui ont marqué l'histoire de la dramaturgie québécoise. Le rapprochement des deux œuvres est significatif. *Scènes d'enfants* est un roman qui parle, souvent avec humour, du théâtre, de son écriture, de sa production, de sa nécessité aussi bien que de ses limites, des manies et des fausses certitudes de ceux qui le font. *Fragments d'une lettre d'adieu* utilise abondamment certains procédés romanesques et rompt avec le régime dramatique traditionnel. D'autres pièces de Chaurette jouent librement du récit et flirtent avec le genre romanesque, contribuant à faire de « l'hybridation » une des caractéristiques de son œuvre ainsi que des écritures théâtrales contemporaines. Un essai de Pascal Riendeau, intitulé *La cohérence fautive*, étudie de manière détaillée cet aspect de la dramaturgie de Chaurette, aspect sur lequel je ne reviendrai que brièvement[2].

Scènes d'enfants, que je découvre tardivement, me semble aujourd'hui bien plus qu'un roman sur le théâtre. Il m'apparaît aussi comme une

1. Normand Chaurette, *Scènes d'enfants*, Montréal, Leméac, 1988. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *SE*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
2. Pascal Riendeau centre son étude sur la postmodernité de l'œuvre de Chaurette et sur la question de l'hybridation. Voir *La cohérence fautive*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997.

méditation souriante sur l'écriture et sur le statut de l'auteur dramatique, comme un traité de dramaturgie qui ne se prendrait pas trop au sérieux. Peut-être même peut-on le recevoir comme une sorte de poétique pour un théâtre d'aujourd'hui ; c'est en tout cas la lecture à laquelle je me suis livré. La construction complexe du récit, la multiplication des énigmes et des faux-semblants, l'usage fréquent du « vrai-faux » en font un labyrinthe où Chaurette pose ses pièges, joue de sa connaissance du théâtre au moment où il en sourit et manifeste son obsession de la « vérité ». Les formes multiples, les démultiplications des points de vue, les tremblements du récit et ses répétitions sont autant de façons de rendre compte de la complexité du réel. Cependant, *Scènes d'enfants* n'est pas un exercice formel où se manifesterait un pirandellisme tardif. Il s'agirait plutôt d'une de ces œuvres rares sur l'élaboration du phénomène théâtral et sur ses conséquences ; l'invention s'y confronte aux traditions dramatiques.

L'auteur, présent au centre de son œuvre, rend visite à ses personnages. Nanti de tous les pouvoirs, ceux du romancier et ceux du dramaturge, ceux du scénographe et ceux du metteur en scène aussi bien que ceux du producteur, il se fait démiurge pour une bonne cause. Sa quête a pour objet la dénonciation de méchants beaux-parents qui lui ont soustrait sa fille depuis la mort de sa femme et, à terme, la récupération de l'enfant. Un résumé du récit me permettra d'être plus allusif.

L'auteur dramatique Mark Wilbraham a perdu sa femme, Vanessa, musicienne souvent en proie à des crises de folie. Elle était la fille de Grigor et de Léontyne Wilson qui ont obtenu la garde de leur petite-fille, Cynthia. Mark ne peut voir sa fille que très rarement, dans la propriété des Wilson, une véritable forteresse. Grigor est un homme politique important, un ancien gouverneur de la Nouvelle-Angleterre ; sa femme veille jalousement sur la petite fille, d'autant plus qu'elle méprise son gendre. Celui-ci écrit une pièce de théâtre dont la représentation aura lieu chez les Wilson. Les vieux époux y joueront leur propre rôle, à leur insu. Mark espère les démasquer en révélant plusieurs de leurs secrets, et ainsi récupérer sa fille. Il écrit un texte et engage deux comédiennes, Betty Kossmut et Gila Rogalska, qui doivent jouer respectivement les rôles de Miss Baldwin, jadis professeure de musique de Vanessa, morte accidentellement, semble-t-il, et du soldat Knabe venu transmettre à Grigor un message important de la part des autorités. Le roman raconte les préparatifs de cette représentation unique et exceptionnelle.

On repère dans ce récit quelques traces de mélodrame et une enquête, sur le mode du roman policier. Ce curieux livre ne parle pas que de théâtre ; il mélange joyeusement les genres et les effets d'intertextualité. Sérieux, tout en prenant soin de ne pas se prendre trop au sérieux, le récit avance en croisant de multiples procédés d'écriture.

Les propos sur le théâtre et les images que le roman donne du travail de mise en scène contribuent à une réflexion sur l'écriture dont j'isolerai quelques principes. L'humour du texte me gardera cependant d'une théorisation excessive et je conserverai en mémoire que, en matière artistique, les règles sont faites pour être enfreintes, notamment par leur auteur. *Scènes d'enfants* est au centre de cette étude, mais l'on trouvera aussi, en écho ou en contrepoint, de brefs exemples tirés des textes dramatiques de Chaurette, comme autant de réflexions sur le geste de l'écrivain.

La pratique du théâtre est nécessaire, mais parfois dérisoire.

Le théâtre dont il est question dans le roman présente un double visage; il peut être tour à tour ou au même moment sérieux et dérisoire, voire ridicule; confit dans les anciennes traditions ou excessivement moderne. Selon que les personnages font du théâtre ou en parlent, ont une opinion sur ce qu'il devrait être ou sur ceux qui en sont les spectateurs, ce débat des anciens et des modernes prend une forme cocasse. L'auteur lui-même n'échappe pas au flux des contradictions esthétiques ou dramaturgiques. Un tableau humoristique de l'état du théâtre transparaît à travers ce qui s'en pense et ce qui s'en dit. Allusions et clins d'œil constituent un réseau d'idées plus ou moins reçues, démenties au moment où l'on ne s'y attend plus. De pratique artisanale fragile, toujours un peu menacée par le ridicule et cependant mêlée «à la vie», ou se mêlant de celle-ci, le théâtre peut se transformer en pratique sérieuse, voire dangereuse.

Un événement important de l'existence de l'auteur prend d'emblée cet aspect. Mark rencontre Vanessa (sa future épouse) au théâtre, «comme c'est le cas pour tous les gens qui m'ont marqué, dit-il» (*SE*, 36). Celle-ci lui déclare: «Je vous ai remarqué, vous étiez assis dans la seconde rangée. Je ne savais pas qui vous étiez, mais brusquement vous êtes monté sur scène et vous avez dit aux acteurs ce qu'ils devaient faire. Vous bondissiez et le décor vacillait.» (*SE*, 36) Cette première image d'un auteur énergique (ou nerveux?) s'oppose à la fragilité du décor, comme si, quand du vivant s'installe au cœur du carton-pâte, le pire était à craindre.

La belle-mère de l'auteur, Léontyne, lance régulièrement, comme un cri de guerre récurrent, «Fiction que tout ça!», et ce, chaque fois qu'elle a l'occasion de «mépriser quiconque se plaçait en travers de sa route» (*SE*, 27). Ce mot, «fiction», résonne d'autant plus fort dans sa bouche qu'elle devient elle-même, sans le savoir, un personnage, et que le terme lui sert à nier toute réalité dérangeante: «Pourquoi écrire de telles histoires? demanda Léontyne avec irritation. Vos idées sont toujours tarabiscotées, mon cher. Vos récits sont impossibles et vos personnages ne tiennent pas debout.» (*SE*, 98) Simplicité contre idées tarabiscotées, vérité de la vie

contre inutile complication de la fiction, l'auteur apparaît souvent, aux yeux d'autrui, comme celui qui choisit des voies détournées ou inutilement tortueuses, alors que la réalité serait simple, si simple.

Le monde du théâtre ne manque pas non plus de conseillers, dont l'actrice Betty Kosmut qui, du haut de son expérience, a des idées très arrêtées sur les lois de la scène. L'auteur s'efforce de ruser en satisfaisant comme il le peut les exigences de celle-ci, tout en poursuivant son projet. Il s'ensuit une réflexion amusée sur la «bonne façon» de faire du théâtre, sur les certitudes que détiennent les professionnels, notamment les actrices dans leur relation à l'auteur-metteur en scène-producteur, qu'elles conseillent volontiers. Mark rencontre toutes les difficultés familières aux auteurs quand ils sont confrontés aux interprètes, aux difficultés concernant la distribution (quel est vraiment le premier rôle et qui l'aura?), aux règles d'une première lecture, et à l'unique représentation à venir.

Plusieurs discussions tournent autour de ce qu'il est possible de faire ou de ne pas faire au théâtre, de ce qui est admissible par exemple au nom de «l'avant-garde», mot qui sonne aujourd'hui de manière ironiquement désuète. Comme Betty Kossmut a souvent joué dans les pièces de Mark, celui-ci s'attend à ce qu'elle voie dans son projet «une entorse à la tradition», car, dit-il, «cette femme, malgré son immense talent, n'était pas d'avant-garde. Je commençai donc par lui parler de l'atmosphère, des personnages, du décor, et, bien sûr, des costumes» (*SE*, 17). Mark essaie de séduire l'actrice en l'appâtant par les procédés les plus voyants de la mise en scène, bien que pour lui l'essentiel soit dans le projet d'ensemble et dans l'écriture. Un peu plus loin, Betty s'exclame, à propos des miracles de la technique: «Ah, les auteurs! Vous concevez l'impossible, et vous passez votre temps à dire que rien n'est faisable!» Betty tient souvent des propos contradictoires. Elle est du métier, en utilise le vocabulaire, discute des rôles et des personnages, se méfie des propositions faites par Wilbraham parce qu'elles s'écartent de la tradition, mais tout cela ne l'empêche pas de critiquer la fable quand elle y repère des procédés qu'elle juge désuets: «Un personnage mort il y a vingt ans, qui apparaît pour effrayer les coupables! Ce truc est vieux comme le monde, cher ami.» (*SE*, 23)

Chaurette pointe là une contradiction du théâtre, qui se fonde sur des traditions (ou que l'on renvoie régulièrement à celles-ci), mais qui est souvent suspecté d'être vieillot quand il s'y conforme. Betty en appelle à «une psychologie approfondie du personnage» (une tarte à la crème de la bonne vieille dramaturgie), et lance sarcastiquement que Mark écrira «bientôt des spectacles pour le Bread and Puppet» (*SE*, 50), troupe de rue qui fut très à la mode durant les années soixante-dix mais qui passe, aux yeux de l'actrice, pour le sommet du schématisme. Les démêlés permanents de l'auteur avec son actrice principale rendent compte des tensions inhérentes à tout travail collectif, où celui qui écrit est la cible des conseils plus ou moins intéressés de ceux qui l'entourent, comme le fait Betty:

> Mais je ne sais pas moi, ce que je veux! Je ne suis qu'une actrice qui s'efforce de faire brillamment son métier! En dépit des lacunes et des invraisemblances imputables à votre manque de rigueur! Je me mets à votre service, eh bien, j'exige qu'on me traite convenablement. C'est la moindre des choses! Ce que je veux! Ce que je veux! C'est justement le point que j'essaie de discuter avec vous depuis trois semaines! Je ne devrais pas avoir à vous demander de corriger vos personnages. (*SE*, 50)

Ainsi avance le projet, en cahotant, porteur d'une contradiction essentielle. Il prend appui sur la vie réelle des Wilson et sur leurs méfaits passés, mais son esthétique s'écarte des apparences; le jeune lieutenant Knabe est joué par une femme, et Betty refuse tout d'abord d'incarner le personnage de Miss Baldwin, la «vieille pimbêche». Pourtant, l'auteur y tient; pour des raisons qui n'ont rien à voir avec l'image de l'actrice mais bien davantage avec «son genre d'intuition et sa grande intelligence» (*SE*, 24). L'important, pour Chaurette-Wilbraham, ce ne sont pas les «pompes» du théâtre, mais le mystère de l'écriture. Les liens secrets entre les êtres n'ont pas grand-chose à voir avec la bonne vieille psychologie à laquelle se réfère Betty. Pourtant, même Wilbraham ne recule pas, à l'occasion, devant un solide effet ou un bon vieux coup de théâtre. L'hybridation est décidément partout.

La forme dramatique ne peut plus être pure

Les choses se passent comme si tout le monde savait, depuis toujours, dans le roman et peut-être ailleurs, ce qu'est une pièce. Mais personne ne semble capable d'en donner une définition. «Mais ce n'est pas une pièce, c'est un roman, dit Gila Rogalska» (*SE*, 145), à propos du projet de Mark. C'est une comédienne qui parle, et sans doute devrait-elle savoir. Chaurette s'amuse de ces conceptions du théâtre, de tous ceux qui «savent», comme si les traditions et les préjugés devaient servir de modèle définitif à l'écriture dramatique. Il est particulièrement question de la tradition à propos du mélange des genres, de l'hybridation. Le débat autour de la pureté de la forme dramatique n'est pas nouveau. Peter Szondi[3] situe la crise de la dramaturgie entre 1880 et 1910. La façon dont les auteurs et les metteurs en scène s'efforcent aujourd'hui d'y trouver des solutions est pour lui, et plus récemment pour Jean-Pierre Sarrazac[4], la clef indispensable à toute réflexion sur l'évolution du théâtre.

Tous les personnages de *Scènes d'enfants*, sauf Mark W., se réfèrent sans le savoir à la tradition du «drame pur» dont Szondi détermine les principales caractéristiques. Ce qu'il nomme «l'absolu du drame» obéit à un certain nombre de règles qui découlent d'un postulat: l'absence d'intervention directe de l'auteur dans son œuvre. Szondi retient comme

3. Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, traduction de Patrice Pavis, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983 [1956].
4. Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*, Lausanne, L'Aire théâtrale, 1981.

premier trait caractéristique la suprématie du dialogue, seul apte à reproduire exactement le rapport entre les hommes. Le dialogue pur exclut l'auteur, ou plutôt sa parole directe, de même que le spectateur, sinon comme présence muette, totalement passive, pas même destinataire d'un texte qui lui serait épisodiquement adressé. Szondi retient en second lieu la scène frontale comme forme scénique correspondant le mieux au drame, et constitutive de la séparation radicale d'avec la salle. C'est dans cette forme pure que l'acteur s'identifie totalement au personnage. Troisième règle, le drame se déroule toujours au présent, ou plutôt il garantit une succession absolue de présents; les scènes s'engendrent les unes les autres selon une parfaite logique.

Toutes les autres formes sont donc exclues du drame ou en menacent la pureté, notamment la tentation épique. Ainsi en est-il de toute intrusion narrative directe qui s'opposerait ou se mêlerait aux échanges fermés du dialogue, de tout appel au spectateur, de toute adresse, de toute intervention émanant du «moi épique». Même chose en ce qui concerne le projet scénographique, pour toutes les formes de «transition» qui menaceraient la séparation absolue scène/salle et qui seraient autant d'invites à la participation du spectateur autrement que par l'identification.

Le projet de Mark et celui de Chaurette prennent ces règles entièrement à rebours. Le dialogue fermé est battu en brèche par tous les autres types de textes convoqués; l'auteur est au centre de son œuvre puisqu'il y joue un rôle et qu'il intervient en direct sur le déroulement de sa propre vie; les «spectateurs» (si l'on peut encore employer ce mot) sont absents ou astreints à une participation effective au déroulement de l'action; enfin, le projet scénographique se déploie dans un espace réel et complexe, qui ne correspond en rien à «l'espace frontal». Quant à l'identification de l'acteur à son personnage, bien qu'elle soit une préoccupation perpétuelle des actrices, les différences d'âge, de sexe, et les conditions d'interprétation (il faut notamment être en mesure de s'adapter aux circonstances) la rendent caduque; en revanche, les Wilson réalisent sans le savoir l'identification parfaite, puisqu'ils jouent leur propre rôle.

Fiction que tout cela? Sans doute s'agit-il d'un jeu mi-romanesque, mi-théâtral, traité sur le mode de l'humour, absolument pas une machine de guerre théorique. Pourtant, le travail de sape ironique fait son œuvre. Mark fait flèche de tout bois, de tout texte, de toute forme de jeu, se souvient des anciens principes de la poétique dramatique et convoque aussi bien de nouvelles règles. Le théâtre dont il est question est un théâtre qui fait partie du monde et qui agit sur le monde, par exemple en obtenant que la petite Cynthia soit libérée du joug de ses grands-parents et de la prison psychologique dans laquelle ils l'enferment. Ce qui importe, ce n'est donc pas le respect des traditions ou l'invention d'une forme nouvelle, mais la prise en compte de la réalité. L'impureté dramatique devient une nécessité.

L'auteur mène l'enquête

Dans *Scènes d'enfants*, la pièce s'écrit à partir d'une reconstitution attentive d'événements du passé qui parviennent à l'auteur (et aux lecteurs) par fragments. La réalité passée, dont personne n'est jamais sûr, est un continent disparu ; tout est permis (y compris l'anamnèse), même si tout n'est pas également utile. L'auteur se présente en Sherlock Holmes :

> Ce jour où elle [Vanessa] m'annonça qu'elle était folle de la même façon qu'elle se serait prétendue myope, je n'eus même pas le réflexe de rire et je lui rétorquai que moi j'étais Sherlock Holmes. La plaisanterie s'arrêta là, mais la vie allait nous démontrer qu'à plus ou moins brève échéance nous nous étions dit des choses vraies. (*SE*, 38)

D'autres indices rapportés font allusion aux romans policiers traditionnels, par exemple à ceux d'Agatha Christie. Le mystère règne autour du bassin central de la propriété et les coupables se troublent ou se fâchent quand il en est question. Mark, à l'instar de Chaurette, prend soin de dresser un plan des lieux (*SE*, 55), réfléchit à l'organisation spatiale de la maison, ce qui le conduit à la déduction qu'il existe une chambre cachée, une porte dérobée (une coulisse ?). Les machinations des coupables — par exemple l'usage scélérat que fait la belle-mère des interphones qui lui permettent d'écouter les conversations dans n'importe quelle pièce de la maison — se retournent contre eux. Sachant qu'elle écoute, Mark prévoit à l'avance cette possibilité pour l'utiliser à son avantage.

Ces procédés issus du roman policier sont redoublés par la tradition du travail théâtral. Le plan de la maison que dresse Mark s'apparente à un projet scénographique ; après tout c'est bien là que se jouera toute la pièce, et il est indispensable que l'auteur-metteur en scène maîtrise l'espace de la représentation à venir. Quant aux interphones, ils jouent dans les grands théâtres la fonction d'étranges mouchards, chacun écoutant, bon gré mal gré, ce qui se passe sur scène depuis n'importe quel endroit, y compris le plus secret du bâtiment ! Ces voix grésillantes qui parviennent déformées à celui qui écoute avec attention (par exemple l'auteur, le metteur en scène) rendent compte, de manière forcément fausse, sans le geste ni l'image, de ce qui se passe sur scène. Un usage secondaire de ces machines est également possible, la voix du régisseur pouvant se superposer à celle des acteurs pour préparer les entrées ou lancer une information : « Mes conversations avec Cynthia étaient ainsi filtrées. Nous nous en rendions compte en voyant une petite lumière rouge s'allumer en même temps qu'un crépitement d'ondes sortait subrepticement du mur. » (*SE*, 14)

L'enquête est dérisoire, les machinations grossières, les traîtres aisément repérables. Le plan de bataille théâtral qui leur est opposé est lourd. Pourtant, l'usage de procédés très apparents (les déguisements, les coups de théâtre) s'avère efficace ; le théâtre, comme l'enquête, use des moyens d'une dramaturgie visible pour traquer les souvenirs, les errances

du passé. Pour être subtil, il ne faut pas reculer devant les pièges et les intrigues. Même lorsqu'il s'écarte des traditions d'écriture, le théâtre ne peut (ne doit) pas renoncer à une partie de ce qui le constitue.

La forme de l'enquête (de l'interrogatoire, du jugement...) est centrale dans *Fragments*, dont le présent de la scène est justement consacré à une « commission d'enquête sur l'échec d'une expédition scientifique au Cambodge[5] ». Moins apparente, l'enquête n'en est pas moins présente dans *Passage de l'Indiana*[6] où tout le dialogue tourne autour de l'existence et des causes du plagiat.

Ce choix dramaturgique a pour conséquence une organisation particulière du temps. L'existence de textes antérieurs et la forme de l'enquête orientent le temps de la fiction vers le passé. Mark fouille le passé de ses beaux-parents, celui de sa femme, il fait même surgir de ce passé des personnages morts. Il renoue ainsi avec une très ancienne tradition du théâtre antique où le personnage qui obtient l'autorisation de franchir le fleuve de l'oubli a un message essentiel à délivrer aux vivants. Plus radicalement encore, il ressuscite le personnage de Miss Baldwin dont il a besoin. Plusieurs pièces de Chaurette sont également fondées sur cet « ailleurs, autrefois » ; le passé est convoqué pour être examiné, interrogé, discuté. Il est rarement fiable, les sources utilisées étant par nature sujettes à caution, incomplètes ou insuffisantes. Les fonctions de l'enquête ou de l'interrogatoire prennent d'autant plus d'importance qu'elles se déroulent au présent. Ce sont les investigations, la réflexion, les doutes, les hypothèses et les errances qui ont lieu devant nous, sur scène, contribuant à créer un climat d'incertitude et un brouillage de la fable. Quant au futur, il ne propose pas de solution et on pourrait dire qu'il ne dénoue pas grand-chose. *Scènes d'enfants* s'arrête quand la représentation théâtrale commence. *Fragments* ne résoud rien. L'important n'est donc pas le dénouement, l'éclaircissement final, mais le long et difficile travail de la mémoire, de la recherche de la vérité, de l'établissement d'une fable susceptible d'offrir une solution.

Pour Chaurette, la fiction semble perdre de son intérêt lorsqu'une vérité potentielle s'offre à lui ; le travail de l'auteur-enquêteur s'arrête alors. Nous ne saurons pas si Mark récupère l'enfant Cynthia dans un « happy end » attendu, mais nous savons qu'il aura tout fait pour cela.

Cette attitude esthétique de Chaurette n'est évidemment pas sans conséquence. Elle engendre un postulat capital : l'auteur est celui qui ne sait pas à l'avance, qui n'en sait pas forcément plus que les autres, personnages, lecteurs et spectateurs confondus. L'auteur n'occupe jamais cette position surplombante, pour reprendre une expression de Michel

5. Normand Chaurette, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, Montréal, Leméac, 1986, p. 8, didascalie d'ouverture ; désormais, *FL*.
6. *Id.*, *Le passage de l'Indiana*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1996.

Vinaver, il ne s'élève pas au-dessus de la fable et des personnages, ou en tout cas il n'en donne pas l'impression. Au contraire, il s'efforce, à vue et au présent, de démêler les fils d'une réalité complexe, dont il lui importe peu qu'elle soit « la vérité ». C'est par la multiplication des points de vue qu'il a une chance d'avancer. Rien n'est donc jamais asséné, la découverte a lieu par étapes, elle demeure fragile et sujette à caution. L'enquête est capitale, l'auteur en est le vecteur principal, c'est lui qui prépare, organise, piège peut-être les événements à venir à partir de ce qu'il apprend ou découvre du passé. Ici, il y trouve un intérêt particulier, puisqu'il s'agit de sauver sa fille, mais la même volonté, plus discrète ou moins affichée, opère dans la plupart des pièces. En outre, aux différents moments de l'enquête correspondent plusieurs textes dont les états successifs parviennent jusqu'au lecteur-spectateur.

Les écritures avant l'écriture

Plusieurs pièces de Chaurette s'appuient sur des textes antérieurs à la fiction, dont des fragments hétérogènes constituent une partie du dialogue ou du présent de la scène. Ces textes prennent des formes diverses et n'apparaissent pas forcément à l'intérieur du texte dramatique en tant que tels. Ils ont pu contribuer au processus d'ensemble, ce qui est relativement banal, ou être un élément déclencheur de la fiction, voire une pièce centrale de l'enquête à l'origine de la fiction. Tout se passe dans ces dramaturgies comme s'il existait pour Chaurette un « avant » de l'action qu'il s'agit de rapporter ou d'intégrer au dialogue ; parfois il s'agit de « coudre » des morceaux au tissu principal, quand celui-ci est repérable comme tel, ou, selon le principe de l'écriture rhapsodique (je reprends là une expression chère à Jean-Pierre Sarrazac), ou d'en relier différents morceaux sans souci des traces apparentes du travail.

Dans *Scènes d'enfants*, un « cahier bleu » occupe cette fonction de manière déterminante. L'auteur de la fiction donne les clefs de ce fameux cahier au moment où il confie la totalité des documents concernant la pièce à la comédienne Betty Kossmut qu'il n'arrive pas à convaincre de son sérieux :

> Il y avait une serviette de cuir sur la banquette arrière. Elle contenait l'ensemble des notes accumulées depuis la mort de Vanessa, ainsi que le texte à peu près définitif de la pièce. Je pris la serviette et, bien que m'étant promis d'attendre avant de tout lui livrer, j'en sortis pour les mettre de force entre les mains de Betty Kossmut. Puis je redémarrai.
>
> D'abord interdite, elle le feuilleta sans trop paraître rebutée par les ratures. Deux minutes plus tard, je sentis qu'elle s'apaisait. Je la vis complètement absorbée dans un cahier bleu dont les premières pages reconstituaient une journée dans la vie de Grigor Wilson.
>
> J'avais d'abord commencé à écrire dans ce cahier pour m'amuser. Mais il m'était vite devenu indispensable. Il contenait, sous forme de récits le plus

> souvent dialogués, des épisodes que j'avais dû reconstituer en me servant de souvenirs, d'allusions, d'impressions et, il faut bien l'avouer, de mon imagination. Chose certaine, j'y consignais des faits réels. Lorsqu'un blocage survenait dans le fil de ma pièce, j'ouvrais ce cahier bleu et poursuivais l'écriture de ce qui ressemblait de plus en plus à un court roman. (*SE*, 52)

Ce « cahier bleu » prend de plus en plus d'importance dans le roman. Il est un outil de travail de l'auteur, une sorte de « brouillon ». Il est aussi une forme de pendant de l'écriture dramatique qu'il finit par nourrir. Il permet à l'auteur d'avancer dans son travail, mais aussi de convaincre la comédienne du sérieux de celui-ci. Il est enfin une sorte d'instance intermédiaire entre la « réalité » (ou la vérité) et la fiction dramatique ; il apparaît comme un entre-deux indispensable à l'écriture théâtrale. L'écriture libre — ce qui vient à l'auteur, ses impressions — est une étape dans la construction de la forme dramatique définitive. Mais l'originalité est surtout dans la mise en scène de ce cahier bleu, dans le rôle qu'il joue dans la fiction première, celle du roman, et dans l'édification de la fiction dramatique. Alors que beaucoup d'auteurs dramatiques disposent de « notes de travail », plus ou moins secrètes, Wilbraham décide de les divulguer, auprès d'une comédienne d'abord, puis dans l'ensemble du tissu narratif. Des traces de ce type de procédé se retrouvent dans toute l'œuvre de Chaurette. On peut faire un parallèle entre ce cahier bleu et les « Mémoires » de Charles Charles dans *Provincetown Playhouse*[7].

D'autres écritures, qui appartiennent à d'autres registres, servent à enclencher la fiction, sans qu'elles soient de façon explicite une source de la forme dramatique. C'est évidemment le cas des lettres dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, bien que de manière perverse, cette lettre n'apparaissant que sous forme de fragments énigmatiques, puisqu'elle est en grande partie effacée :

> Le premier fragment se lit comme suit : *Quand vous lirez ces lignes, dans cet endroit perdu du monde...*
>
> Le deuxième fragment : *Quand vous lirez ces lignes, sur ce rivage loin de tous repères...sur le bord de ce fleuve...*
>
> On peut déchiffrer le troisième fragment : *Quand vous aurez parcouru ces lignes...* (*FL*, 15)

De nouveau avec humour, Chaurette donne une importance capitale à un texte disparu, ou devenu illisible, mais qui est bien un texte d'avant la fiction théâtrale, sur laquelle celle-ci se fonde cependant. D'autres avant moi ont sûrement songé au palimpseste, à ce parchemin manuscrit dont on a effacé la première écriture pour pouvoir y écrire de nouveau. L'écriture dramatique vient à la suite d'une autre écriture, elle se superpose même à celle-ci, bien qu'elle ne la recouvre pas parfaitement. Plus

7. *Id.*, *Provincetown Playhouse, juillet 1919 ; j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, 1981. Voir à ce sujet l'essai de Pascal Riendeau, *La cohérence fautive*, *op. cit.*

évident encore dans cette pièce, ou plus amusant, la scène elle-même est envahie par l'écriture, comme l'indique la didascalie initiale : « *Sur la table, des papiers, des crayons, des loupes, des verres d'eau. Mais surtout des rapports. Une quantité de rapports. Des tonnes de rapports. Les géologues ont cela à portée de la main ; des documents, des choses écrites. Des preuves. Ils vont lire.* » (*FL*, 8)

On ne saurait mieux dire la naissance du théâtre à partir d'une somme de textes et de papiers, qui vont déclencher la parole et le jeu. Une autre indication précise même, à propos des personnages : « En fait, leurs silences sont écrits, qui font partie de la pièce. » (*FL*, 9) On retrouve là une sorte de « rêve d'auteur » d'une pièce totale où le texte à dire et « l'autre texte » se conjuguent étrangement. Dans *Scènes d'enfants*, la seconde comédienne pressentie, Gila Rogalska, évoque également cette étrangeté du statut du texte, compte tenu de la liberté particulière qui sera la sienne, mais qui est presque toujours la liberté ambiguë de l'interprète :

> Ce qu'il y a de tragique dans votre pièce, c'est que vous me demandez le grand amour et que les mots n'y sont qu'à moitié. Si au moins ils n'y étaient pas du tout ! Mais je sais que ma requête doit vous paraître absurde. Je vous demande peut-être l'infaisable ? Je suis si coincée entre la parole et le silence ! Promettez-moi de décrire l'amour d'une manière exhaustive, ou de ne rien écrire. Je ne jouerai le soldat Knabe qu'à l'une de ces conditions. (*SE*, 69)

Quels textes avancer, quels textes faire entendre et tenir en retrait dans cette forme où des fragments contribuent tous au projet final qui doit être absolument réussi mais qui s'établira aussi, fatalement, sur le silence ?

Le passage de l'Indiana est un autre exemple de dramaturgie qui s'établit à partir d'une somme de textes absents. Cette fois, la fiction se réfère à des romans et au phénomène du plagiat, le titre désignant le « passage » d'un roman que l'on retrouve dans le texte d'un autre auteur, sans que jamais l'emprunt ne soit avoué. Toutes les paroles prononcées se réfèrent à des textes, à de l'écriture, dont il s'agit de repérer les origines et l'auteur. Les relations complexes entre les éditeurs et les auteurs, entre les jeux de l'amour et du pouvoir, sont traversées par les romans dont nous ne prenons connaissance que très partiellement, mais qui constituent l'armature de la fiction. « À qui appartient l'écriture ? » est une question moins anecdotique qu'il n'y paraît, la pièce faisant alterner des moments où l'on s'attache directement à la lettre du texte et d'autres où il s'agit d'interroger différents rapports au monde.

« Qu'y a-t-il avant le théâtre ? » est une question posée dans *Scènes d'enfants* et la réponse donnée semble de l'ordre de l'évidence : le texte. Mais si l'on se pose la question « Qu'y a-t-il avant le texte ? », la réponse semble bien être un « autre texte », lui-même précédé d'un « autre texte » sans que l'on sache très bien quel est le texte d'origine, en supposant qu'il existe. Le jeu des enchâssements pourrait évoquer une esthétique de

type baroque. Mais ce n'est pas l'essentiel de ce que nous percevons chez un auteur qui construit avec autant d'acharnement son théâtre sur un socle d'écritures, sur un ensemble de textes et sur un clin d'œil à la littérature. Avant le théâtre, il n'y a pas «la vie» comme nous le dictent les idées reçues, mais bien d'autres fictions établies par d'autres textes. Dans le tournoiement d'écritures que propose Chaurette, l'essentiel est moins de repérer le texte premier ou même son auteur que d'être sensible aux transformations et aux écarts. Écarts entre le projet de jeu et le jeu dans *Scènes d'enfants* (les interprètes doivent être en mesure d'accueillir l'inattendu); écarts entre la lettre d'adieu et les interprétations des derniers jours de son auteur qu'en font les géologues, entre «la lettre» des rapports et les déclarations devant la commission; écarts entre les interprétations possibles du plagiat dans *Indiana*. Écarts toujours entre les textes des *Conférencières* et ce qui se passe au moment de la conférence[8]. Rien ne nous parvient jamais directement au théâtre et, loin de le regretter, Chaurette établit sa dramaturgie sur l'ensemble des distorsions que subissent les textes. Les effacements, les enrichissements, les ajouts, les vols et les silences, les oublis, les disparitions et les gloses font bel et bien partie du «texte» théâtral qui se constitue sur cette riche terre alluviale. Le roman de l'auteur est l'occasion d'en rendre compte de manière plus complète mais de façon non théorique, exclusivement par l'intermédiaire de la fiction. Une somme de textes est accueillie, rassemblée, couturée et effacée, une partie de ces textes contient des points de suspension (la parole prévue des personnages appelés à réagir comme l'auteur le prévoit), les silences sont envisageables, et ainsi le théâtre pourra commencer, en dépit ou grâce aux divers empêchements qui lui sont inhérents.

Un rêve d'auteur : « Des répliques qui viennent toutes seules. »

> — On ne peut pas trouver de meilleure distribution, dis-je. Léontyne et Grigor Wilson joués par Léontyne et Grigor Wilson!
>
> — Hé! Vous parlez d'une trouvaille! Des gens qui n'ont aucun rudiment de la scène! Comment pouvez-vous vous imaginer qu'ils vont dire correctement une seule phrase de votre texte?
>
> — Ces phrases vont venir d'eux et non pas de moi.
>
> — Mais puisque vous êtes en train de les écrire?
>
> — Des répliques qui viennent toutes seules. Y compris celles que je ne voudrais pas qu'ils disent mais que je sais qu'ils vont dire. Y compris les coq-à-l'âne. J'ai plus de difficultés, je vous jure, à trouver des répliques pour mon propre personnage que de trouver mot à mot les phrases que Grigor et Léontyne vont dire lorsqu'ils seront en scène. (*SE*, 44)

8. Je n'ai eu connaissance de certaines scènes des *Conférencières*, inédites au moment où j'écris ces lignes, que par des lectures faites à «La Mousson d'été», en août 1999, en France.

Cette longue citation éclaire un des paradoxes de l'écriture. Dans le fond, le rêve de presque tous ceux qui font du théâtre, au-delà des débats esthétiques, tourne sans doute autour de cette «réinvention» de la parole, de l'apparition des mots quand il faut et où il le faut, sans trace d'effort. Wilbraham connaît à l'avance les répliques de ses deux étranges personnages, tant ils sont prévisibles pour lui. Il écrit leurs répliques, sans toutefois les leur soumettre; en fait, les personnages n'ont nul besoin d'apprendre le texte, pas plus que de répéter les scènes. L'adéquation entre les rôles et ceux qui les jouent est parfaite. Les répliques viennent toutes seules chez l'auteur et chez ses personnages, simultanément. Cette osmose est un rêve de théâtre; elle définit une sorte de justesse absolue entre le texte et les interprètes. Paradoxalement, l'auteur ici n'a nulle affection pour ses personnages-acteurs, mais il les connaît très bien. Il les piège de telle façon qu'ils ne peuvent dire *que* ce qu'il a prévu. Le texte de théâtre, le dialogue en l'occurrence, est la partie visible de l'énorme travail souterrain de l'auteur dont tous les autres «textes», tous les «cahiers bleus» et les autres savoirs plus secrets (les savoirs de vie) sont au service de ce miracle: les interprètes disent ce qu'il a prévu qu'ils diraient: «N'étais-je pas en train d'écrire une pièce dont deux des protagonistes devaient dire et faire, mot à mot, ce qu'un texte leur commandait, mais sans qu'il leur soit permis de voir ce texte, ni même d'en soupçonner l'existence?» (*SE*, 24)

Sans pathos et avec l'élégance du sourire, Chaurette redit deux ou trois choses capitales: qu'il est bon de savoir pourquoi l'on écrit; que les traditions sont faites pour être réinventées, y compris contre tous ceux qui *savent* ce qu'est le théâtre; que la quête obstinée de la *justesse* (et personne n'a vraiment défini ce mot, si galvaudé) réclame un long travail secret. Alors commence la jubilation de la représentation, le moment de l'entrée de l'acteur. Tout a été prévu, mais il reste à prendre en compte le mystère du jeu:

> À sept heures moins cinq, Betty Kossmut ouvrit la portière et sortit. Elle tourna sur place afin de capter les vibrations de l'endroit. Nous la vîmes se pencher sur les pierres et toucher cette matière faite de silence et de lumière. Puis elle gravit la pente pour disparaître sous nos yeux. (*SE*, 150)