

Deux dramaturges de l'avenir?

Jean-Cléo Godin

Volume 18, Number 3, Winter 1985

Théâtre québécois : tendances actuelles

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500721ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500721ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Godin, J.-C. (1985). Deux dramaturges de l'avenir? *Études littéraires*, 18(3), 113–122. <https://doi.org/10.7202/500721ar>

DEUX DRAMATURGES DE L'AVENIR ?

jean-cléo godin

« Injouable, irréprésentable, totale, voilà bien la pièce dont le théâtre constitue la quête », affirme Gilles Chagnon au début de sa présentation de *Provincetown Playhouse*¹. Ce pourrait bien être, après tout, une assez juste définition de la dramaturgie nouvelle au Québec, dont on reconnaît généralement que Chaurette et Dubois sont peut-être les principaux représentants.

Nuançons : ne dirait-on pas qu'il y a, d'entrée de jeu, un souci de jongler avec l'illusion théâtrale, de la dénoncer avant même qu'elle n'opère ? Tant pis pour le spectateur que l'ironie n'atteint pas, ou qu'elle atteint trop : il ne comprendra pas. Et dans un monde apparemment dominé par la théâtralité, par le spectaculaire et par le corps, voici une dramaturgie qui semble revenir à une valeur ancienne : le texte, omniprésent et englobant, texte souvent redoublé par la référence essentielle à un hors-texte ou à un intertexte qui l'informe et lui donne son sens plein. Sa théâtralité, aussi — et voilà bien la grande subtilité : si cette dramaturgie nouvelle retrouve la théâtralité, c'est par le détour du texte. Cette affirmation se vérifierait dans n'importe laquelle des œuvres de Chaurette ou de Dubois, mais je tâcherai de l'illustrer surtout par un bref

examen des œuvres de Chaurette, et particulièrement par un regard sur *Provincetown Playhouse*.

Il aura peut-être fallu l'étonnante production de cette dernière pièce par « les Têtes heureuses » de Chicoutimi pour faire éclater cette évidence. Je l'ai vue à l'École nationale de théâtre de Montréal, où les abords mêmes de la salle, plutôt labyrinthiques avant de trouver l'entrée, contribuaient à l'effet recherché. On entrait alors dans une sorte de caverne blanche, un ventre bien clos qui pourrait aussi suggérer une classe. Car en pénétrant dans ce lieu de la représentation, le spectateur se rend compte qu'il est entré dans le texte, lequel est tout entier calligraphié sur de larges rames de papier qui tapissent murs et plafond. Et comme si ne suffisait pas le rapport de lecture qui s'établit ainsi entre le spectateur et le texte, le comédien lui-même s'y raccroche, comme s'il allait « chercher » le texte que son jeu doit traduire. Deux tableaux seront même décrochés sur l'aire de jeu : comment signifier plus clairement que le comédien joue *sur* et *dans* le texte, devenu véritablement support et espace du jeu ?

Mieux encore : par quelques astuces de la mise en scène, on joue *avec* le texte pour en mieux dégager le sens, les suggestions, les nuances. « Silence. Le noir » est la première et la dernière didascalie de la pièce. Ce n'est pas un hasard, dans une pièce qui, en un sens, se ramène à une opposition entre le blanc et le noir. Les trois (ou quatre) comédiens sont blancs, mais l'enfant tué était noir, comme on le précise à la fin du treizième tableau. On sait par ailleurs que la reconstitution des faits — l'unique représentation du 19 juillet 1919 — conduisant au procès bute sur un « blanc de mémoire » : Alvan et Winslow n'arrivent pas à se souvenir de ce qu'ils ont fait entre six et sept heures, le soir de la représentation. Or, c'est à dessein que Chaurette utilise ici une expression fautive (au lieu de « trou de mémoire »), précisément pour permettre ces jeux d'opposition. Charles Charles 19, qui prétend mettre « les faits noir sur blanc à la face du monde en plein jour » (p. 97), expliquera qu'on a réussi à prouver la culpabilité de Winslow et Alvan, coupables d'avoir tué cet enfant noir, « à cause d'un blanc » (p. 101). Une telle affirmation, qui justifie des allusions au racisme — « Ça vous plairait, hein, de mêler le racisme dans tout ça ? » (p. 83) — est lourde de vérités et contre-vérités. Car en un sens, ce « blanc » étant relié à la bagarre, sur

la plage, entre Winslow et un Noir, on pourrait penser que « à cause d'un noir » serait plus exact. Mais cette piste est fautive, car il est clairement expliqué que Winslow a tout simplement voulu prouver que, bien qu'aimant les garçons, il était « capable de [se] battre » (p. 48). C'est pourtant cette fautive piste (que le spectateur est évidemment amené à explorer) qui cache la vraie. C'est bien, en effet, entre six et sept heures (mais il ne le révélera qu'à l'avant-dernier tableau) que Charles Charles a surpris Alvan et Winslow au lit :

Ils faisaient que dormir... dans le silence, ma foi ils souriaient... une tendresse qui m'a fait plus mal que si j'avais vu autre chose... ce soir-là, l'immolation de la beauté... (p. 109).

C'est donc bien « à cause d'un Blanc » — et nul autre que l'auteur lui-même, Charles Charles — que tout est arrivé et « le sacrifice de la beauté » (p. 27) présenté comme le thème de la pièce prend ainsi sa véritable signification : la beauté sacrifiée est rituellement celle de l'enfant noir, mais ce rite sacrificiel célèbre et cache l'immolation d'Alvan et de Winslow, ces « garçons tout juste bons à être beaux » (p. 25). Et tout ceci relié à une lune « ronde, pleine, belle... blanche... » (p. 54) : c'est parce qu'il a voulu faire partager à son amant Winslow ce spectacle de la rencontre du soleil couchant et de la lune qu'il l'a surpris au lit avec Alvan. Celui-ci dira que « le coupable, le vrai [...] c'est la société » (p. 83). Dans sa folie, peut-être Charles Charles pourrait-il prétendre que le vrai coupable est une lune blanche !

La production des « Têtes heureuses » illustre visuellement ce jeu d'oppositions en recouvrant, pendant les dix-sept premiers tableaux, les deux derniers. Le texte « noir sur blanc » est ainsi caché par un large « blanc », une bande de papier blanche que le comédien détache en arrivant au dix-huitième tableau. Cette scène, la plus lyrique et sans doute la plus littéraire — et l'une des plus belles de toute notre littérature dramatique — est précisément celle de l'aveu où ce « suspense sur le thème de la beauté » (p. 27) voit son mécanisme démonté, ses obscurités dévoilées. Tableau, également, où le sens se dit par la couleur :

Le ciel était orange, il y avait la pleine lune toute blanche, et il y avait lui, il était tout noir... (p. 110).

Tableau où tout est visiblement tranché, sans nuances, d'une cruauté dont ne rêvait peut-être même pas Artaud.

Charles Charles 38 se rappelle qu'il s'est dit : « Charles Charles, ça pourrait au moins te consoler... » (p. 110). Sans doute est-ce le meilleur exemple que l'on puisse donner de ce que les *Mémoires* de Charles Charles nomment curieusement « la cohérence fautive » (p. 85) : ce n'est pas la cohérence qui est prise en défaut, mais la faute qui détermine la cohérence de la pièce. On voit aussi, par cet exemple, comment l'ironie se fait, à la limite, cynisme : le théâtre de la beauté se fait théâtre de la cruauté.

Ces extraits des *Mémoires* qui jalonnent le texte en paraissent détachés : une réflexion sur le texte de la pièce qui aurait été écrite avec le recul des dix-neuf années qui séparent les deux Charles Charles. En réalité, ce texte appartient plutôt à un troisième Charles Charles, celui auquel Winslow se réfère comme à « l'auteur » qui « était un génie » (p. 77). Génie inquiétant, capable de si bien entretenir la confusion entre la vie et le théâtre que lui seul saurait les démêler. Celui qui décide de « leur dire que j'étais fou, et le devenir, par conséquent », ajoutant aussitôt, comme s'il ne faisait que traduire autrement sa pensée, qu'il a « compris le sens du mot "théâtre" » (p. 99), n'est-il qu'un être dénaturé jouant la folie pour sauver sa peau ? Et ce « théâtre de la vérité » (p. 35) qui n'a connu qu'une seule représentation n'est-il possible qu'au prix de dix-neuf années de mensonge — à tout le moins, de doutes et d'ambiguïtés ? Dans ses *Mémoires*, Charles Charles ne fait certes rien pour se disculper ou pour lever les doutes. « Nos vues étaient plus audacieuses ; nous disions que le théâtre était nos vies », dit-il en comparant leur esthétique théâtrale à celle des « autres fumistes ». En soi, la formule paraît ancienne et banale et elle inquiéterait moins si elle n'était suivie par l'observation que « même au théâtre un enfant ne pouvait être éventré sans susciter quelque rumeur » (p. 79) ! Un tel cynisme n'étonne déjà plus chez celui qui a pu imaginer la mise à mort d'un enfant pour se « consoler » d'avoir été trahi par son amant. Charles Charles est-il un malade, un fou, un déséquilibré ? Pour être sûr de brouiller les pistes, il n'hésite pas à s'appliquer à lui-même ces qualificatifs, laissant donc la question sans réponse...²

À la vérité, on se tromperait de convention en cherchant à résoudre cette énigme. Sadique ou irresponsable, Charles Charles s'impose surtout comme l'incontestable et tout-puissant maître du jeu : le procès où le comédien Charles

Charles se retrouve au banc des accusés, n'est-ce pas le dramaturge Charles Charles, en définitive, qui le préside ? C'est lui qui désigne cette pièce comme « une œuvre injouable » (p. 27), lui encore qui suggère un lien avec la tragédie grecque — l'enfant tué serait Astyanax, et donc cette pièce une version moderne d'*Andromaque* —, lui enfin qui, en désignant les grands hommes de théâtre qui auraient fréquenté le Provincetown Playhouse, éprouve une évidente vanité à se mesurer aux Stanislavski, Lee Strasberg, Eugene O'Neill ou Vaughn Moody (voir pp. 48-49). En un sens, et c'est visiblement cette observation qui a présidé à la mise en scène des « Têtes heureuses », Charles Charles est l'unique personnage de ce drame, les autres n'étant que ses créatures, qu'il dirige à son gré et, souvent, à leur insu.

Or, la place occupée par le personnage du dramaturge omniscient et tout-puissant me paraît caractéristique de la dramaturgie nouvelle représentée par Chaurette et Dubois. *Provincetown Playhouse* permet de mieux voir cette évidence du fait de l'identification de Charles Charles comme acteur et dramaturge, mais le même phénomène peut s'observer, par exemple, dans *la Société de Métis*³. Après tout, qu'est-ce que cette pièce sinon le récit fantaisiste d'un créateur qui, au sens littéral et physique, donne la vie à des toiles de musée ? Chaurette pousse ici l'ironie jusqu'à faire d'un personnage absent la figure du dramaturge. Absent, mais les quatre personnages qui sont ses créatures ne cessent de l'observer et d'en parler, alors que lui transmet ses réponses aux questions qu'on lui pose. Et qui est l'auteur véritable des trois toiles signées H. Joyeux, « peintre naïf », illustrant la pièce de Chaurette ? Signature doublement fictive, puisqu'elle cache un créateur vivant, auteur des dessins comme du texte et accédant lui-même, de cette curieuse façon, au statut de personnage fictif ! Chez Chaurette, on peut dire que la technique est constante, établissant le créateur fictif (Hector Joyeux, Charles Charles) ou réel (Nelligan, Danielle Sarrera) comme axe du récit dramatique. Chez Dubois, il est facile de reconnaître dans à peu près tous les personnages la voix du dramaturge, même si on ne trouvait que dans l'extraordinaire performance donnée par le comédien-dramaturge (il interprète seul les vingt-deux rôles) dans *Ne blâmez jamais les bédouins* la confirmation de cette omniprésence du créateur dans son

œuvre. Un créateur qui, toujours, explore tous les possibles, exploite toute la richesse du texte.

Cela établit un rapport déroutant entre le réel et le fictif. Un rapport très proche de la mécanique mise en place au cinéma par Woody Allen, dans *The Purple Rose of Cairo*, lorsqu'il fait passer un personnage « fictif » de l'écran à la « vraie vie » pour le confronter non seulement aux spectateurs, mais à son double, acteur-créateur. Il se produit alors, si la technique est maîtrisée, une inversion des pôles en présence, de sorte que l'illusion de réalité ne peut se trouver que dans la fiction. C'est ainsi qu'on peut véritablement voir les dessins d'Hector Joyeux, même si l'on sait dès le départ qu'il n'existe pas, son nom ne figurant même pas au *dramatis personae*. Dans le film de W. Allen, Cecilia, amoureuse du personnage qu'elle admire à l'écran et, en même temps, du comédien incarnant ce personnage, ne peut évidemment connaître qu'un amour illusoire et décevant avec le « vrai » comédien, qui la quittera non pour une autre femme, mais pour un autre rôle... À la fin, on est inévitablement ramené un moment à un réalisme du premier niveau, avant de recommencer le cycle du réel et du fictif. Ainsi, après s'être retrouvée seule avec sa petite valise sur un trottoir, Cecilia retourne au cinéma pour y chercher, dans un film différent et tout aussi fictif, une fragile mais réelle consolation. Le dernier tableau de *Provincetown Playhouse* nous propose à peu près la même alternance entre le réel et le fictif. Charles Charles 38, qui vient de rejeter Charles Charles 19 (donc, désormais, limité à son seul « moi » présent, interné dans un asile psychiatrique et comédien jouant depuis dix-neuf ans cette pièce qui n'aurait connu qu'une représentation), semble d'abord conclure comme il convient, au théâtre, de mettre un terme au jeu. Au dernier moment, cependant, il est repris par sa fiction : « vous pouvez pas me laisser seul... » (p. 114). Et c'est là, dans ce moment peut-être unique où ce personnage apparaît dans toute sa fragilité, que le rejoint l'implacable « Silence. Le noir » de la didascalie — c'est-à-dire la seule réalité qui compte, au théâtre, la convention voulant que seul l'illusoire soit perçu comme vrai... pour la durée du spectacle. Et ce moment où la puissance créatrice du dramaturge est enfin relayée par la seule détresse de sa créature fictive suffit à donner à l'œuvre sa dimension tragique.

« Le théâtre moderne », dit Winslow, « confond tout : les personnages, les situations... même les bruits... » (p. 90). À la

manière des surréalistes, suggérera Alvan pour éclairer ce propos. Sans doute faut-il comprendre que, par rapport à l'esthétique réaliste, on se trouve face à d'étranges distorsions et à un système de références qui peut dérouter le non-initié. Il n'y a pas confusion, mais déplacement des balises et des conventions : entre le réel et le fictif, la frontière est devenue mobile, floue, constamment repoussée. En ce sens, la formule proposée par Winslow s'appliquerait au théâtre de Chaurette, à celui de Dubois. *La Société de Métis* se conforme à cette esthétique, par exemple, moins par le fait que des toiles de musée s'animent (le théâtre pour enfants est déjà coutumier de ce genre de choses), que par le fait que les personnages naissent des sonorités : le dramaturge sut « en la voyant qu'elle s'appellerait Pamela », il entendait « déjà qu'elle se pâme là »⁴. Fantaisie, pur nominalisme ? En partie, certes, et ces œuvres présentent de nombreux exemples où le sens est déterminé par les enchaînements verbaux, où les personnages semblent créés par les mots. Mais il y a plus. « L'idée engendra le texte, qui engendra l'idée du réel qui dépasse la fiction, si vous voulez »⁵. Il n'y a rien à ajouter, sinon que le fictif se déplace et, à son tour, surclasse le réel. Jusqu'à frôler l'absurde et la folie, deux hantises et, pour ainsi dire, les deux frontières de l'œuvre de Chaurette et (de manière différente, mais non moins évidente) de celle de Dubois.

« La critique qui accole (trop ?) volontiers leurs noms a fait autant que les deux auteurs (ils se sont préfacés l'un l'autre) pour qu'ils soient souvent publiquement liés »⁶. Il va de soi que ces deux œuvres ne sont pas pour autant confondues, que chacune propose son univers propre, son écriture et sa manière, mais nous n'avons pas à l'établir ici. En revanche, si l'on cherche les caractéristiques communes, les deux qui s'imposent sont d'abord l'importance du dramaturge, le poids de sa présence sur le texte et, en second lieu, l'extraordinaire foisonnement culturel où elles prennent leur source et leur inspiration, à contre-courant de l'enracinement populaire du théâtre québécois des vingt dernières années.

Dubois multiplie les personnages de toutes races et des régions les plus lointaines (réelles ou fictives), introduit des passages en anglais, en allemand ou (supposément) dans une autre langue étrangère qui font aussi bon ménage avec le jargon québécois que le jeune moine de la route Kyoto-Osaka

et la chanteuse Michaela des *Bédouins*. Mais dans ce brassage de races et de langues, que d'allusions à l'histoire socio-politique (les zones d'influence des deux grandes puissances), que d'alluvions culturelles allant du Tintin des bandes dessinées à la grande littérature — « Close your eyes. Stop being intelligent and listen », aurait dit Joyce⁷ — charriées dans ces œuvres qui ne se présentent jamais comme un unique récit cohérent, mais comme une série de récits convergents⁸.

Quant à Chaurette, si l'on excepte *Rêve d'une nuit d'hôpital* qui dramatise le destin d'un poète québécois, toutes les références culturelles qu'on pourrait relever sont étrangères. Pour *Provincetown Playhouse*, dont le titre et la date suffisent à évoquer une riche période de la dramaturgie américaine sur laquelle le dramaturge s'est bien documenté, le réseau des sources possibles paraît difficile à établir, mais nous permet de voir quel rôle peut jouer le hasard dans cette genèse. À la fin de sa présentation, Chagnon cite un texte qui semble extrait d'un journal et qui nous apprend que le « Provincetown Playhouse-on-the-Wharf » a brûlé le 25 mars 1977. On peut supposer que cet entrefilet a mis Chaurette sur une piste, mais la pièce retient quelque chose de *l'Amante anglaise* de Duras — que Chagnon cite — et du *Théâtre de chambre* de Tardieu, joué à Montréal en 1979 et qui a inspiré le « tableau des sonorités » (tableau 9). Il serait vain de rechercher les autres influences, mais celles que nous indiquons suffisent à démontrer la facilité avec laquelle Chaurette transpose des situations, construit son propre univers en y intégrant un riche bagage de connaissances.

La genèse de *la Société de Métis*, Chaurette la donne lui-même dans « la Chinoise », texte où il apparaît que Duras domine encore. Mais voyez les autres références : Debussy et Borodine, Fellini (pour *la Prova d'orchestra*), Ingres et Botticelli, « le regard chatte de la femme mariée sur les pistolets du général Gabler », Ibsen et Tennessee Williams, sans compter le savoir astrologique qui sous-tend certaines analyses de ses personnages. Tout ceci se termine par « la plainte du Concorde qui prend son envol à *John-F.-Kennedy Airport*, par le tombeau de Carl Octavius Münch, par les *Danseuses* de Degas, par la pyramide de Khéops, la lune des moissons, et la Chinoise » ! Même dans les références culturelles, on le voit, se confondent le réel et le fictif, les fantasmes personnels et

les lieux communs de la culture occidentale, tout ceci encadrant un clin d'œil au Dubois de *Adieu, docteur Münch* !

Partout on trouve donc, avec une étonnante profusion, une créativité fantaisiste qui nous entraîne constamment dans l'inattendu. Théâtre « injouable, irreprésentable » pour autant ? Disons plutôt que tout se passe comme si ces deux dramaturges — Chaurette avec plus de retenue, Dubois plus désordonné et farfelu — ne se préoccupaient pas d'abord de produire un texte « jouable » ; ils donnent libre cours à leur imagination et choisissent plus volontiers le long monologue poétique que la réplique acérée et directe. Cela dit, le succès sur scène de *Panique à Longueuil* et *Ne blâmez jamais les bédouins* de Dubois, de *Rêve d'une nuit d'hôpital* et *Provincetown Playhouse* de Chaurette a déjà fourni la preuve que ce théâtre est éminemment jouable. Il faut cependant admettre que la production de ces pièces n'est pas simple et exige une scénographie inventive. Peut-être est-ce pour cette raison que ces deux auteurs, si souvent et à bon droit associés, sont habituellement présentés comme des dramaturges de l'avenir... On proclame Dubois « grand Montréalais de l'avenir » dans le domaine du théâtre, mais l'accueil du public et de la critique n'a pas été, jusqu'ici, particulièrement chaleureux. Et lorsqu'il rend compte de la production des « Têtes heureuses », Robert Lévesque prédit à *Provincetown Playhouse* une carrière internationale fulgurante « quand quelqu'un aura trouvé la manière de donner au théâtre de Chaurette sa réalité scénique », mais il estime que le metteur en scène Pierre Fortin et le principal interprète n'ont pas été à la hauteur. Le titre lui-même — « Chaurette, l'auteur qui attend »⁹ — n'est-il pas révélateur ? Tant d'insistance à projeter ces deux auteurs dans un avenir prometteur paraît suspecte. On espère beaucoup d'eux, on reconnaît leur énorme talent, mais devrait-on attendre de l'étranger la consécration que le milieu québécois ne semble pas prêt à leur accorder ?

Avec cette dernière question, on touche au comportement de l'institution théâtrale, laquelle semble en pleine mutation. Sommes-nous au seuil d'une période où le sort du théâtre québécois se jouera de plus en plus à New York ? Rien n'est moins sûr, mais on peut en émettre l'hypothèse. En ce sens, on ne peut que souhaiter qu'arrive très bientôt ce jour prédit par Robert Lévesque où *Provincetown Playhouse* pourra

« s'imposer comme l'un des textes les plus fascinants écrit en Amérique du Nord », ce jour où « l'on ira sans doute le voir jouer à New York, à Paris, à Londres »¹⁰. Souhaitons qu'en même temps on reconnaisse ailleurs qu'à Montréal la fascination de *Ne blâmez jamais les bédouins* et d'autres beaux textes de Dubois. Mais souhaitons surtout que ces brillants dramaturges de l'avenir connaissent le plus tôt possible un présent digne de leur talent!

Université de Montréal

Notes

- ¹ Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse. juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, 1981. Préface de Gilles Chagnon. Les références ultérieures à cet ouvrage seront données entre parenthèses dans le texte.
- ² Notons que la technique du « suspense » utilisée dans ce récit s'apparente à celle utilisée par Agatha Christie dans *le Meurtre de Roger Ackroyd*. Lorsque le narrateur d'un récit policier est lui-même le meurtrier, il va de soi que certaines ambiguïtés sont essentielles...
- ³ Normand Chaurette, *la Société de Métis*, Leméac, 1983. Présentation de Monic Robillard. Les dessins de H. Joyeux sont aux pages 63, 89 et 137.
- ⁴ Normand Chaurette, « La Chinoise », *Jeu* 32, p. 81.
- ⁵ *Ibid.*, p. 84.
- ⁶ Paul Lefebvre, « Chaurette et Dubois écrivent », *Jeu* 32, p. 75.
- ⁷ Cité en exergue à 26 bis, *impasse du Colonel Foisy*, Leméac, 1982. Présentation de Normand Chaurette.
- ⁸ Je sais que l'œuvre de Dubois mériterait beaucoup mieux que ces quelques observations générales, mais j'ai choisi de parler davantage de l'œuvre de Chaurette, que je connais un peu mieux. Voir, sur Dubois, « Le déploiement d'un cri — sur deux œuvres de René-Daniel Dubois » par Diane Pavlovic, *Jeu* 32, pp. 87-97.
- ⁹ Robert Lévesque, « Chaurette, l'auteur qui attend », *Le Devoir*, 4 juin 1985, pp. 1 et 10.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 1.