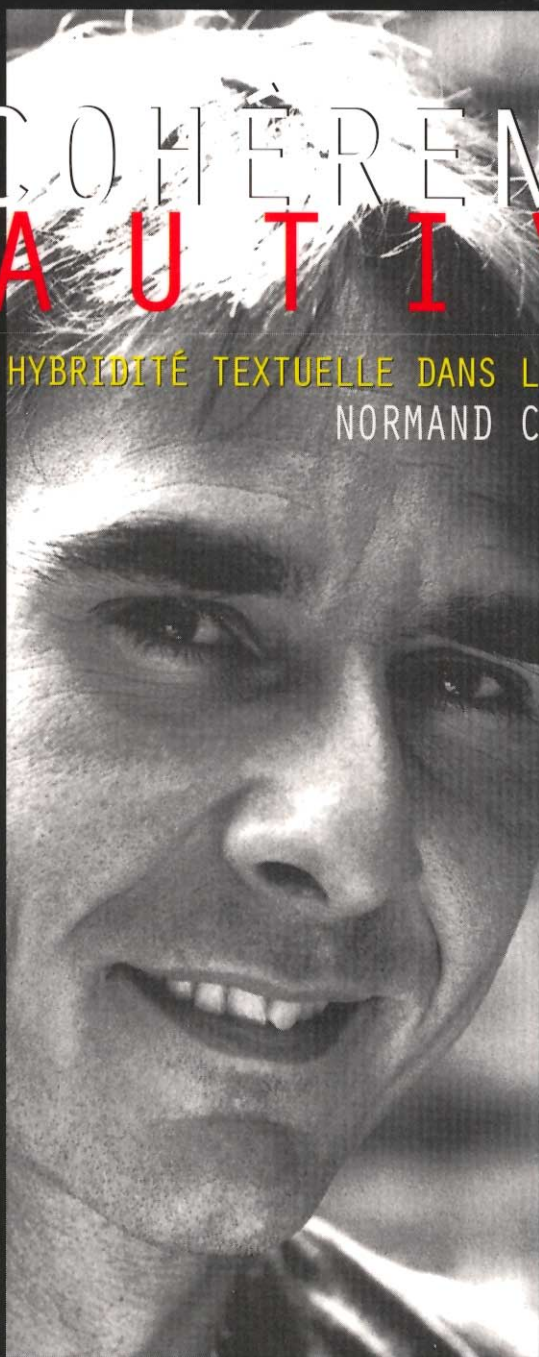


PASCAL RIENDEAU

LA COHERENCE FAUTIVE

L'HYBRIDITÉ TEXTUELLE DANS L'ŒUVRE DE
NORMAND CHAURETTE



NUIT BLANCHE ÉDITEUR

LA COHÉRENCE FAUTIVE

L'HYBRIDITÉ TEXTUELLE DANS L'ŒUVRE DE NORMAND CHAURETTE

COLLECTION « ÉTUDES »

LA COLLECTION « ÉTUDES »
EST DIRIGÉE PAR MARIE-ANDRÉE BEAUDET,
ROBERT DION ET RICHARD SAINT-GELAIS

PASCAL RIENDEAU

LA COHÉRENCE FAUTIVE

L'HYBRIDITÉ TEXTUELLE

DANS L'ŒUVRE DE NORMAND CHAURETTE

NUIT BLANCHE ÉDITEUR



Nous remercions le Conseil des Arts du Canada
de l'aide accordée à notre programme de publication.

Nuit blanche éditeur est également subventionné
par la SODEC pour l'ensemble de son programme éditorial.

© Nuit blanche éditeur, 1997
ISBN : 2-921053-85-3

REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier vivement Bernard Andrès, Barbara Havercroft, Lucie Robert, Jacques Audet et Jean-François Chassay de m'avoir aidé, chacun à leur façon, lors de la rédaction de cette étude.

INTRODUCTION

Je ne sais pas où je veux en venir, mais je suis sûr que j'y arriverai.

Réjean DUCHARME,
Le nez qui voque.

Depuis la publication de *La condition postmoderne* de Jean-François Lyotard en 1979, il est devenu difficile, voire impossible de négliger le postmodernisme, un phénomène (artistique, culturel, littéraire, philosophique, politique et social) qui prend aujourd'hui une importance considérable dans le champ du savoir. Le postmodernisme et la postmodernité¹ figurent maintenant parmi les concepts les plus étudiés, bien qu'ils soient toujours contestés ou même contradictoires. Phénomène qui transcende les cultures, le postmoderne ne favorise pas normalement la compréhension des conditions de production ou d'épanouissement d'une culture ou d'une littérature singulière. Dans cet

1. Douwe Fokkema établit la différence entre la postmodernité et le postmodernisme de la façon suivante : « Postmodernity refers to a particular cultural stage and fits in the series of notions : antiquity, modernity, postmodernity ; postmodernism refers to a movement or current in literature and the arts » (1991 : 855).

ordre d'idées, peut-on tenter, malgré tout, de circonscrire certains traits propres au phénomène postmoderne à l'intérieur d'une littérature *nationale* ? Si la réponse est oui, qu'en est-il de la littérature québécoise actuelle ? L'hypothèse de Pierre Nepveu sur le sujet mérite d'être soulevée, car, d'après lui,

le projet qui constituait cette littérature à l'époque de Parti pris (« Pour une littérature québécoise » – janvier 1965) se serait à la fois réalisé et dissipé, et la chose se survivrait pour ainsi dire à elle-même comme une ombre ou un fantôme, semblable en cela à la plupart des autres littératures dites nationales à l'ère du post-modernisme (1988 : 13).

Si l'argument de Nepveu sollicite un développement substantiel, sinon un débat, il ne pourra toutefois pas avoir lieu ici. Pourtant, tout en étudiant les avatars du postmodernisme, il appert essentiel de s'interroger sur le(s) sens que l'on peut bien donner à la littérature québécoise actuellement et encore plus à sa branche que l'on nomme dramaturgie.

À la lumière de ce qui vient d'être énoncé, je tenterai d'éclaircir deux aspects spécifiques dans les études littéraires québécoises contemporaines. Le premier concerne avant tout le phénomène postmoderne et les enjeux qui s'y rattachent dans les textes dramaturgiques. Quant au second, et de loin le plus important, il vise à observer les principales tendances dans l'étude de la dramaturgie contemporaine, de la dramaturgie québécoise des années 1980 et, plus particulièrement, de deux textes de Normand Chaurette : *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* et *Scènes d'enfants*.

De toute évidence, Chaurette a bâti une œuvre dramaturgique en marge d'une tradition qui serait plus

typiquement québécoise. Le naturalisme de Marcel Dubé, le joual de Michel Tremblay, l'humour de Michel Garneau, la revitalisation historique de Jean-Claude Germain, le folklore de Félix Leclerc ou celui (plus acadien, il est vrai) d'Antonine Maillet semblent radicalement absents des textes de Chaurette. Il faut malgré cela se garder de voir dans l'œuvre de Chaurette un rejet de ses prédécesseurs ou de la littérature québécoise en général, car s'y décèlent des influences certaines de textes de Claude Gauvreau et d'Hubert Aquin. Si les textes de Chaurette entrent de plain-pied dans un paradigme postmoderne², il n'en demeure pas moins que leurs multiples références intertextuelles (implicites ou explicites) proviennent des sources les plus diverses : William Shakespeare, Henrik Ibsen, Eugene O'Neill, Marguerite Duras et même Agatha Christie.

La place qu'occupe Chaurette dans l'univers dramaturgique québécois constitue un étrange paradoxe : presque tous les commentateurs ont louangé la qualité et l'originalité de ses créations, en notant au passage l'échec fréquent des représentations théâtrales de ces pièces. Jean Cléo Godin résume assez bien la situation :

[...] c'est inévitablement la faute du metteur en scène : « Chaurette n'a pas encore trouvé son metteur en scène » revient donc comme un leitmotiv. L'autre leitmotiv : son théâtre est un pur chef-d'œuvre ; mais comment peut-on jouer ça ? (1994a : 187).

2. Ainsi, il serait intéressant de voir dans quelle mesure les textes de Chaurette manifestent des signes d'incrédulité face à ce que l'on pourrait appeler le Grand Récit québécois. Si, comme le propose André Lamontagne, le sort de tout discours hégémonique conduit à une démythification, c'est un « destin auquel résiste encore le texte national québécois » (1994 : 175).

Il ne s'agit sans doute pas d'un hasard si peu de metteurs en scène paraissent avoir été capables de donner une vie spectaculaire cohérente aux textes de Chaurette, puisqu'ils sont construits fort habilement, avec une théâtralité parfois minimale, parfois trop foisonnante ; ils représentent de véritables défis à quiconque tente de les mettre en scène. Selon l'expression de Robert Lévesque, Chaurette serait un « Tremblay sans Brassard » !

Stéphane Lépine a récemment essayé de mettre fin à la propagation de ce *leitmotiv* – il parle plutôt de cliché – en adoptant un ton des plus tranchants :

Je ne vais tout de même pas alimenter le cliché que l'on ressert toujours pour parler du théâtre de Normand. [...] Tous les grands auteurs de ce siècle n'ont-ils pas dû attendre des années avant de trouver un metteur en scène capable de donner forme et solidité à leurs textes ? (1996 : 96).

Lépine a raison certes, mais les textes dramatiques de Chaurette n'en sont pas pour autant des objets artistiques immédiatement accessibles pour la scène. Lépine parle des « imbéciles » (c'est bien le terme qu'il emploie) qui, selon lui, véhiculeraient toujours ce cliché, sans éviter d'affirmer sensiblement la même chose lui-même : « Commençons par une évidence : Normand Chaurette est un auteur singulier qui échappe par conséquent aux standards d'émotion et de mise en scène » (p. 96). Si Lépine ne réussit pas à rendre ce « cliché » totalement caduc, il apporte un élément capital au débat en précisant que les textes de Chaurette évitent les « standards d'émotion ». Les textes de Chaurette possèdent un contenu psychologique limité, c'est-à-dire que les personnages et les situations dans lesquelles ils se trouvent permettent très rarement

d'expliquer ou de comprendre quoi que ce soit, comme c'est le cas dans plusieurs « drames » contemporains, de ceux de Marie Laberge à ceux de Michel Marc Bouchard.

Parmi les autres aspects originaux des textes dramaturgiques de Chaurette, on remarque que trois d'entre eux, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* (1981), *La société de Métis* (1983) et *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* (1986), ont été publiés avant d'être créés, que le *Passage de l'Indiana* a été simultanément joué au Festival de théâtre d'Avignon et publié à l'été 1996, décisions qui soulèvent d'emblée la question (polémique) du premier destinataire du texte théâtral : est-ce le spectateur ou le lecteur ? En 1991, lors d'une entrevue avec un journaliste de l'hebdomadaire montréalais *Voir*, Chaurette a – volontairement ou non – alimenté le débat concernant la mise en scène de ses textes en avouant : « J'ai toujours rêvé d'écrire la pièce impossible à monter [...], la pièce ultime » (Boulanger, 1991 : 19). Les pièces *Rêve d'une nuit d'hôpital* (1980), *Fêtes d'automne* (1982a), *Les Reines* (1991) et *Je vous écris du Caire* (1996a) ont toutes été jouées sans obtenir de véritable succès en salle lors de leur création. Parallèlement à la construction constante et régulière de son œuvre dramatique au cours des dernières années, Chaurette a consacré une partie de son temps à la traduction : *Comme il vous plaira* (première version en 1989, deuxième en 1994) et *Le songe d'une nuit d'été* (1995) de Shakespeare, *Marie Stuart* de Schiller (1995) et *Hedda Gabler* d'Ibsen (1996).

L'œuvre de Chaurette est dominée par des caractéristiques textuelles postmodernes : l'hybridité des formes ; l'écriture fragmentée ; le projet constant de

rendre ambiguë la notion d'individu en modifiant le statut du personnage, soit en le doublant, soit en le multipliant ; la déconstruction de l'illusion théâtrale ; le refus de proposer une vérité univoque ; la remise en question des genres littéraires et de leurs avatars. Tous ces éléments conduisent à des enjeux philosophiques et esthétiques bien connus de la condition *littéraire* post-moderne, c'est-à-dire une critique de la vérité logocentrique ; un jeu continu avec la notion de réalité ; une distance par rapport à la littérature moderne et une méfiance face à l'avant-garde ; l'introduction d'une nouvelle subjectivité ; la place de l'individu dans les sociétés postmodernes et postindustrielles. Les textes de Chaurette affichent donc un refus évident du réalisme et ébranlent une certaine tradition théâtrale et littéraire, en intégrant ses normes pour mieux les transgresser.

Quelques-unes de ces stratégies privilégiées par Chaurette ne semblent pas uniquement tributaires du postmodernisme – elles existaient déjà dans la littérature moderne et avant – ; toutefois, dans la littérature postmoderne, elles s'inscrivent plus spécifiquement dans l'écriture elle-même. Raymond Federman le souligne dans *Critifiction* :

*However, these writers [Joyce, Kafka, Gide, Faulkner, Sartre, etc.], and many others too, starting with Proust, managed to transfer their dilemma to their characters, and not to the writing itself, as is the case in much of the New Fiction*³ (1993 : 6).

Cette explication de Federman rejoint l'une des propositions de Patrice Pavis sur le texte dramatique postmo-

3. Pour Federman, la « nouvelle fiction » (New Fiction) est un synonyme de fiction postmoderne.

derne : « [D]ans l'art postmoderne, il faut tenir compte d'une nouvelle totalité, non pas celle des énoncés, mais celle de leur énonciation [...] » (1990 : 72). Jean-Pierre Ryngaert abonde dans le même sens, lorsqu'il tente de définir ce qui caractérise la dramaturgie postmoderne. Inspiré par la réflexion lyotardienne, Ryngaert affirme que

là où les dramaturges classiques reprenaient les grands récits fondateurs, mythiques ou moraux, en retravaillant leurs sources dans la perspective des valeurs de leur société, les dramaturges postmodernes et leurs lecteurs « savent que la légitimation ne peut venir d'ailleurs que de leur pratique langagière » [Lyotard] (1993 : 66).

*
* *
*

Les textes de Chaurette comportent de nombreuses marques d'hybridation et de décentrement. Dans quelques-uns, l'une des plus évidentes consiste en ce rappel incessant des États-Unis qui mérite d'être évoqué ici. En règle générale, l'action se déroule à l'extérieur des frontières du Québec ; dans les deux textes retenus, elle a lieu aux États-Unis notamment : Chicago et Provincetown dans *Provincetown Playhouse*, la Virginie dans *Scènes d'enfants*. Ces lieux, plus symboliques ou « mythiques » (surtout Provincetown, ce qui a valu au texte une place de choix dans le corpus dramatique homosexuel contemporain) que réalistes, permettent de repenser la question du territoire (réel ou imaginaire) dans un ensemble plus vaste, plus *continental*⁴ : « L'Amérique des pièces de

4. Depuis le début des années 1980, plusieurs textes québécois post-modernes adoptent les États-Unis comme lieu géographique imaginaire

Normand Chaurette. L'Amérique de *Provincetown Playhouse*... ou de *Fragments*..., inventée, rêvée, fantastique, fantasmatique » (Lépine, 1996 : 99). Reprenant une formulation de Nepveu, Godin (1990) a bien montré que dans *Provincetown Playhouse* (cela vaut aussi pour *Scènes d'enfants*, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* et, j'ajouterais, pour *Le passage de l'Indiana*) le rôle des États-Unis répond à une volonté de faire éclater les points de référence de la littérature québécoise.

Si l'hybridation du territoire et de l'imaginaire occupe une place évidente dans la poétique chaurettienne, c'est principalement sur le plan de la forme (de l'énonciation, de la pratique langagière) que l'hybridité prend tout son sens. C'est justement la notion d'hybridité qui donne l'occasion de traverser cette étude de la dramaturgie postmoderne à travers *Provincetown Playhouse* et *Scènes d'enfants*. En fait, l'hybridité, telle que définie par René Payant (voir chapitre I), constitue la notion centrale sur laquelle les autres concepts théoriques viendront se greffer. Parmi les diverses formes d'expression que prend l'hybridité, je retiendrai d'abord quelques-unes des stratégies textuelles privilégiées dans les textes de Chaurette : la fragmentation discursive, la narrativisation du discours dramatique, la dramatisation du discours romanesque et la subversion du rôle traditionnel des didascalies. Dans un tel mélange de registres discursifs, l'hybridité peut-elle aussi servir à définir les nouveaux paramètres du (des) genre(s) littéraire(s) proposé(s) par la fiction postmo-

principal. Pensons simplement à *Volkswagen blues* (1984) de Jacques Poulin, *Le désert mauve* (1987) de Nicole Brossard ou encore *Copies conformes* (1989) de Monique LaRue.

derne ? Des théoriciens ont déjà posé des questions analogues ; je tenterai de les développer afin de voir comment l'hybridation du genre littéraire telle qu'elle se dessine dans les textes postmodernes peut conduire, à partir d'une série de commentaires métatextuels spécifiques, à une interrogation sur les frontières génériques traditionnelles et, par conséquent, à une plus grande compréhension de l'œuvre.

Provincetown Playhouse est sans l'ombre d'un doute le texte le plus connu, le plus lu, le plus joué, le plus commenté et le plus apprécié du corpus entier de Chaurette, au détriment de quelques autres aussi importants quoique moins spectaculaires. *Provincetown Playhouse* ouvre magistralement le concept d'hybridité, notamment à partir de son origine textuelle duelle (voir chapitre II). Texte fragmenté, *Provincetown Playhouse* propose une réflexion sur la fragmentation elle-même, par le biais de certains épisodes spécifiques, dont les « Mémoires » de Charles Charles, des fragments textuels parallèles qui jalonnent le texte dramatique. L'hybridité générique de *Provincetown Playhouse* me conduira ultérieurement à développer le concept d'intergenre, car celui-ci aide à approfondir la réflexion sur la dramaturgie que contient le texte. *Provincetown Playhouse* multiplie aussi les procédés auto-textuels (mise en abyme et résumé) qui créent du même coup une façon d'envisager les questions de vérité et de réalité, continuellement subverties dans le texte de Chaurette. De plus, comment le texte de Chaurette arrive-t-il à présenter toutes les références à la réalité, aux « effets de réel » dont parle Roland Barthes ([1968] 1982), comme des éléments plutôt artificiels hérités d'un réalisme littéraire, voire d'un naturalisme qu'il faut absolument dépasser ? Grâce à une étude

plus détaillée des didascalies, il sera possible de développer les rapports de similitude entre la réalité (réfèrent puissant) et la vérité logocentrique. Le texte de Chaurette conteste manifestement le réalisme et le logocentrisme (dont celui qui fait de la représentation la réalisation *totale* du théâtre). Ainsi, *Provincetown Playhouse* propose un retour en force au texte en tant qu'origine du théâtre et, surtout, en tant que véhicule essentiel de la pluralité du sens.

Scènes d'enfants représente un cas à part dans l'œuvre de Chaurette, dans la littérature postmoderne au Québec également. Récit que l'on a jusqu'à maintenant très, très peu étudié, *Scènes d'enfants* possède pourtant une fabuleuse richesse textuelle, qui se traduit par une multitude de jeux transdiscursifs. Malgré le classicisme apparent du récit, *Scènes d'enfants* réunit tous les éléments les plus typiques d'une poétique postmoderne (voir chapitre III). À partir de la complexité textuelle de *Scènes d'enfants* (trois récits, un premier enchâssant, sans être totalisant, et deux autres enchâssés : un récit assez traditionnel et un texte dramatique fortement narrativisé), je procéderai à une étude comparée du dramatique et du romanesque. Il s'agira non pas d'une étude de l'ensemble romanesque, mais bien principalement du texte dramatique mis en abyme dans le récit et du mélange des deux modes. Le dessein du narrateur de *Scènes d'enfants* de créer un récit homogène produit un contraste frappant avec l'hétérogénéité de l'ensemble du roman. Cette hétérogénéité remplace l'hybridité au cœur du texte, surtout par la confusion entre l'instance narrative du récit enchâssant et celle des didascalies du texte dramatique. La proposition d'envisager le texte en tant qu'origine du théâtre dans *Scènes d'enfants* doit-elle être vue comme

le signe d'un retour au textocentrisme (décrié à maintes reprises par des théoriciens du théâtre depuis plusieurs années) ou encore comme la critique d'une forme de logocentrisme ? Favoriser l'étude du texte dramatique dans *Scènes d'enfants* dénote un parti pris évident pour l'hybridité et la fragmentation du texte, qui conduisent à une compréhension plus grande des structures dramatiques et des mécanismes du théâtre exposés dans le récit.

*
* *
*

Lire et étudier la dramaturgie (im)pose des problèmes méthodologiques inhérents au statut flottant du texte dans les études théâtrales contemporaines. Dans cet ordre d'idées, s'attarder *uniquement* à la dramaturgie ne signifie pas qu'on méprise la représentation théâtrale ; au contraire, cela relève plutôt de choix théorique, méthodologique et esthétique. D'une part, cet ouvrage s'inscrit à l'intérieur d'une réflexion plus spécifiquement littéraire qui puise à de multiples sources théoriques, principalement aux études sur le postmoderne et à la sémiotique théâtrale. D'autre part, il devient très difficile, sur le plan méthodologique, d'étudier deux objets distincts et autonomes : un texte dramaturgique et une représentation théâtrale. Même si l'analyse des textes se constituera à partir des divers acquis de la sémiotique théâtrale (axée davantage sur la connaissance du spectacle), elle ne s'attardera pas à des exemples spécifiques de mises en scène des textes. Pavis le précise très justement : « On se gardera d'assimiler la sémiologie du texte dramatique et celle de la représentation [...] parce que texte et représentation répondent à des systèmes sémiologiques différents » (1990 : 29).

Pour toutes ces raisons, j'insisterai sur un des aspects du théâtre, le *seul* qui compte véritablement pour la dramaturgie : le texte, non pas « *le lieu d'inscription de la représentation virtuelle* » (Issacharoff, 1985 : 10), mais plutôt (et plus simplement) une manifestation littéraire autonome. Richard Monod le rappelle :

Le texte théâtral existe en tant que texte artistique indépendamment de ses réalisations scéniques, avec ses complexités de structure et sa polysémie ; une mise en scène repose sur une lecture possible, et datée, de ce texte [...] ; nous ne pouvons donc river notre lecture du texte à la lecture, indirecte d'ailleurs et imparfaite, d'une mise en scène [...] (1977 : 20).

Dans ce contexte, lire le théâtre, lire la dramaturgie, c'est rappeler la valeur des textes dramatiques en tant que textes *littéraires*. Privilégier la lecture de la dramaturgie ne signifie pas, je le rappelle, une négation des apports théoriques des études de la représentation théâtrale. Il est essentiel de tenir compte de la représentation, virtuelle ou réelle, dans toute étude du texte dramatique. En revanche, ce qu'il faut simplement éviter, c'est de subordonner le texte à sa réalisation scénique, afin de replacer la lecture littéraire au centre des études sur la dramaturgie :

Lire le théâtre [...], c'est avoir accès au texte dans sa dimension polémique la plus pure, où toute l'action, l'intrigue ou l'effet se construit dans/par le texte, lequel, dès lors, n'est plus le simple reflet d'une action réalisée ailleurs, mais le moteur même du théâtre (Robert, 1985 : 140).

Dès la première moitié du XIX^e siècle, des dramaturges ont délibérément placé l'acte de lecture littéraire au cœur de leur démarche créatrice, tout en défiant les normes élémentaires de la représentation. Du « spectacle dans un fauteuil » d'Alfred de Musset aux textes

de Normand Chaurette, en passant par les *lesedrama* (dramas destinés à la lecture) d'Henrik Ibsen et les drames poétiques de Paul Claudel, les exemples se multiplient dans divers corpus *nationaux* et à différentes époques. Paradoxalement, il est vrai que ces œuvres réputées trop littéraires ou injouables réussissent presque toujours, d'une façon ou d'une autre, à franchir les limites de la production scénique, souvent à partir d'une adaptation de la part d'un metteur en scène. Aussi, quelques dramaturges postmodernes, Heiner Müller, Peter Handke⁵ et Normand Chaurette pour ne retenir que ces trois exemples, ont justement su créer des textes « dramatiques » qui, tout en remettant considérablement en question les formes traditionnelles de la dramaturgie, proposent une nouvelle façon de lire le théâtre.

5. *Gaspard* (1971) reste l'un des plus éloquents à ce sujet : le texte se divise entre le monologue de Gaspard d'un côté et les didascalies de l'autre, placés sur deux colonnes parallèles qu'il faut lire simultanément.

CHAPITRE I

LA DRAMATURGIE AU RISQUE DE LA CONDITION POSTMODERNE

Reconnaissons que [le postmodernisme] a un contenu définitionnel flou, vague, qui, au risque d'éclater, se distend de son usage maintenant généralisé pour qualifier des choses dont on discerne à peine ce qui permet de les engager sous le même vocable. À ce laxisme référentiel s'ajoute une pléthore d'associations de mots et d'idées : le baroque, l'impur, l'hybride, un éclectisme ahistorique de motifs et de manières, une euphorisation de l'ornementation, un plaisir du simulacre, du faux, une « nouvelle subjectivité », l'ébranlement des genres, l'évanouissement des cadres de références, la disparition des grands récits régulateurs, etc.

René PAYANT,
Vedute. Pièces détachées sur l'art. 1976-1987.

LE POSTMODERNISME

Terme galvaudé, notion floue, impasse terminologique, toutes ces caractéristiques ont déjà été accolées au concept de postmoderne. Les critiques à son égard fusent de toutes parts, et si certaines sont parfois injustifiées, d'autres permettent de mettre au jour des

contradictions concernant davantage la théorisation du phénomène que le phénomène lui-même. « L'utilisation des expressions "postmoderne", "postmodernité" et "postmodernisme" relève très souvent d'un large malentendu dont la polysémie du terme est en grande partie responsable » (Ouellet, 1993 : 118). Si la critique que formule ici Pierre Ouellet semble assez répandue, peut-être est-ce parce que le postmoderne demeure très difficile à cerner et à définir. Le postmodernisme provoque aussi un malaise, qui provient d'abord de son origine fort difficile à déterminer très précisément. En outre, étant donné que le postmodernisme ne représente pas seulement une période historique ou un mouvement (artistique, littéraire, philosophique), il devient très difficile de l'ancrer dans un paradigme spatio-temporel déjà bien déterminé. En ajoutant à cela le recul nécessaire face à un phénomène qui nous est contemporain, des zones d'obscurité sémantique peuvent effectivement se créer. Faut-il pour autant le mettre de côté à l'instar d'un objet intellectuel encombrant ? Bien sûr que non, car il semble essentiel d'examiner un phénomène qui, par sa proximité, sa complexité et sa mouvance, demande qu'on lui accorde un intérêt plus marqué. À ce sujet, René Payant affirme que le postmodernisme « mérite que l'on s'y attarde aujourd'hui pour le restituer dans le lieu véritable du travail conceptuel » (1992 : 593).

La toute première question à poser concerne inmanquablement sa signification : quel(s) sens peut-on (ou doit-on) accorder au postmoderne ? Toutefois, cette interrogation peut rapidement se transformer en piège si l'on essaie réellement de donner une signification précise et définitive au phénomène postmoderne. Du même coup, elle servirait aisément d'argument à

quiconque est déjà convaincu de la futilité d'une telle entreprise. Il est vrai qu'il serait envisageable de procéder à la création de plusieurs variations sur ce mot fort controversé. Comme le remarque avec justesse Ihab Hassan, l'un des théoriciens majeurs du postmodernisme aux États-Unis, « [the word postmodernism] denotes linearity and connotes belatedness, even decadence [...] » (1987 : 87). Pour ne pas se perdre en conjectures, et à la suite d'Yves Boisvert, il faudrait alors parler plutôt de la vision du monde qui se dégage des recherches sur le postmodernisme : « [...] cette attitude intellectuelle semble animée par ce que l'on pourrait qualifier d'"ethnologie occidente-contemporaine" » (1995 : 12). Il m'apparaît donc opportun de fournir certaines précisions sémantiques quant à ma propre position théorique concernant le postmodernisme.

Avant tout ceci : que le postmoderne se trouve dans l'objet étudié ou dans le regard de celui qui l'étudie ne devrait pas représenter un point majeur de cette discussion. Il est évident que des objets littéraires ou artistiques qui n'avaient rien de postmodernes ont pu faire l'objet d'un regard critique postmoderne. En revanche, un bon nombre de créations consciencieusement postmodernes peuvent passer tout à fait inaperçues aux yeux de ceux pour qui il n'existe pas d'après-moderne ou, encore, pour qui le postmodernisme n'est qu'une mystification. Sans être une essence, le postmoderne réside dans l'objet et concurremment dans le regard de l'analyste. S'il me faut malgré tout proposer une ébauche de définition, je reprendrai celle de Janet M. Paterson, ouvertement inspirée par une réflexion lyotardienne, qui cerne assez bien le phénomène :

Le postmoderne désigne un savoir hétérogène qui remet en question tant les grands discours philosophiques, historiques et scientifiques que les systèmes de pensée annexés aux notions de consensus ou de vérité logocentrique (1993 : 1).

Tenant de répondre à sa propre question « Qu'est-ce que le postmoderne ? », Jean-François Lyotard effectue une distinction importante entre ce qu'il conçoit comme étant moderne et postmoderne. Pour lui,

l'esthétique moderne est une esthétique du sublime, mais nostalgique ; elle permet que l'imprésentable soit allégué seulement comme un contenu absent, mais la forme continue à offrir au lecteur [...] matière à consolation et à plaisir (p. 30-31).

Cette situation implique, toujours selon Lyotard, que

le postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même ; ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible [...] (p. 31).

Quant à Hassan, il considère le postmoderne comme un mouvement horizontal qui comporte, entre autres choses, un intérêt pour le scriptible plutôt que pour le lisible, pour la petite histoire plutôt que pour la grande histoire, pour l'indéterminé plutôt que pour le déterminé, pour l'immanence plutôt que pour la transcendance. Ce ne sont là que quelques-uns des exemples dont se sert Hassan afin de distinguer les caractéristiques qui relèvent du corpus littéraire moderne d'un côté et postmoderne de l'autre. D'après Hassan, « in literature alone our ideas of author, audience, reading, writing, book, genre, critical theory, and of literature itself have suddenly become questionable » (1987 : 92-

93). Même si certaines divisions binaires de Hassan semblent discutables (notamment celle qui oppose le Symbolisme à la 'Pataphysique), il n'en demeure pas moins qu'elles permettent plus facilement d'élaborer des critères valables et pertinents au regard de la littérature postmoderne.

Aucun consensus n'existe quant au « classement » des auteurs dans des catégories modernes ou postmodernes, mais les théoriciens contemporains s'accordent généralement au sujet des romanciers ou des dramaturges importants – ou, à tout le moins, ceux qui sont le plus étudiés. Par exemple, du côté européen, la tendance principale est d'associer August Strindberg, Luigi Pirandello, Marcel Proust et James Joyce au modernisme, Peter Handke, Bernard-Marie Koltès, Heiner Müller et Alain Robbe-Grillet au postmodernisme, et de situer Samuel Beckett ainsi qu'Eugène Ionesco quelque part entre les deux. Cependant, il faut se garder de croire que cette division est purement tributaire de la génération à laquelle appartient chacun des écrivains. Hassan le constatait en 1987 : « “older” authors can be postmodern [...] while “younger” authors need not be so [...] » (p. 89). Il serait évidemment erroné de faire remonter le phénomène postmoderne au XVIII^e siècle, et oublier l'importance des précurseurs du postmoderne littéraire (de Denis Diderot à James Joyce) témoignerait d'un aveuglement historique tout aussi condamnable. C'est justement la précision que veut apporter Barbara Havercroft, quand elle affirme : « To claim that postmodern texts are completely indistinct from their literary predecessors is to deny a sense of literary history » (1994 : 121).

Chez les dramaturges, le cas d'Ionesco s'étudie un peu plus rapidement, car ceux qui, à l'image de

Raymond Federman, associent Ionesco et le théâtre de l'absurde au phénomène postmoderne admettent aussitôt qu'ils ne le sont, en réalité, que partiellement. Par contre, pour Patrice Pavis, cela ne fait aucun doute : « Le théâtre de l'absurde appartient au modernisme (et non au postmodernisme) puisque le non-sens fait encore sens et appelle à une interprétation et à une conception du monde » (1990 : 71). En ce qui concerne Beckett, les choses tendent à se compliquer : partagé entre deux pays, deux cultures, deux langues et deux genres littéraires principaux (le roman et la dramaturgie), il semble toujours créer des difficultés aux critiques qui tentent de lui accoler une étiquette bien déterminée. Certains le considèrent moderne (Di Gaetani, 1991 ; Simard, 1984), d'autres postmoderne (dont Hassan), ce qui fait de Beckett l'emblème de l'ambiguïté qui persiste entre ce qui est *post* et ce qui ne l'est pas. Comme le dit H. Porter Abbott, « Beckett is still at large, a kind of categorical rift, giving the lie two categories » (1990 : 91-92). Ainsi, on peut comprendre davantage pourquoi il n'existe pas de rupture radicale entre les littératures moderne et postmoderne : « Modernism and postmodernism are not separated by an Iron Curtain or a Chinese Wall [...]. And an author may, in his or her own life time, easily write both a modernist and postmodernist work » (Hassan, 1987 : 88).

LE POSTMODERNISME LITTÉRAIRE AU QUÉBEC

Les études sur le postmoderne dans la francophonie restent encore relativement marginales par rapport (toutes proportions gardées) à la place très marquée qu'elles occupent dans le monde anglo-saxon (voir Paterson, 1994). D'après Paterson, « en dépit de l'ex-

pansion du corpus postmoderne, jusqu'en 1975, le mot postmoderne a été utilisé presque exclusivement par la critique anglo-américaine » (1993 : 11). Bien que Lyotard soit, depuis la fin des années soixante-dix, l'une des figures dominantes des études sur le postmoderne, c'est véritablement dans le monde intellectuel anglo-saxon, et principalement aux États-Unis, que le postmoderne compte parmi les enjeux importants des travaux sur la philosophie, la littérature et la culture en général.

La tâche se complexifie davantage lorsque l'on s'arrête au contexte québécois, puisque les questions sur le postmoderne ont été, jusqu'à tout récemment, plutôt limitées au Québec. S'attarder au postmoderne dans un corpus de littérature québécoise est loin d'être une sinécure ! Paterson explique :

[...] en annonçant un débat critique au Québec au sujet du postmoderne, le livre de Lyotard [La condition postmoderne] a contribué à la migration du concept, [car] [...] avant les années quatre-vingt on ne mentionnait pour ainsi dire jamais le postmoderne dans les ouvrages québécois [...] (1993 : 2).

S'il est vrai que les chercheurs ont accordé peu d'intérêt à la littérature postmoderne – ou encore à ce qui pouvait être postmoderne dans la production littéraire – au Québec, avant les dix dernières années, qu'en est-il de la situation des textes dramatiques ? Aujourd'hui, on accepte plus facilement de considérer Hubert Aquin et Nicole Brossard parmi les plus dignes représentants du postmoderne littéraire québécois, tandis qu'on se pose encore la question du côté de la dramaturgie. Aucune analyse sérieuse sur la dramaturgie québécoise postmoderne au Québec n'a pour ainsi dire encore été publiée.

Afin de délimiter plus aisément un aspect méthodologique prégnant de ma démarche, je reprendrai la formule de Payant voulant que le postmoderne ne soit « ni un lieu ni un moment historique, mais d'abord une *attitude*¹ », évitant ainsi de créer une aporie. Boisvert suggère une hypothèse analogue quand il affirme que « le postmodernisme [...] est plutôt une attitude culturelle qui permet à plusieurs styles totalement différents, même contradictoires de se côtoyer le plus harmonieusement possible » (1995 : 51). En effet, je crois que, dans ce contexte, il faut rejeter l'hypothèse strictement diachronique : aucune date précise ne saurait être fixée avec certitude quant à l'apparition du phénomène postmoderne, que ce soit pour la dramaturgie ou toute la littérature, en Europe, au Québec, aux États-Unis ou ailleurs. Selon Lyotard, « cette idée d'une chronologie linéaire est parfaitement moderne [...] » (1988 : 114) et elle peut créer une confusion pour la compréhension du phénomène.

En introduction à son article « Stratégies de lecture dans le roman contemporain », Max Roy reprend les propos de Jacques Allard concernant une division de la littérature québécoise entre une période dite moderne et une autre dite postmoderne. Dans *Traverses*, Allard dressait un bilan assez succinct de la critique littéraire savante au Québec et il basait son énoncé sur les propos de Paterson quand il disait que « l'année 1960 représente pour beaucoup le point pivotale ; avant, c'est moderne (depuis 1895 ou 1900) ; après, c'est postmo-

1. Je transcris ici et chaque fois que je renvoie à Payant (1985).

derne » (1991 : 94). Affirmer que la production littéraire québécoise du début du siècle jusqu'à 1960 est moderne et, à partir de 1960, postmoderne risque de causer certains problèmes à l'avenir dans la définition du phénomène. De plus, cela va à l'encontre des idées mises de l'avant par Paterson, puisqu'elle affirme que « même dans la période que l'on désigne généralement comme étant postmoderne (la période postérieure aux années soixante), une partie considérable de la production littéraire ne s'inscrit pas dans ce paradigme » (1993 : 12). Évidemment, il est plus facile de définir un moment historique et de faire comme si le postmoderne était exclusivement un courant ou un mouvement littéraire. Pourtant, ce serait, à mon avis, aller à l'inverse de la compréhension que demande le postmoderne. Par ailleurs, il est vrai que Paterson prétend que, depuis 1960, c'est bel et bien une « crise postmoderne qui a traversé – et qui traverse toujours – la société québécoise » (p. 17). Toutefois, elle évoque 1960 pour rappeler que cette année constitue une charnière dans les domaines politique, social et culturel au Québec, mais elle ne prétend en aucun cas que la littérature postmoderne englobe l'ensemble du corpus après 1960. Tracer une frontière temporelle fixe à propos de littérature (ou de culture) postmoderne est un exercice très délicat qui risque d'en négliger quelques-uns des aspects les plus déterminants : une critique de la vérité logocentrique, une incrédulité face aux grands récits unificateurs ou encore une remise en question fondamentale des formes littéraires.

LA DRAMATURGIE POSTMODERNE AU QUÉBEC

Quels sont les exemples les plus marquants parmi les textes dramatiques² postmodernes québécois ? Avant de répondre à cette question, il est bon de replacer Normand Chaurette, auteur à l'étude dans les prochains chapitres, dans le contexte dramaturgique des années quatre-vingt. De prime abord, cette décennie semble marquée principalement par la prolifération des nombreux spectacles expérimentaux ou multidisciplinaires dans lesquels le théâtre importe parfois moins que la théâtralité³. Ce que nous pourrions appeler la performance postmoderne québécoise (le Théâtre Repère, le Nouveau Théâtre Expérimental animé par

2. J'utiliserai surtout « dramaturgie », « texte dramatique » ou « texte dramaturgique » plutôt que « texte scénique » ou « texte de théâtre », car « nous sommes ici devant deux types de création bien différents, que l'on appelle respectivement "écriture dramatique" et "écriture scénique" ». La première, en tant que texte écrit, appartient au domaine de la littérature et, potentiellement, à celui du théâtre. [...] À l'opposé, qu'elle soit ou non basée sur un texte dramatique préalablement écrit, l'écriture scénique relève entièrement du domaine du théâtre [...] » (Perelli-Contos, 1994 : 46).

3. Sur cette question fort complexe, voir « La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral » de Josette Féral (1988). La théâtralité, telle que Féral la conçoit, est multiple, complexe et difficile à définir, si bien que l'auteure en propose quelques ébauches de définition plutôt qu'une véritable définition qui risquerait de devenir immuable. Pour Féral, « la théâtralité apparaît donc en son point de départ comme une opération cognitive, voire fantasmatique ; [...] le passage de l'ici à l'ailleurs » (p. 351). Elle rappelle que « la théâtralité déborde le phénomène strictement théâtral et peut être repérée dans d'autres formes artistiques (danse, opéra, spectacle) tout comme dans le quotidien » (p. 358). De plus, elle insiste sur l'importance de la transcendance de la théâtralité. Elle soutient également que c'est par le regard que dirige un spectateur vers un acteur que le spectateur peut créer cette séparation spatiale lui permettant d'accéder à l'altérité de la théâtralité. Enfin, il importe d'ajouter que la position théorique de Féral se rapproche davantage de la conception barthésienne de la théâtralité, c'est-à-dire le théâtre moins le texte.

Jean-Pierre Ronfard et Carbone 14) a procuré, selon Louise Vigeant, « un théâtre où l'écriture scénique se donnait une nouvelle définition, dans de nouveaux espaces, en puisant à de nombreuses sources : vidéo, installation, chorégraphie, etc. » (1991 : 7), tout en jetant une ombre sur le texte dramatique et encore plus sur la dramaturgie traditionnelle.

Il ne faudrait pourtant pas oublier que les méthodes varient considérablement selon les diverses troupes. Le Théâtre Repère procède strictement d'une écriture scénique, et, dès lors, les textes qu'il produit ne participent pas véritablement à la dramaturgie québécoise, en dépit de certains de ses récents spectacles qui comptent parmi les plus originaux et les plus novateurs, tant sur le plan scénique que sur le plan scénographique. Ce n'est pas un hasard si aucun des textes du Théâtre Repère n'a été publié. Par contre, Ronfard et le Nouveau Théâtre Expérimental d'un côté et Carbone 14 de l'autre – notamment lorsque la troupe a interprété des textes du dramaturge allemand Heiner Müller – ont su utiliser des textes qui, poussés à l'extrême limite de l'écriture dramatique, s'inscrivaient indéniablement dans la littérature postmoderne.

La dramaturgie québécoise a certes pris un virage important depuis une quinzaine d'années. Le théâtre social, politique, voire contestataire des années soixante et soixante-dix⁴ a perdu de son importance,

4. Il faut cependant admettre que la « dépolitisation » ou le désengagement du théâtre depuis plus d'une décennie semble être un phénomène fort répandu en Occident. À propos de la dramaturgie européenne, Jean-Pierre Ryngaert affirme que « la dissolution des idéologies dans les années 80 s'accompagne d'une perte de repères. Peu de textes se réfèrent à l'histoire ou au politique, beaucoup de textes explorent les territoires intimes [...] » (1993 : 44-45).

surtout depuis la période postréférendaire de 1980. En effet, les œuvres dramatiques de Jean-Claude Germain ou de Robert Gurik, au nombre des plus engagées sur le plan politique et à l'échelle nationale, furent assez peu fructueuses après mai 1980, et rares sont les jeunes auteurs qui ont pris la relève⁵. En revanche, de nouveaux dramaturges sont apparus à cette époque, proposant des voies nouvelles dans l'univers dramaturgique québécois. C'est précisément le qualificatif « nouveau » qui revient le plus fréquemment dans les critiques sur la dramaturgie contemporaine au Québec. Le terme a d'abord été lancé par Jean Cléo Godin, dès 1985, dans son article « Deux dramaturges de l'avenir ? », où il qualifie de « dramaturgie nouvelle » un certain courant du début des années quatre-vingt dont « Chaurette et Dubois sont peut-être les principaux représentants » (1985 : 113). Godin n'ajoute pas d'autre nom à cette courte liste, laissant ainsi supposer qu'il n'en existe pas davantage ou que la liste des « dramaturges nouveaux » peut s'étendre à l'ensemble de la décennie.

Peut-être est-ce justement pour cette dernière raison que Carrie Loffree reprend l'expression de Godin pour qualifier les principaux dramaturges des années quatre-vingt. Il est sans doute prématuré d'affirmer que

5. Récemment parus, quelques textes de jeunes dramaturges tournent autour de la question nationale et surtout de la crise d'Octobre : *J'écirai bientôt une pièce sur les nègres...* de Jean-François Caron (1990), *La cité interdite* de Dominic Champagne (1992), *Conte d'hiver 70* d'Anne Legault (1992) et, de façon un peu plus superficielle quoique aussi très cynique, *Cabaret neiges noires* de Dominic Champagne, Jean-Frédéric Messier, Pascale Rafie et Jean-François Caron (1994). Le regard y est toujours politique, mais il est plus orienté vers le contexte social, laissant très peu de place à l'Histoire.

Normand Chaurette et René-Daniel Dubois ont dominé un courant de « dramaturges québécois “nés” pendant les années 1980 » (1994a : 59), d’autant plus que la vingtaine d’auteurs que Loffree associe à une « tendance » forment un groupe hétérogène malgré des caractéristiques communes. Le qualificatif de Godin s’avérerait adéquat à l’époque où son article a été publié ; une certaine ambiguïté risque toutefois de persister si l’on s’en tient strictement à l’expression « dramaturgie nouvelle ». À moins qu’il n’obtienne une valeur de paradigme – rappelons-nous le cas du Nouveau Roman –, le terme « nouveau » peut devenir obsolète assez rapidement pour n’importe quel mouvement ou n’importe quelle époque.

Par ailleurs, Annie Brisset a aussi eu recours à cette appellation, quoique dans une perspective complètement différente. Par le terme « nouveau », elle entend qualifier un théâtre qui « tient à une esthétique réaliste » (1990 : 34) et qui propose une remise en question des codes sociopolitiques et sociolinguistiques, notamment par le rejet du français parlé en France et l’utilisation d’un sociolecte singulier : le joual. Pour Brisset, « l’année 1968 voit la naissance d’une dramaturgie qui se dit [...] “québécoise”, pour bien marquer sa différence par rapport à la dramaturgie “canadienne-française” qui la précède » (p. 33-34). En fait, Brisset a repris et réactualisé cette expression de Michel Bélair qui, dans son ouvrage intitulé *Le nouveau théâtre québécois*, défend farouchement la thèse que « le nouveau théâtre québécois s’articule à partir d’une problématique à caractère social, politique et culturel qui rend compte des tensions que traverse notre société » (1973 : 11). Donc, pour Brisset, le « nouveau théâtre » au Québec trouve son point de départ,

en 1968, dans *Les belles-sœurs* de Michel Tremblay, et il a permis la formation d'un courant que plusieurs ont appelé depuis la dramaturgie de la parole.

Chaurette et Dubois, les deux « jeunes » dramaturges dont parlait Godin en 1985 (d'autres critiques – André-G. Bourassa, Robert Lévesque, Lucie Robert – ont également associé spontanément ces deux noms et ces deux démarches artistiques), figurent au rang des auteurs dramatiques qui se démarquent au Québec depuis 1980. Le tournant dramaturgique qu'ils ont provoqué a débuté admirablement avec la présentation quasi simultanée de *Rêve d'une nuit d'hôpital* de Chaurette et de *Panique à Longueuil* de Dubois, respectivement en janvier et février 1980. Pour Vigeant, « la création presque en même temps de textes de deux nouveaux dramaturges qui, et c'est ce qui rend *a posteriori* le fait marquant, allaient occuper les scènes durant toute la décennie » (1991 : 11) représente un des événements les plus notables pour le théâtre québécois des années quatre-vingt. D'après Marie-Christine Lesage, ces « deux nouvelles voix allaient amorcer toute la remise en question de la dramaturgie traditionnelle. À travers la crise de la dramaturgie, c'est une crise de la réalité qui s'affirmait » (1994 : 52). Bien que ces pièces, publiées l'année de leur création, annoncent déjà les œuvres à venir des deux jeunes dramaturges, c'est plutôt depuis *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* (1981) et *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy* (1983), textes publiés avant d'être joués sur scène, que la décennie Chaurette-Dubois prend véritablement son envol.

Encore une fois, une précision terminologique s'impose, car si les textes de Chaurette et Dubois partagent plusieurs caractéristiques, il en va autrement

pour tout ce qui s'est publié au Québec depuis quinze ans. Leurs œuvres n'ont pas la valeur de paradigme d'un véritable mouvement dramaturgique ou encore d'une génération de dramaturges. Si l'étiquette « dramaturgie nouvelle » a d'abord été attribuée aux textes de Chaurette et de Dubois, c'est surtout parce que, chacun à leur façon, ils ont modifié le paysage québécois du début des années quatre-vingt. Aujourd'hui, il est pratiquement impossible d'ignorer ces deux dramaturges, même si Dubois a ralenti sa production dramatique depuis quelques années. Comme le remarque Paul Lefebvre, la publication des pièces de Chaurette et Dubois, au seuil de la dernière décennie,

indique un retour aux textes publiés comme partition plutôt que traces [...]. Leurs pièces, marquées par une littérarité apparente et un refus de l'anecdote [...] participent d'une littérarité nouvelle (qui a absorbé la dramaturgie de la parole) (1984 : 75).

Cette « littérarité nouvelle » désigne un retour au scriptible dans la dramaturgie qu'il ne faut pas confondre avec une dramaturgie littéraire plus près des formes traditionnelles, telle celle d'Anne Hébert.

Pour Jane Moss, les textes de Chaurette et de Dubois sont non seulement caractéristiques d'une dramaturgie postmoderne, mais ils seraient aussi tributaires d'une pensée déconstructiviste. Selon Moss, « realistic decor, linear plot, unified personality, and simple meaning are discarded in favour of minimalist settings, dream logic, fragmented and multiple personalities, and multiple levels of interpretation » (1988 : 35). Certes, certains des éléments proposés par Moss méritent d'être nuancés (j'y reviendrai au cours du deuxième chapitre) ; néanmoins, elle offre une synthèse utile de ce qui distingue en bonne partie

Chaurette et Dubois de leurs prédécesseurs et de certains de leurs contemporains, auteurs d'une dramaturgie plus orthodoxe. Malgré ces précisions, je ne propose pas de remplacer l'expression « dramaturgie nouvelle » par « dramaturgie postmoderne » – elles peuvent coexister –, bien que je croie qu'il importe de distinguer les diverses pratiques dramaturgiques actuelles qui pourraient être nouvelles sans être postmodernes.

Voir en Chaurette et Dubois les seuls dramaturges postmodernes québécois témoignerait d'une vision véritablement étroite du postmodernisme. Pourtant, en ce qui a trait à la dramaturgie québécoise des années quatre-vingt, il n'est sans doute pas possible d'affirmer qu'elle a été dominée par des textes postmodernes. Les textes de Michel Tremblay⁶, Michel Garneau, Marie Laberge, Jovette Marchessault, Marco Micone et Michel Marc Bouchard, aussi différents soient-ils, ont tous marqué l'univers dramaturgique québécois de la décennie quatre-vingt, sans toutefois s'articuler, à quelques exceptions près, autour d'une poétique postmoderne. Or, depuis le début des années quatre-vingt-dix, de nouveaux auteurs comme Daniel Danis ou Jean-Frédéric Messier semblent se situer davantage dans la lignée de Chaurette et Dubois. Certains (Vigeant parle de Normand Canac-Marquis et de René Gingras, auxquels il convient d'ajouter Lise Vaillancourt) proposent aussi un éclatement des formes dramaturgiques, mais leur production demeure encore assez restreinte. En somme, depuis l'avènement de ce que l'on a convenu

6. Il faut sans doute nuancer en ce qui concerne certains textes plus récents de Tremblay, parmi lesquels *Albertine, en cinq temps* (1984).

d'appeler le « nouveau théâtre québécois », Chaurette et Dubois – et Ronfard jusqu'à un certain point –, par leurs publications assez considérables, semblent avoir été les principaux auteurs à laisser leur marque dans la dramaturgie postmoderne québécoise.

L'HYBRIDITÉ : UNE STRATÉGIE TEXTUELLE POSTMODERNE

Au Québec, Payant fut sans aucun doute l'un de ceux qui attachèrent une très grande importance au phénomène postmoderne, principalement dans le milieu des arts visuels. Payant fut aussi l'un des premiers théoriciens québécois à suggérer des éléments d'analyse intéressants et originaux qui ont, encore aujourd'hui, le mérite de transcender le seul domaine des arts visuels dont il était le spécialiste. Certaines de ses propositions théoriques visent à cerner le phénomène dans son ensemble et s'avèrent fort pertinentes tant pour les textes littéraires que pour toute manifestation artistique ou discursive. Payant conçoit « le postmodernisme comme une *attitude*⁷ qui se définit par ses traits nombreux et non homogènes » (1985). Parmi les éléments ayant un lien très étroit avec le postmoderne, Payant retient l'hybridité et l'interdisciplinarité catastrophique, c'est-à-dire composée d'une « agglomération fragile et temporaire, étonnante et épicurienne » (1985). Si attrayante que paraisse la définition de l'interdisciplinarité catastrophique, je ne m'y attarderai pas. Le premier concept qui retiendra mon attention

7. Je souligne.

sera l'hybridité, car il me semble capital à l'égard de l'œuvre de Chaurette. D'après Payant, l'objet (artistique ou littéraire) hybride a la « valeur descriptive d'une forme, d'un état de fait et d'une série d'effets. [C'est] quelque chose qui attaque plus la raison que la morale » (1985). C'est justement l'aspect descriptif de l'hybride qui peut permettre une compréhension plus spécifique de plusieurs composantes distinctes dans les textes littéraires : le genre, l'espace, le temps, les personnages et, en ce qui touche de près les textes post-modernes, le refus de la chronologie, de la linéarité ou de l'univocité.

L'hybridité (ou l'impureté, d'après l'expression plus religieuse de Guy Scarpetta) se définit, selon Payant, comme

la mise en scène, la dramatisation de la composition elle-même, de l'artificialité, donc des codes. La chose hybride fait voir le nombre, le « au moins deux » – et peut-être plus – et suppose des points de compatibilité entre les choses assemblées qui peuvent même être forcées, sans l'être nécessairement (1985).

Autrement dit, Payant esquisse une théorie de l'hybridité, à partir de ce que Scarpetta appelle « impureté », en lui préférant une métaphore plus scientifique, tout en se débarrassant de la connotation religieuse que comprend le mot « impureté ». Il faut vraisemblablement insister sur le statut conceptuel métaphorique de l'hybridité, telle qu'elle est employée par Payant. Si je crois essentiel de développer cette notion, c'est qu'elle se situe au cœur du travail dramaturgique et romanesque de Chaurette. Pour Payant, ce que produit l'hybride consiste en « une expérience des limites, un jeu qui implique une conscience des systèmes et qui ironise sur le lieu respectif des systèmes » (1985). Les

objets artistiques et les systèmes discursifs hybrides se caractérisent bel et bien par l'hétérogénéité de la forme qu'ils emploient. Quant aux genres littéraires traditionnels, ils figurent au nombre des principaux systèmes que plusieurs textes postmodernes (et ceux de Chaurette de façon très évidente) tentent d'ébranler.

LES AVATARS DE L'HYBRIDITÉ GÉNÉRIQUE

À un moment de l'histoire littéraire où l'on parle de plus en plus de la littérature en tant qu'un seul genre aux multiples possibles plutôt que de genres littéraires bien distincts, est-il toujours pertinent de dissenter sur le fonctionnement des genres littéraires traditionnels ? Pourquoi, comme le mentionne Jean-Marie Schaeffer, « les interrogations concernant ce que peut ou ne peut pas obtenir une théorie des genres semblent troubler surtout les littéraires [...] » (1989 : 7) ? Si je laisse ma première question temporairement de côté, Schaeffer, quant à lui, offre une réponse satisfaisante à sa propre question, en précisant qu'à bien des égards « la question de savoir ce qu'est un genre littéraire [...] est censée être identique à la question de savoir ce qu'est la littérature [...] » (p. 8). Une brève étude de l'histoire de la théorie générique permet de constater que celle-ci s'est évertuée, à travers les siècles, à classer et surtout à hiérarchiser les différents genres. C'est peut-être pour cette raison que la classification des textes en plusieurs genres selon des critères textuels arbitrairement définissables, inspirés d'une tradition « évolutive » à la Brunetière, a conduit la théorie générique dans une impasse vers la fin du XIX^e siècle. Schaeffer le rappelle,

une théorie générique ne peut pas décomposer la littérature en classes de textes mutuellement exclusives, dont chacune posséderait son essence, donc sa nature interne

propre d'après laquelle elle se développerait selon un programme interne et selon des relations systématiques avec une totalité (littérature) qui elle-même serait une sorte de super-organisme dont les différents genres seraient les organes (p. 63).

Plus récemment, les théories génériques ont su profiter d'un nouvel élan, grâce entre autres aux relectures des textes d'Aristote⁸, aux études de textes post-modernes et aux nombreux ouvrages sur la littérature populaire et la paralittérature. Un court essai, plus polémique celui-là, de Jacques Derrida, publié initialement en 1980, intitulé « La loi du genre », a permis de relancer le débat sur la pertinence d'une théorie des genres. Pour Derrida, le genre, un « concept par essence classificatoire et généalogico-taxinomique, engendre lui-même tant de vertiges classificatoires » (1986 : 258). En ce sens, il aurait permis aux théoriciens de distinguer les différents textes dans des catégories de pureté et d'impureté générique. Un genre littéraire a-t-il, comme le propose ironiquement Derrida, une loi intrinsèque ? « Dès qu'on entend le mot "genre", dès qu'il paraît, dès qu'on tente de le penser, une limite se dessine » (p. 252). C'est justement lorsque les textes s'éloignent des formes traditionnelles « imposées » par la loi du genre, tout en développant une critique (sérieuse, ironique, parodique) des genres littéraires qu'ils veulent transgresser, que la réflexion générique dans un contexte postmoderne redevient

8. Outre l'étude de Schaeffer, je mentionne l'*Introduction à l'architecture* de Gérard Genette (1979), ouvrage dans lequel l'auteur effectue une relecture de la théorie des genres en réinterprétant *La poétique* d'Aristote et le discours critique à travers les siècles sur ce texte fondateur.

pertinente. Au regard du postmoderne, la question n'est évidemment plus de savoir si tel texte est bien un roman ou une pièce de théâtre, ou encore s'il fait partie du sous-genre du fantastique ou de la science-fiction, mais bien dans quelle mesure les caractéristiques d'un genre ou d'un hypoggenre permettent à un auteur d'explorer les limites traditionnelles de ce genre. Ainsi peut-être conviendrait-il mieux de parler maintenant d'*entre-genre* ou d'*intergenre* dans le cas de textes postmodernes qui brouillent à dessein les frontières génériques, ceux de Chaurette compris. Il importe d'emblée de noter que tous les textes de Chaurette, et à fortiori le corpus postmoderne entier, ne font pas partie d'un intergenre, étant donné que quelques-uns ne proposent ni une réflexion intrinsèque sur les genres et leurs divisions traditionnelles, ni une déconstruction de ces genres.

La réflexion de Derrida fut fructueuse car, depuis une douzaine d'années, plusieurs théoriciens, sans doute inspirés par son texte, se sont interrogés – en des termes différents, certes – sur l'opportunité de réévaluer la question des genres littéraires. D'après Havercroft, « critical discussion of postmodern texts in terms of the subversion of generic norms and thwarted reader expectations is certainly not uncommon » (1994 : 103). Dans la foulée de la pensée derridienne, plusieurs théoriciens ont voulu faire se rencontrer la déconstruction des normes génériques et le postmodernisme. Ralph Cohen, dans un article au titre évocateur, « Do postmodern genres exist ? », loue précisément une ouverture face à l'étude des genres littéraires :

If one wishes to trace the relation between modernism and postmodernism, if one wishes to understand the diverse ways of distinguishing postmodern fiction from

postmodern surfiction and from the romance and spy story as fictions equally contemporary but not postmodern, then genre study is the most adequate procedure to accomplish this aim (1988 : 25).

Quant à Havercroft, elle affirme, à propos du corpus postmoderne, que « [s]uch texts wreak havoc with the classificatory kin of the genre family, while favouring the productivity relations ; they are the site of the birth of hybrid forms and of the play with the canonical criteria of classification » (1994 : 102). Ces formes hybrides se manifestent par des jeux formels entre différents genres plus codés, notamment le roman policier, le roman d'espionnage et le roman d'amour comme dans le cas de *Djinn* de Robbe-Grillet, analysé par Havercroft. Dans les textes de Chaurette, l'utilisation parodique des formes de la littérature policière s'ajoute à une oscillation constante entre le romanesque et le dramaturgique. Je rappelle, avec Havercroft, que les fictions postmodernes, en subvertissant les règles génériques traditionnelles, créent parfois un important paradoxe :

[...] postmodern texts require the very generic distinctions and borderlines that they transgress ; in this sense, there is a definite reliance upon and acknowledgement of the generic features that are supposedly no longer completely relevant (p. 103).

En revanche, pour Joseph Melançon, qui situe son étude du système générique dans une problématique plus large qui est celle de la littérarité, « il est sans conséquence [...] que l'écrivain tente de contourner ces règles, de les déjouer ou tout simplement de les contrer ; elles restent les frontières de son lieu de signification » (1991 : 215). Pourtant, Havercroft montre bien que cette question a peut-être plus d'importance

que Melançon ne le laisse croire, surtout pour la littérature postmoderne. Selon elle, « [w]hat distinguishes the [...] postmodern variant of genre mixing is perhaps its frequency (hybridity itself becoming the norm, rather than the exception) and its overtly parodic and intertextual nature » (1994 : 121). Cette idée d'une « nouvelle norme » qui placerait l'hybridité au centre des pratiques littéraires est d'autant plus intéressante qu'elle suggère que les textes postmodernes n'échappent pas à leur tour à de nouvelles contraintes. Toutefois, les textes dans lesquels l'hybridité prédomine se situent à l'intérieur du paradigme postmoderne et non pas dans l'ensemble du corpus littéraire contemporain où le respect des genres traditionnels semble encore de rigueur.

SÉMIOTIQUE ET DRAMATURGIE

Bien que la sémiotique théâtrale se soit peu attardée à la dramaturgie en tant que genre ou aux conséquences du mélange des genres dans les textes postmodernes, elle a su développer des méthodes d'analyse souples et diversifiées au sein desquelles les questions de poétique dramatique ont toujours leur place. Il est vrai, au dire de Pavis, que « la sémiologie théâtrale s'est [...], comme par réaction [à la tradition théâtrale], intéressée en premier lieu à la représentation » (1985 : 35), négligeant par conséquent le texte dramaturgique. La dramaturgie s'est néanmoins gagné un certain nombre d'adeptes, dont la plus connue et la plus prolifique dans le monde francophone est Anne Ubersfeld. Il devient impératif de m'arrêter aux principales hypothèses d'Ubersfeld, même si je n'ai pas l'intention de discuter l'ensemble de sa conception du théâtre. En effet, cela nécessiterait un espace considérable et ne

serait pas vraiment pertinent ici, puisqu'elle n'a vraisemblablement pas accordé autant d'importance au texte dramatique (par rapport à la représentation) que ses titres le laissaient entrevoir (*Lire le théâtre*, « Le texte dramatique »).

La théorie que développe Ubersfeld dans *Lire le théâtre* (1982), ainsi que dans quelques textes ultérieurs, est basée à la fois sur un modèle structuraliste d'inspiration greimassienne et sur la théorie des actes de langage. La publication de *Lire le théâtre* marqua une étape importante dans l'étude de la dramaturgie, puisque pendant plusieurs années cet ouvrage fut le détour obligatoire pour quiconque s'intéressait à la dramaturgie ou au théâtre. Pour cette dernière raison, il faut encore aujourd'hui en revoir quelques-unes des propositions qui ont pu avoir de l'influence dans le monde des études théâtrales. Ses recherches restent à ce jour fort importantes, notamment dans son application du modèle actantiel de Greimas au texte de théâtre. Pour Ubersfeld, « ce qui distingue le texte dramatique du texte romanesque par exemple, c'est le fait qu'au théâtre nous ne sommes pas confrontés à un seul modèle actantiel, mais à au moins deux » (1982 : 81). De plus, son étude détaillée du fonctionnement spatio-temporel de la dramaturgie et, en particulier, la méthode d'analyse textuelle rigoureuse qu'elle propose s'avèrent toujours très efficaces pour la compréhension des textes. Finalement, l'apport pédagogique de son travail est indéniable.

Certaines propositions d'Ubersfeld dans *Lire le théâtre* n'en demeurent pas moins discutables en ce qui concerne le statut textuel – et littéraire – de la dramaturgie. Il apparaît presque indispensable de revoir ses affirmations, puisqu'elles ont été utilisées à maintes

reprises et parfois avec un manque de distance critique. Dès l'introduction, Ubersfeld déclare qu'« une étude du texte ne peut s'identifier qu'aux prolégomènes, au point de départ nécessaire mais non suffisant de cette pratique totalisante qui est celle du théâtre concret » (p. 11). Dans le premier chapitre, elle ajoute que le texte de théâtre « n'est pas un langage autonome [mais qu'il] est analysable comme tout autre objet à code linguistique [...] » (p. 16). Du coup, elle minimise l'importance littéraire de la dramaturgie et d'une lecture qui peut se passer de la représentation. Ce que l'on retient plus spécialement des études d'Ubersfeld, c'est ce glissement continu entre une analyse du texte et une autre de la représentation ou plutôt de ce qu'elle nomme les « matrices textuelles de représentativité » (p. 20) à l'intérieur du texte dramatique. Un des problèmes qui résultent de ses différentes analyses vient peut-être du fait qu'elle choisit presque exclusivement des textes classiques (Corneille, Racine, Molière) ou, s'ils dévient quelque peu par rapport à la norme de leur époque (le *Ruy Blas* de Victor Hugo), qui constituent toujours des exemples d'une dramaturgie devenue aujourd'hui canonique. En se tenant généralement à distance de la dramaturgie plus récente ou encore postmoderne, dans laquelle les enjeux textuels diffèrent considérablement, Ubersfeld néglige les remises en question formelles du texte dramatique – en tant que texte littéraire – par plusieurs dramaturges contemporains.

La proposition d'Ubersfeld la plus discutable et sans aucun doute la plus reprise⁹ au regard du texte

9. À ce sujet voir le remarquable ouvrage de Marvin Carlson (1993). Dans son analyse des différentes théories du théâtre à travers les siècles, Carlson s'attarde aux propositions d'Ubersfeld et principalement à sa

dramatique reste la suivante : « [...] comme tout texte littéraire, mais plus encore, pour des raisons évidentes, le texte de théâtre est *troué*, [le texte de mise en scène] s'inscrit dans les trous d[u] texte » (p. 23). Quelques années plus tard, Ubersfeld reprendra cette idée : « [...] une des caractéristiques les plus étonnantes du texte théâtral, la moins visible mais peut-être la plus importante, c'est son caractère incomplet » (1989 : 93). Affirmer que le texte de théâtre est plus troué qu'un autre texte littéraire conduit à tirer deux conclusions : d'une part, qu'il possède une existence incomplète nécessitant une représentation ; d'autre part, que la dramaturgie, en tant que genre littéraire, ne peut revendiquer un statut véritablement autonome et prendre place à côté de la poésie ou du roman. Dans *Le théâtre au croisement des cultures*, Pavis critique indirectement cette conception ubersfeldienne du texte de théâtre :

La mise en scène n'est pas davantage la concrétion visuelle de « trous » du texte qui seraient en attente d'une représentation pour prendre sens. Tout texte – et pas seulement le texte dramatique – est troué, mais aussi, à d'autres égards, « trop plein » (1990 : 31).

Si tout texte littéraire est « troué », peut-être est-ce la nature et la fréquence des « trous » qui changent d'un texte à un autre. La remarque de Pavis peut étonner, puisque d'habitude il affiche ouvertement son parti pris pour la représentation, tout en soutenant que le texte dramatique est une entité sémiotique pareille aux autres, c'est-à-dire qui possède une existence auto-

conception du texte de théâtre en tant que texte *troué*. D'ailleurs, Carlson semble faire de cet aspect un des éléments fondamentaux de la théorie d'Ubersfeld, telle qu'elle la développe dans *Lire le théâtre* (1982).

nome. Par contre, il nie catégoriquement l'existence d'une quelconque spécificité au texte dramatique, puisque pour lui tout texte peut être *transformable* en texte scénique.

L'AUTOTEXTUALITÉ

La sémiotique a couvert un très large pan des études littéraires et elle a permis une exploitation fulgurante de différentes théories textuelles, dont l'intertextualité. Pourtant, certaines pratiques textuelles fréquentes dans la dramaturgie – je pense à l'autotextualité – n'ont pas toujours obtenu toute l'attention théorique qu'elles auraient méritée. L'autotextualité a d'abord été envisagée, selon Jean Ricardou (1971), comme une catégorie restreinte de l'intertextualité, avant que Lucien Dällenbach ne montre qu'il s'agissait moins d'une intertextualité restreinte que d'une intertextualité autarcique. Pour Dällenbach, « on définit l'*autotexte* comme une réduplication interne qui dédouble le récit *tout ou partie sous sa dimension littéraire* (celle du *texte*, entendu strictement) ou *référentielle* (celle de la *fiction*) [...] » (1976 : 283). Selon une première hypothèse de Dällenbach élaborée dans « Intertexte et autotexte », l'autotexte peut se manifester principalement de trois façons : la mise en abyme (ou résumé), l'autocitation et la variante. Toutefois, un aspect de la proposition de Dällenbach est un peu confus : il définit la mise en abyme comme un résumé autotextuel et ajoute que « rien n'empêche [...] de considérer la mise en abyme comme une *citation du contenu ou un résumé intratextuel* » (p. 284). L'ambiguïté survient donc ici : l'autotextualité et l'intratextualité, bien qu'elles paraissent analogues, n'entretiennent pas moins des relations différentes avec

l'ensemble du fonctionnement textuel. Comme le soulignent Renald Bérubé et André Gervais, « [l']intra-texte est [plutôt] le texte lorsqu'il est pris en relation duelle : intratexte/intertexte, intratexte/extratexte » (1988 : 29).

Un second point de la théorie de Dällenbach semble discutable, à savoir la synonymie qu'il établit entre la mise en abyme et le résumé autotextuel. La mise en abyme fonctionne assurément à l'échelle réduite et ne peut pas être plus grande que le récit enchâssant sans devenir elle-même le récit qui enchâsse, mais elle ne devient pas nécessairement un résumé autotextuel. D'un point de vue autotextuel, il est impossible d'affirmer que toute mise en abyme est un véritable résumé : la comédie qui est enchâssée dans *Hamlet* de Shakespeare, « Le meurtre de Gonzague », est l'un des exemples les plus célèbres du genre et elle comporte même une incontestable valeur de paradigme. La comédie agit comme un reflet de l'ensemble de la pièce, mais elle n'en est pas réellement un résumé. Quoique nous puissions dire qu'elle procède tel un résumé analogique de *Hamlet*, elle n'a pas pour autant une fonction similaire au résumé, dans la mesure où elle ne propose pas un commentaire métatextuel¹⁰ de *Hamlet*.

10. Dans *Palimpsestes*, Genette définit le résumé métalittéraire comme « un instrument de la pratique et/ou du discours métalittéraire » ([1982] 1992 : 343). Tentant d'expliquer en quoi consiste le résumé métalittéraire autarcique (le commentaire d'un auteur sur sa propre œuvre), Genette montre que ce procédé a été utilisé par Émile Zola à l'intérieur de l'un de ses romans, c'est-à-dire qu'il a mis en abyme, par l'entremise du monologue d'un des personnages, un résumé des « *Rougon-Macquart* [...] dans le *Docteur Pascal* » (p. 351). Le procédé zolien paraît, même pour Genette, assez inusité, sans toutefois être unique. En ce sens, l'idée de résumé de Genette, une fois replacée dans un contexte autotextuel, me semble plus pertinente pour comprendre et expliquer la distinction entre le résumé autotextuel et la mise en abyme.

Dans un ouvrage ultérieur, *Le récit spéculaire*, Dällenbach laisse tomber le mot « résumé » en tant que synonyme de la mise en abyme. Dällenbach affirme alors que la « mise en abyme [est] tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire » (1977 : 52). Après avoir révisé la théorie de Dällenbach, Mieke Bal en suggère une définition modifiée : « [...] est mis en abyme tout *signe* ayant pour *réfèrent* un aspect pertinent et continu du texte, du récit ou de l'histoire qu'il *signifie*, au moyen d'une ressemblance, une fois ou plusieurs fois » (1978 : 123). Dans ce même article, Bal émet une réserve : « [...] jusqu'ici, toutes les tentatives [...] de réintroduire le procédé herméneutique dans le domaine des sciences du langage se sont révélées trop ambitieuses » (p. 118-119). Si la définition de Dällenbach paraît souple et malléable, celle de Bal se veut plus rigoureuse et inévitablement plus rigide. Par conséquent, je me propose d'utiliser les deux – que j'estime plus complémentaires que contradictoires – afin de permettre une analyse textuelle complète de l'autotextualité à l'œuvre dans les textes de Chaurette.

Pour en revenir à Dällenbach, il cite Ricardou – « l'histoire contenue ne peut évoquer l'histoire contenante que sous l'espèce d'un résumé » – avant d'ajouter, avec précision, que la mise en abyme représente en fait un « énoncé synecdochique¹¹ » (1977 : 62). Envisager la mise en abyme comme un énoncé synecdochique permet d'abord de la libérer de la définition trop contraignante du résumé autotextuel. Ensuite, cela

11. Abondant dans le sens de Dällenbach, j'entends par « synecdoque » ce qui montre la partie pour le tout.

montre beaucoup plus aisément la différence entre la mise en abyme et le résumé, celui-ci pouvant s'insérer dans une catégorie à mi-chemin entre la mise en abyme et l'autocitation. Ce qui compte dans ce contexte, et Bal le rappelle, c'est que « la mise en abyme doit former un tout isolable, constituant une interruption, ou, pour le moins, un changement temporaire dans le récit » (1978 : 124). Si, de prime abord, la mise en abyme semble la forme d'autotextualité la plus répandue, c'est peut-être uniquement parce qu'on l'a trop souvent confondue avec des procédés autotextuels similaires en apparence. Autrement dit, il est important de bien distinguer la mise en abyme des autres manifestations de l'autotextualité qui jouent parfois un rôle fort différent dans la fiction dramaturgique ou narrative.

SÉMIOLOGIE DES DIDASCALIES

La sémiotique théâtrale a, en général, accordé beaucoup d'intérêt à l'étude des didascalies, vues par d'aucuns en tant que spécificité de la dramaturgie comme genre littéraire ou comme discours, voire comme signe théâtral déterminant. Il est vrai que les textes représentés sur scène ne sont pas toujours spécifiquement *dramaturgiques* – on adapte des romans, on fait des collages de poèmes et d'écrits divers –, mais les textes dramatiques publiés peuvent généralement réclamer une place à part dans l'univers littéraire. Dans « Le statut littéraire de la dramaturgie », Robert affirme que le texte dramatique,

[e]n tant que partition [...], réunit des dialogues et des didascalies. Ce qui distingue les unes des autres est [...] la réponse aux questions : qui parle ? et à qui on parle ? Dans les dialogues, ce sont des personnages qui parlent à d'autres personnages. En ce qui concerne les didas-

calies, la réponse est beaucoup plus complexe et elle représente l'enjeu même de toute la réflexion sur l'écriture dramaturgique (1991a : 127).

Cette proposition est fondamentale dans la mesure où l'on tente de comprendre les subtilités et le mode de lecture des textes dramatiques contemporains. Qui est donc l'énonciateur ? Selon les différents théoriciens et les diverses théories, deux tendances principales s'affrontent. D'un côté, on retrouve ceux qui, à l'instar de Jeannette Laillou Savona, optent pour une approche plus narratologique et considèrent que « la voix de la didascalie ressemble [...] en partie à celle du narrateur romanesque, dans la mesure où elle nomme, décrit ou situe l'espace et le temps diégétique » (1985 : 234) ; de l'autre, parmi lesquels on peut ranger Michael Issacharoff et, à un moindre degré, Jean-Marie Thomasseau, ceux qui croient que les didascalies proviennent davantage d'un discours auctorial, qui se caractérisent donc par leur statut non fictif.

Ce que l'on retient avant tout de la première tendance, c'est l'influence des narratologues – de Genette surtout – et des philosophes du langage (Searle et Austin) sur les théoriciens. À partir de textes dramatiques plus conformes aux conventions traditionnelles du genre, Laillou Savona définit la didascalie ainsi :

[...] tout ce qui n'est pas dialogue ou tirade ; son statut [étant] celui d'une voix extradiégétique, puisqu'il s'agit d'une instance du discours au premier degré, et d'une voix hétérodiégétique qui n'est pas celle d'un personnage de la fiction (1985 : 233).

Pour l'immense majorité des pièces de théâtre publiées jusqu'en 1970, cette définition est très juste mais, encore une fois, pour les textes contemporains comme

Provincetown Playhouse de Chaurette ou *Hamlet-machine* de Müller, elle paraît insuffisante. Toutefois, elle permet de voir en quoi consiste exactement la transgression de cette « convention » par les dramaturges postmodernes. En somme, ce qu'étudie Laillou Savona, ce sont les « règles » que (re)connaît tout lecteur de pièces de théâtre, qui sont ce qui distingue « normalement » un texte dramatique d'un roman sur les plans spatial et typographique.

Laillou Savona parle du « jeu entre la fictivité et le sérieux de la parole didascalique » (p. 237), puisque le rôle de la didascalie peut varier lorsque le texte fait l'objet d'une lecture par un metteur en scène. Elle affirme que « la didascalie reste toujours à l'origine un acte représentatif fictif, même si elle agit pour [le metteur en scène] plus tard en tant que directif sérieux » (p. 239). C'est là qu'elle voit une différence entre la didascalie et une autre forme de discours littéraire : la didascalie peut, dans le contexte d'un spectacle, perdre son statut fictif pour devenir un acte de langage sérieux d'ordre perlocutoire. Dans un article antérieur, elle déclarait que, « dans l'ensemble, la didascalie et les dialogues contribuent de façon complémentaire à la vérité diégétique » (1980 : 481). Dans les deux prochains chapitres, l'analyse des textes de Chaurette montrera comment l'opposition sérieux/fictif est abolie et de quelle façon s'effectue la remise en question des diverses représentations de la vérité véhiculées par les didascalies.

Les théoriciens de la deuxième tendance (et principalement Issacharoff) prétendent que la présence de l'Auteur se fait sentir davantage dans les didascalies que partout ailleurs. Dans son article « Pour une analyse du para-texte théâtral », Thomasseau, transforme

le concept de didascalie en *para-texte didascalique* et, élément parmi d'autres, l'intègre au paratexte. Thomasseau propose d'abord une acception tout à fait différente de ce que Genette a appelé le paratexte (1987 : 394), en le renommant *péri-texte*. Pour Thomasseau, « le para-texte est ce texte imprimé (en italiques ou dans un autre type de caractère le différenciant toujours *visuellement* de l'autre partie de l'œuvre) qui enveloppe le texte dialogué d'une pièce de théâtre » (1984 : 79).

Le premier reproche qu'une telle définition risque d'attirer à Thomasseau, c'est de s'occuper uniquement du « paratexte » dramaturgique. En fait, l'ambiguïté créée ne réside pas tant dans ce que la définition inclut, mais plutôt dans ce qu'elle exclut, c'est-à-dire qu'il n'est pas possible de s'en servir intégralement pour les autres genres littéraires. Si la proposition d'insérer la didascalie dans la catégorie paratextuelle paraît bizarre, elle était pourtant motivée par une intention louable :

Nous préférons la distinction texte dialogué/para-texte à celle proposé par Roman Ingarden : texte principal/texte secondaire [...]. Nous refusons, pour notre part, l'idée d'une quelconque hiérarchie entre ces deux formes textuelles (p. 79).

Or, même si Thomasseau réfute la différence hiérarchique entre texte dialogué et texte didascalique, il reconstruit une catégorisation étrange en reléguant les didascalies au rang des titres ou de l'entracte à l'intérieur du paratexte. Ainsi, la proposition de Thomasseau tend à négliger l'importance considérable qu'ont prise les didascalies dans la dramaturgie des vingt dernières années, notamment par la réintroduction d'une théâtralité, l'investissement poétique, l'intertextualité ou la parodie.

Par ailleurs, Thomasseau affirme que « le paratexte est bien un des rares types d'écrit "littéraire" où l'on soit à peu près sûr que le je de l'auteur – qui pourtant n'apparaît jamais – ne soit pas celui d'un autre » (p. 83). Le « je » auctorial se manifeste rarement dans le paratexte – entendre ici les didascalies –, mais il est faux de prétendre qu'il n'y apparaît jamais¹², si l'on accepte que l'énonciateur assumant cet inhabituel « je » soit bel et bien l'auteur ! En revanche, il apporte une nuance intéressante sur l'identité du « je » dans les didascalies. Autrement dit, bien qu'il faille rester à une certaine distance de l'intention de l'auteur, le « je » (ou tout autre pronom assumé par l'instance énonciative des didascalies) se trouve parfois beaucoup moins supporté que dans la narration d'un texte romanesque.

Dans *Spectacle du discours*, Issacharoff propose une étude assez minutieuse des différentes didascalies et des fonctions qu'elles occupent autant à l'intérieur du texte qu'au moment de la représentation. Il explique, entre autres choses, que contrairement au discours romanesque « l'italique de l'énoncé didascalique signifie [...] : "c'est bien moi, auteur dramatique, qui le dis"... » (1985 : 28). Si cette affaire paraît trop simple pour être vraiment convaincante, l'auteur avance, en contrepartie, quelques propositions fort intéressantes relatives au rôle des didascalies, dont celle les constituant en trait d'union entre le texte théâtral et le texte romanesque. Selon Issacharoff, les didascalies joueraient un rôle similaire aux commentaires métanarratifs dans la fiction romanesque. Il regroupe aussi

12. Le « je » se profile dans les didascalies de plusieurs textes dramatiques contemporains. Voir, entre autres, Hélène Pedneault, *La déposition* (1988 : 74) et Edward Albee, *The Zoo Story* (1967 : 29).

les didascalies en quatre ensembles, parmi lesquels il crée la catégorie des didascalies autonomes, ainsi nommées « soit parce qu'elles sont explicitement destinées à la *lecture* [...], soit parce qu'elles entretiennent avec le dialogue un rapport contradictoire » (p. 31). C'est justement dans ces didascalies autonomes que s'inscrit la variété de jeux discursifs (parodiques, ironiques ou critiques) de plusieurs textes dramatiques contemporains.

Huit ans plus tard, dans un article au titre significatif (« Voix, autorité, didascalies »), Issacharoff adopte une position beaucoup plus *radicale* au regard du rôle de l'auteur dans un texte dramatique, principalement dans le discours didascalique. S'il s'inspire, à l'instar de Laillou Savona, de théoriciens tels Searle et Austin, il en tire des propositions très différentes. Issacharoff prétend d'emblée qu'« il semble légitime d'assimiler la voix didascalique à celle de l'auteur » (1993 : 464). Pour lui, le texte dramatique se distingue nettement des autres textes de fiction par « sa *couche didascalique*, instance de l'autorité auctoriale, prolongement logique, en quelque sorte, de la voix présente dans le titre » (p. 465). Il défend farouchement l'idée que les didascalies appartiennent à un registre hors fiction et qu'elles proviennent d'une autorité auctoriale. D'après Issacharoff, le texte dramatique jouit d'un

statut exceptionnel [...] dans la mesure où il comporte un canal supplémentaire sous forme de mode d'emploi adressé aux professionnels du théâtre (et aux lecteurs) en vue d'une mise en scène (concrète ou imaginaire), mode d'emploi qui, depuis les Grecs, se nomme techniquement « didascalies » (p. 463).

Il reprend cette idée totalement erronée de Searle voulant que la didascalie ne soit qu'une recette, qu'un

simple « mode d'emploi ». Il oublie aussi qu'un livre publié et offert à la consommation s'adresse d'abord aux lecteurs en général et non pas spécifiquement aux professionnels du théâtre¹³.

D'un côté, Issacharoff avance que seul le dialogue fait partie du registre de la fiction, car il considère les didascalies comme des énoncés non fictifs ou « sérieux », pour reprendre la terminologie austinienne. De plus, il rejette catégoriquement une position comme celle de Laillou Savonna et prétend qu'il relève presque de l'hérésie dramaturgique de tenter d'assimiler les didascalies à une quelconque voix narrative. Pour prouver qu'il a raison, il adopte un étonnant raisonnement par l'absurde :

[...] ranger le texte didascalique sous la rubrique narrative signifie qu'on le classe dans la même catégorie que le dialogue, c'est-à-dire dans le domaine de la fiction : dès lors, il serait logique de l'ajouter au dialogue et de le dire sur scène (p. 465).

D'un autre côté, il admet qu'il existe bien « quelques exemples de didascalies *apparentées* au discours narratif [...]. L'erreur, ajoute-t-il, consiste à extrapoler à partir de tels exemples un principe universel qui n'en est pas un » (p. 473).

Je retiendrai deux points dans cette dernière affirmation. D'abord, les quelques exemples dont parle Issacharoff sont plus nombreux qu'il ne le laisse enten-

13. Carlson conteste ce genre d'hypothèse en se basant sur une étude menée récemment par Linda Micheli auprès des acteurs et metteurs en scène aux États-Unis. Selon Micheli, « [e]ven those who [...] view the text with reverence, often give the stage directions short shrift » (cité dans Carlson, 1991 : 40).

dre, particulièrement dans la dramaturgie postmoderne, ce qui réduit l'écart entre la norme et l'exception. Ensuite, il ne s'agit peut-être plus d'extrapoler un principe universel qui, s'il existait vraiment, comporterait immanquablement un contre-exemple, mais plutôt de comprendre comment un élément textuel précis (en l'occurrence, les didascalies) a adopté plusieurs formes non assimilables à un seul modèle et a connu, de façon encore plus marquée depuis une vingtaine d'années, une variation historique considérable. Issacharoff s'évertue à retracer une norme didascalique qui n'existe pas ou qui n'a plus de pertinence réelle aujourd'hui. Pour lui, « la fonction du discours didascalique consiste à faciliter et non à embrouiller les choses en vue de la mise en scène » (p. 470). Du coup, il laisse tomber sa propre catégorie de *didascalies autonomes*, qui constituent précisément un aspect important des didascalies dans la dramaturgie actuelle. Comme l'a montré Sylvie Bérard (1994 : 111) à propos de *Vie et mort du Roi Boiteux* de Ronfard – et il s'agit là d'une illustration parmi plusieurs –, les nombreuses didascalies du texte sont loin de toujours privilégier la clarté des indications scéniques. Ce qui est encore plus surprenant dans le texte d'Issacharoff – bien qu'il ne soit pas le seul à le faire –, c'est le va-et-vient constant d'une conception du texte en tant que partition à une conception du texte en tant que discours scénique. S'il propose une analyse détaillée de certaines didascalies, il les soumet quand même à une représentation virtuelle. Tenter d'analyser les didascalies comme un des éléments fondamentaux de la dramaturgie et continuer à les considérer comme un texte dont la fonction est d'être relayé sur scène, cela est pour le moins paradoxal.

Les travaux récents sur la dramaturgie traitent en tout ou en partie des didascalies, mais les textes théoriques sur les didascalies sont encore, somme toute, peu nombreux. Ceux de Laillou Savona, qui ont le mérite d'adapter la narratologie et la théorie des actes de langage au texte dramatique, continuent à alimenter les débats actuels sur la dramaturgie ; on le voit notamment dans les textes de Robert ou de Carlson. Quant aux propositions de Thomasseau et d'Issacharoff, elles apparaissent plus contestables à certains égards. Dans « Voix, autorité, didascalies », Issacharoff a radicalisé sa position face à quelques théoriciens (Carlson, Pavis, Frese Witt) qui ne partagent pas quelques-unes de ses prémisses. De plus, à l'exception de Bérard dans l'article précédemment mentionné, qui cherchait plus précisément à saisir le rôle de la parodie dans les didascalies, personne n'a réussi à montrer de façon convaincante le rôle des didascalies dans les textes dramatiques post-modernes où les frontières entre elles et les dialogues s'avèrent très souvent poreuses. En ce qui a trait aux textes de Chaurette, ils se révèlent fort intéressants quant à l'étanchéité des limites entre dialogues et didascalies. Autrement dit, chez Chaurette l'utilisation des discours didascalique et dialogique à de multiples fins permettront de poser avec acuité des questions spécifiques aux théories dramaturgiques déjà existantes.

LE MIMOTEXTE

Au cours des dernières années, des études sur la dramaturgie qui ne portent pas spécifiquement sur les didascalies ont toutefois tenté de montrer en quoi consistait l'originalité de l'écriture dramaturgique ou encore de textes dramatiques singuliers. Parmi ces

études, « Spectacles de l'esprit. Flaubert, Hardy, Joyce », de Jacqueline Viswanathan (1988), lance indirectement un défi à la conception du « texte totalisant » d'Ubersfeld. Viswanathan retient des textes qui, tout en respectant les conventions formelles du théâtre, réussissent à les transgresser et rendent ainsi leur représentation réelle à priori pratiquement impossible. Ces œuvres métissées ou hybrides seraient à mi-chemin entre le genre dramatique et le genre romanesque, comme *La tentation de saint Antoine*, de Flaubert, *The Dynasts*, de Hardy, et « Circé », le texte dramatique mis en abyme dans le *Ulysse* de Joyce. Objet à elles seules d'une publication ou incluses dans une œuvre narrative plus considérable, ces pièces, d'après Viswanathan, ont toutes en commun d'avoir d'abord été écrites pour être lues. Elles auraient donc perdu leur fonction initiale de favoriser le passage à la représentation. C'est la raison pour laquelle elle les nommera spectacles de l'esprit avant de les rebaptiser *mimotextes*, d'après le concept de mimésis formelle proposé par Michał Głowiński.

Viswanathan n'est cependant pas la première à avoir utilisé la notion de mimotexte. En effet, c'est un des nombreux concepts étudiés par Genette, spécialiste de la typologie textuelle, dans *Palimpsestes*, sans qu'il y soit sérieusement approfondi. Pour Genette, le mimotexte représente « tout texte imitatif, ou agencement de mimétismes » ([1982] 1992 : 106). Étant donné que Genette emploie cette notion dans le contexte d'une figure rhétorique de l'imitation, la définition reste un peu trop générale pour être réellement utile. Voilà pourquoi je privilégierai plutôt la conception de Viswanathan, pour qui le mimotexte est un texte qui oscille entre deux formes littéraires ou artistiques

distinctes, c'est-à-dire qui se caractérise par sa forme essentiellement hybride. Pour Viswanathan, c'est « la tension entre deux formes différentes (ou deux types de discours différents) [qui] constitue un trait essentiel de la mimésis formelle, tension liée à la double appartenance au mimotexte » (1988 : 375).

Les mimotextes (ou mimopieux), selon Viswanathan, adoptent un modèle traditionnel de texte dramatique, mais « se caractérisent aussi par les infractions qu'ils se permettent vis-à-vis du modèle » (p. 377) qu'ils prétendent imiter. Pour illustrer plus clairement ce qu'elle avance, Viswanathan définit, à partir d'une série de conventions textuelles, un modèle qui rendrait le texte de théâtre plus facilement imitable :

On peut ramener ce modèle à deux principes fondamentaux. Le premier prescrit une différenciation radicale entre le dialogue et les directives scéniques et régit la disposition typographique du texte. Tout scénario (de théâtre ou de cinéma) distingue donc radicalement entre discours narrativo-descriptif (discours impersonnel) et discours des personnages. Ainsi sont exclus de la « narration » le discours rapporté, les citations, le style indirect libre : tous les procédés qui fusionnent le discours du narrateur et le discours des personnages. De plus, les didascalies observent un certain nombre de règles liées à l'objectif pratique du texte de théâtre : pour faciliter la représentation, il faut s'efforcer d'éliminer les aspects de l'énoncé et les marques de l'énonciation qui ne se prêtent pas à la visualisation [...] (p. 376).

Viswanathan note bien les infractions aux « règles » du texte théâtral commises par les trois mimopieux qu'elle analyse. Si ces textes foisonnent d'énoncés « non représentables », ils n'en respectent pas moins un bon nombre de caractéristiques du texte dramatique, notamment la différence entre les dialogues et

didascalies. Ils offrent, justement, une disposition typographique propre au texte dramatique qui ne laisse aucun doute quant à l'énonciation didascalique et à celle des personnages. Il va sans dire que la théorie de Viswanathan s'applique bien aux trois ouvrages qu'elle a choisis. Confrontée à des textes postmodernes où la frontière entre les dialogues et les didascalies s'atténue subtilement (dans *Provincetown Playhouse* de Chaurrette), où la frontière devient presque impossible à tracer (dans *Hamlet-machine* de Müller), où les didascalies deviennent tout le texte (dans *L'heure où nous ne savions rien l'un de l'autre* de Handke), la théorie doit être adaptée.

S'interrogeant sur le statut de la dramaturgie, Robert a développé le concept de mimotexte élaboré par Viswanathan, afin de voir dans quelle mesure il pouvait inclure un plus grand nombre de textes. Autrement dit, elle se sert de la notion de mimotexte pour l'intégrer à une proposition textuelle plus générale qui veut que toute pièce de théâtre publiée est un mimotexte, en ce sens qu'elle diffère fondamentalement de la représentation théâtrale. Selon Robert,

[...] *this suggestion is based on the recognition of theatre as an autonomous institution, and it aims at explaining what the concept of theatricality has failed to take into consideration, that is, the specific form of writing called « drama »* (1991b : 758).

Viswanathan montre que la mimopieuvre joue sur une contradiction : elle possède une théâtralité indéniable, mais elle est non représentable dans son intégralité. Robert, quant à elle, reconnaît l'aspect imitatif du mimotexte, mais elle le déplace dans une autre catégorie. Elle oppose le texte à sa représentation, c'est-à-dire que pour elle le texte se plaît à imiter le théâtre

sans l'être totalement. Bien qu'elles soient sensiblement différentes, ces deux acceptions du mimotexte ne sont pas pour autant contradictoires ou incompatibles. Sur le plan méthodologique, elles permettent de distinguer ce que l'on confond trop souvent : une représentation théâtrale et un texte dramatique, quand on n'assimile pas carrément le deuxième à la première. Cette double définition libère, en quelque sorte, le texte dramatique de toute comparaison avec une quelconque représentation, virtuelle ou non, et constitue une façon efficace d'aborder l'hybridité dans un mimotexte tel *Scènes d'enfants* de Chaurette.

*
* *

Les liens que j'ai tenté de tisser entre le phénomène postmoderne, l'hybridité, l'éclatement des genres littéraires traditionnels, la sémiotique du texte dramatique, l'autotextualité, les attributs de la dramaturgie (les dialogues et les didascalies) et le mimotexte peuvent sans doute paraître, à priori, quelque peu aléatoires. Pourtant, le recours à de multiples notions et à un grand nombre de théories est nécessaire pour mieux comprendre les textes de Chaurette. Conséquemment, les liens deviennent moins hasardeux lorsqu'ils s'articulent autour d'un point commun, l'hybridité le cas échéant, qui se manifeste dans les textes postmodernes de Chaurette. Les deux analyses textuelles qui suivent sont consacrées à l'hybridité générique et modale, aux diverses formes de mises en abyme, à l'ambiguïté des didascalies et aux nouvelles formes du mimotexte.

CHAPITRE II

L'HYBRIDITÉ TEXTUELLE *DANS PROVINCETOWN PLAYHOUSE,* *JUILLET 1919, J'AVAIS 19 ANS*

J'ai l'impression qu'ici, à Montréal particulièrement, il y a de plus en plus d'auteurs dramatiques qui écrivent pour le théâtre et se font publier sans jamais être joués, ce qui est absurde.

Robert LEPAGE, dans Chantal HÉBERT
et Irène PERELLI-CONTOS,
« La tempête Robert Lepage ».

PROVINCETOWN PLAYHOUSE ET L'ORIGINE DU TEXTE

Centrée sur l'hybridité, cette lecture de *Provincetown Playhouse*, deuxième texte dramatique de Normand Chaurette, qui s'inscrit manifestement dans un paradigme postmoderne, aura pour but d'analyser les diverses stratégies textuelles (le renversement des rôles, la mise en abyme, les didascalies, l'intrigue) qui permettent d'explorer les multiples possibilités du genre dramatique. Il s'agira aussi de comprendre les enjeux d'une dramaturgie qui se veut complexe et qui pose des questions essentielles quant à nos conceptions de la littérature, de la dramaturgie, du théâtre, de la

réalité (par les « effets de réel ») et de la vérité logocentrique. *Provincetown Playhouse* constitue peut-être l'un des textes les plus pertinents à l'égard du rapport que la littérature dramatique entretient avec la pratique théâtrale.

Provincetown Playhouse, c'est l'histoire de Charles Charles, un personnage confiné dans une clinique psychiatrique de Chicago en 1938 qui, imaginant ou rêvant ou délirant, rejoue sans interruption depuis dix-neuf ans le drame qu'il a vécu alors. À cette époque, Charles Charles et ses deux compagnons, Winslow Byron (son amant) et Alvan Jensen, tous trois âgés de 19 ans, ont monté, à Provincetown, une pièce écrite par Charles Charles, intitulée le « Théâtre de l'immolation de la beauté ». Cette pièce devait être jouée une seule fois, le 19 juillet 1919, jour de l'anniversaire de Charles Charles. Le spectacle tourne à l'horreur lorsqu'ils s'aperçoivent qu'un enfant réel a été tué à la place d'une victime purement symbolique (nommée Astynax) enfouie dans un sac. Ne pouvant pas élucider l'affaire complètement, la justice condamne néanmoins Byron et Jensen à la pendaison, tandis que Charles Charles se déclare fou, évitant ainsi de faire face à l'appareil judiciaire. Or, il avoue à la fin de la pièce qu'il a lui-même placé l'enfant dans le sac pour « se venger », si l'on veut, de l'infidélité de son amant avec Alvan Jensen. La pièce se termine sur un personnage en proie au désarroi, condamné peut-être davantage à la solitude qu'à la folie...

Il existe deux versions de *Provincetown Playhouse*¹ : Chaurette en aurait d'abord écrit une première

1. Ce phénomène qui n'est pas unique dans le monde de l'édition québécoise se produit également dans le cas de *Ne blâmez jamais les*

plus « littéraire » qu'il aurait ensuite modifiée dans le but de favoriser son passage à la scène. Bien que la deuxième vise à en faciliter la représentation – compte tenu que la première n'a jamais été jouée dans sa totalité², il est très difficile de comparer –, elle est textuellement très complexe. La version publiée intégralement par les Éditions Leméac en 1981 est celle dite de la représentation, c'est-à-dire la deuxième version du texte qui comprend 19 tableaux. Quant à la première, une brève note auctoriale placée en fin d'ouvrage explique en quoi consistent les variantes et comment reconstituer l'ensemble de la pièce : un travail plus difficile que l'on pourrait croire, puisque quelques informations sont manquantes et d'autres, antinomiques. Paradoxalement, c'est la version dite scénique qui devient la version à lire, alors que la version d'origine (censément plus littéraire) se transforme davantage en une curiosité que seuls quelques archilecteurs³ tenteront – peut-être en vain – de déchiffrer. La lecture des deux versions crée une incertitude quant à la véritable origine du texte ; la première version existe, quoique incomplète, et la lecture de la deuxième ne peut pas faire abstraction de la première. De ce fait,

Bédouins de René-Daniel Dubois (1984), du *Titanic* de Jean-Pierre Ronfard (1986) et de *Rien à voir* de Bernard Andrès (1991).

2. Dans sa mise en scène de *Provincetown Playhouse* à l'ESPACE GO de Montréal en 1992, Alice Ronfard a choisi non pas d'utiliser le texte de la première version, mais plutôt d'ajouter aux 19 tableaux de la deuxième version les variantes des tableaux 6 et 11 à l'intérieur du texte, donnant 21 tableaux au spectacle.

3. J'ai dû reconstruire cette première version à partir des informations disponibles dans l'ouvrage de Chaurette. Son statut reste malgré tout ambigu, bien que la reconstitution ait été « fidèle » à la note dite auctoriale.

l'existence des deux versions oblige à repenser, voire à annuler le rapport hiérarchique qui pourrait exister entre elles.

À part le changement de l'ordre des tableaux 6 à 13, deux tableaux de la première version disparaissent dans la deuxième. Le onzième a été remplacé par le septième tableau. Le sixième, dans la première version, présentait Charles Charles à 38 ans avouant avoir été incapable d'écrire le sixième tableau de sa propre pièce ; dans la deuxième version, il met en scène la pièce de Charles Charles, le « Théâtre de l'immolation de la beauté », qui avait été simplement évoquée dans les tableaux précédents. Quant au dixième tableau de la deuxième version, si l'on se fie à la note de l'auteur, son existence n'a rien de certain dans la première version. De plus, cinq extraits essentiellement narratifs – les « Mémoires » de Charles Charles – sont intercalés entre le quatrième et le douzième tableau. Les « Mémoires » composent une troisième instance énonciative qui n'est ni un élément de la didascalie (même dans l'acception la plus large de celle-ci) ni le discours d'un des personnages (qu'un acteur devrait énoncer sur scène). Ainsi, ce qui donne une plus grande lisibilité à la deuxième version, entre autres choses, c'est que les extraits des « Mémoires » risquent de devenir incohérents s'ils sont déplacés. D'ailleurs, dans le commentaire de la fin de l'ouvrage, aucune indication ne précise la position qu'ils auraient dû tenir dans la première version ou s'ils y occupaient réellement une place déterminée⁴.

4. En 1996, Leméac éditeur a réimprimé intégralement *Provincetown Playhouse* ; seules les 1^{re} et 4^e de couverture ont été modifiées.

De toute évidence, ce casse-tête textuel semble effectivement manquer de morceaux ou en contenir un trop grand nombre, selon le point de vue, rendant la reconstitution du texte d'origine pratiquement irréalisable. Du coup, *Provincetown Playhouse* relativise cette conception du texte troué si prégnante dans la théorie d'Anne Ubersfeld, car ce texte en particulier n'a vraisemblablement pas besoin d'être mis en scène pour révéler toute sa cohérence. De façon plus strictement méthodologique, je considérerai la présence des deux versions de *Provincetown Playhouse* comme point de départ de l'étude du texte. Toutefois, je travaillerai principalement avec le texte de la deuxième version, en le mesurant parfois avec la version « originale⁵ », afin de voir si les différents changements s'avèrent pertinents pour la compréhension globale. Autrement dit, je comparerai les variantes dans la mesure où les modifications effectuées servent de véritables enjeux aux manifestations de l'hybridité textuelle.

Il importe aussi d'établir clairement l'organisation textuelle interne de *Provincetown Playhouse*. Il y existe trois pièces de théâtre identifiables. La première est celle racontée par Charles Charles 38 aux tableaux 1, 7, 10 et 19 ; la deuxième contient les tableaux 2 à 5 et 11 à 18 et reconstruit les événements entourant le procès ; la troisième, qui comprend les tableaux 6 et 8, est celle où l'on assiste à la pièce écrite par Charles Charles, le « Théâtre de l'immolation de la beauté » ; enfin, le tableau 9 consiste en une sorte de pause et appartient littéralement aux trois pièces. Cette division (qui se veut la plus précise possible) a uniquement pour

5. Cette double identité du texte sert d'invitation aux architectes, d'appel à la (re)création de l'origine, qui méritait d'être relevée.

but de refaire une espèce de mise en place textuelle de base, car les frontières entre les différentes pièces demeurent flottantes à l'intérieur même des tableaux.

L'HYBRIDITÉ TEXTUELLE OU LA FRAGMENTATION DES DISCOURS

Mon analyse s'organise autour de deux aspects importants de l'hybridité proposés par René Payant : l'expérience des limites et la conscience des systèmes. Si une définition simple des limites comporte peu de difficultés, la question des systèmes est tout autre, particulièrement à cause de la polysémie du terme, qui signifie théorie, idéologie, méthode ou code. Le refus de proposer une vision du monde unique ou encore d'envisager le monde comme un système cohérent (comme un Tout) se manifeste, sur le plan de la forme, par une écriture fragmentée, non chronologique, avec de multiples points de vue sur des idées ou des événements. Dans l'écriture dramaturgique de Chaurette, le fragment occupe justement une place privilégiée, de *Rêve d'une nuit d'hôpital* (1980) jusqu'au *Passage de l'Indiana* (1996b). Pour Georges Banu, un des signes distinctifs du fragment dans la dramaturgie est qu'il « s'égare pour ne laisser que les marques de son impossibilité de se constituer en un tout, de se formuler comme un système » (1984 : 18).

Dans *Provincetown Playhouse*, le fragment s'exprime par les arrêts constants du récit destinés à intégrer un nouveau point de vue à l'histoire racontée par Charles Charles 38. Ces fragments prennent la forme d'une mise en abyme ou d'autres procédés autotextuels (autocitation, résumé), ainsi que d'une série de très courts textes narratifs intercalés entre le quatrième et le

douzième tableau appelés les « Mémoires » de Charles Charles. Le fragment apparaît donc comme une des stratégies textuelles idéales pour contester une vision du monde homogène et totalisante. D'après Jean-Pierre Ryngaert, dans l'écriture fragmentée, tout « est dans l'intérêt des jointures et dans ce qui est gagné au montage par la subtilité de l'agencement » (1993 : 69).

Cet agencement dont parle Ryngaert se fait toujours très finement dans *Provincetown Playhouse*. Par exemple, après l'échec d'un interrogatoire de facture très littéraire à propos du mythe d'Astyanax, interrogatoire dans lequel Charles Charles 19 incarne le juge et Charles Charles 38 l'accusé, le dialogue se retrouve dans une impasse, et l'action dramatique glisse alors subtilement du côté de la conversation banale :

CHARLES CHARLES 19

[...] *Changeons le sujet de cet interrogatoire.*

Un temps.

CHARLES CHARLES 38

Un peu froid n'est-ce pas ?

CHARLES CHARLES 19

Plutôt frais.

CHARLES CHARLES 38

C'est à cause du vent du large (1981 : 47⁶).

Le passage d'un sujet à un autre s'accompagne aussi d'un changement de rôles, sans indication didascalique. La fragmentation du dialogue opère une transformation complète dans la dialectique qui s'était installée depuis le début du procès dans lequel Charles

6. Dorénavant les références à cette œuvre seront indiquées par la seule mention P- suivie du numéro de la page.

Charles 19 et Charles Charles 38 sont deux personnages distincts. La fin de l'échange de ce cinquième tableau montre plutôt deux monologues simultanés d'un seul personnage lors de deux moments temporels hétérogènes, quoique dans un lieu unique ou plutôt unifié.

LES « MÉMOIRES » OU L'IMPORTANCE DU TEXTE ÉCRIT

Que peut bien représenter le statut textuel des « Mémoires » de Charles Charles ? Quels sont les enjeux textuels de ces fragments narratifs qui ponctuent le texte de Chaurette ? Puisqu'ils ne peuvent se ranger ni dans les dialogues ni dans les didascalies, ces passages fragmentés ne prennent leur sens qu'à la lecture du texte, en agissant à l'instar d'un métadiscours sur l'ensemble des deux principaux moments de la pièce, celui de 1919 et celui de 1938. En fait, les « Mémoires » n'apportent aucun élément nouveau à l'action dramatique, aucun indice pour la compréhension de l'histoire qui ne s'inscrit déjà dans le texte dramatique – au sens strict. Néanmoins, ils contribuent à accentuer plus d'une ambiguïté parce qu'ils opèrent en tant que seul repère temporel situé dans une espèce de hors-temps, parallèlement au reste du texte. En tant que commentaire métatextuel, ils proposent un autre point de vue sur les événements racontés et servent à étayer le caractère déjà difficilement définissable de Charles Charles : de quel Charles Charles s'agit-il au juste dans ces « Mémoires » ? Considérer les « Mémoires » comme étant simplement l'œuvre de Charles Charles 38, c'est négliger deux de leurs aspects les plus importants : leur grande lucidité et leur aspect ironico-cynique.

Jean Cléo Godin remarque que

les 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 qui sépare les deux Charles Charles. En réalité, ce texte appartient plutôt à un troisième Charles Charles [...] (1985 : 116).

Il pourrait être question ici d'un Charles Charles atemporel en apparence, une sorte d'architecteur intratextuel qui, à l'image de Charles Charles 38, commente la situation de 1919, en plus des événements de 1938. Cet énonciateur implicite, c'est aussi celui qui dit « je », traçant alors un parallèle avec un autre énonciateur – plus énigmatique –, celui du titre de la pièce. Selon André Loiselle,

[i]t is appropriate that the title of Chaurette's play is taken from a line spoken during the trial, for it is at the level of the melodramatic action that the seemingly fundamental theme of the play is rooted – the conflict between Charles Charles 38 and his conscience, Charles Charles 19 (1992 : 98).

Les « Mémoires » pourraient alors très bien se rapprocher du temps présent, presque contemporain de celui de l'écriture du texte, comme s'ils étaient l'œuvre d'un Charles Charles 81. En ce qui concerne l'aspect ironico-cynique, l'utilisation plus spécifique d'un euphémisme à la fin du quatrième fragment en fournit un exemple plutôt éloquent : « Quant à moi, je savais, dès le début, que même au théâtre un enfant ne pouvait être éventré sans susciter quelque rumeur » (P-79).

L'effet d'atemporalité se manifeste notamment par l'utilisation de l'adverbe « aujourd'hui », un marqueur déictique temporel important, dans deux des cinq extraits des « Mémoires », ce qui donne véritablement le

ton aux autres fragments. D'ailleurs, le premier accentue cette ambivalence temporelle : « Ces jours qui précédèrent ce samedi de juillet, ils ne furent pas nombreux, mais *aujourd'hui, je reconnais* que ce fut la plus grande époque de ma vie⁷ » (P-41). En introduisant le discours dans le récit, l'énonciateur provoque un changement de registre qui déstabilise le lecteur. L'utilisation du déictique « aujourd'hui » figure également dans le troisième extrait : « Il est difficile de se remémorer ce 19 juillet 1919 qui [...] dura plus de deux ans. Avec toutes ces années de recul, *aujourd'hui*, l'histoire de ma vie ressemble à une grande bizarrerie⁸ » (P-73). L'accent mis sur la temporalité, surtout sur l'énigmatique « aujourd'hui », renforce cette hypothèse d'un troisième Charles Charles qui énonce son propre discours.

L'INTERGENRE (LE NARRATIF ET LE DRAMATIQUE)

L'ajout de quelques passages narratifs dans *Provincetown Playhouse* crée également une fragmentation générique et modale, très caractéristique de l'hybridité chaurettienne dans l'œuvre entière. Proposer un questionnement sur les genres littéraires dans la dramaturgie postmoderne vient surtout de l'intérêt constant pour la transgression des genres manifesté par Chaurrette. Dès son premier texte, il a singulièrement refusé de s'inscrire dans une conception traditionnelle de la dramaturgie. Toutefois, pour l'architecture de ses œuvres il s'inspire régulièrement de genres littéraires dont les règles sont assez fixes, même figées, voire passées à l'histoire⁹, en s'assurant toujours d'enfreindre la « loi

7. Je souligne.

8. Je souligne.

9. Je pense au roman policier d'enquêtes dans *Provincetown Playhouse* et *Scènes d'enfants*, à l'opéra dans *Je vous écris du Caire*, à la tra-

du genre », pour reprendre l'expression derridienne. Comme le précise Ralph Cohen, « still, the very concept of transgression presupposes an acknowledgment of boundaries and limits » (1988 : 16). Il en est ainsi du procès, une forme dramatique et cinématographique par excellence qui, dans *Provincetown Playhouse*, se transforme en une véritable machine d'exploration textuelle. La transgression générique semble peu originale à première vue – Chaurette en a lui-même parlé plusieurs fois lors d'entretiens avec des journalistes ou des universitaires –, mais rares sont les analyses qui ont vraiment montré en quoi consistaient exactement les transgressions des lois ou, plus précisément, des conventions dramatiques. C'est justement dans un texte comme *Provincetown Playhouse* que le concept d'intergenre acquiert toute sa pertinence. Il ne s'agit plus de définir l'intergenre de façon formelle et de retomber dans les vertiges classificatoires ; il s'agit plutôt de constater de quelle façon *Provincetown Playhouse* s'inscrit dans un paradigme textuel aux frontières génériques vacillantes. Pour Godin, dans *Provincetown Playhouse*, la question des genres est indissociable de celle de la théâtralité : « Où se situe la théâtralité dans cette œuvre ? Partout, bien sûr, mais [...] d'abord et avant tout dans la déconstruction des conventions du genre » (1994b : 53).

D'après Jean-Marie Schaeffer, « lorsqu'on lit le [texte dramatique] comme œuvre littéraire, les didascalies qui se réfèrent alors à des circonstances du mode fictionnel dans lesquelles se situent les dialogues,

gédie élisabéthaine dans *Les Reines* (un texte qui serait né à la suite d'une impossible traduction du *Richard III* de Shakespeare).

prennent une coloration narrative » (1989 : 94). Si celle-ci existe dans un bon nombre de textes dramatiques, elle n'est que très légère dans plusieurs. En revanche, une des stratégies largement utilisées par des dramaturges postmodernes consiste justement à narrativiser et les didascalies et l'ensemble du langage dramatique. Dans *Provincetown Playhouse*, « le dialogue [demeure] une stratégie discursive » (Corvin, 1991 : 255), mais certains passages du texte opèrent un renversement des principales fonctions du dialogue, que ce soit échanger, argumenter ou convaincre. J'en veux pour exemple la fin du quatrième tableau :

Un temps. Ton narratif :

Récapitulons : le 19 juillet 1919, au Provincetown Playhouse... le jeune Frank Anshutz, 5 ans, est éventré de dix-neuf coups de couteau durant une pièce montée par le groupe des Provincetown Players. Le massacre... ou l'immolation... qui a eu lieu sur scène est apparemment dû à un accident. Il est à supposer qu'un maniaque a remplacé l'ouate que contenait le sac par l'enfant qui avait été préalablement drogué à la morphine. Les trois comédiens de la pièce ont été retenus comme suspects. Charles Charles, auteur de la pièce et comédien principal, 19 ans... Winslow Byron, 19 ans... Et Alvan Jensen, 19 ans également. Les trois suspects qui ont comparu ce matin devant le juge Taylor de la cour du Rhode Island nient formellement avoir été informés que le sac contenait un enfant. « Dans la pièce que vous jouiez, que devait contenir ce sac ? » a demandé le juge au jeune Byron. « Hélas, un enfant ! » a-t-il répondu¹⁰ (P-37-39).

10. Carrie Loffree avait déjà noté l'aspect narratif de ce passage, en en faisant toutefois un des exemples où « Charles Charles 38 se cache derrière plusieurs autres actants absents », dans ce cas-ci, la voix d'un journaliste (1994b : 94).

Un temps. Ton narratif :

CHARLES CHARLES 19

Récapitulons : le 19 juillet 1919, au Provincetown Playhouse...

CHARLES CHARLES 38

...le jeune Frank Anshutz, 5 ans, est éventré de dix-neuf coups de couteau durant une pièce montée par le groupe des Provincetown Players. Le massacre...

CHARLES CHARLES 19

...ou l'immolation...

CHARLES CHARLES 38

... qui a eu lieu sur scène est apparemment dû à un accident.

CHARLES CHARLES 19

Il est à supposer qu'un maniaque a remplacé l'ouate que contenait le sac par l'enfant qui avait été préalablement drogué à la morphine.

CHARLES CHARLES 38

Les trois comédiens de la pièce ont été retenus comme suspects. Charles Charles, auteur de la pièce et comédien principal, 19 ans...

WINSLOW

Winslow Byron, 19 ans...

ALVAN

...Et Alvan Jensen, 19 ans également.

CHARLES CHARLES 38

Les trois suspects qui ont comparu ce matin devant le juge Taylor de la cour du Rhode Island nient formellement avoir été informés que le sac contenait un enfant.

CHARLES CHARLES 38

« Dans la pièce que vous jouiez, que devait contenir ce sac ? » a demandé le juge au jeune Byron.

CHARLES CHARLES 19

« Hélas, un enfant ! » a-t-il répondu (P-37-39).

En enlevant simplement le nom des personnages devant les répliques et en créant un paragraphe homogène, sans modifier un seul syntagme, on remarque que l'aspect narratif de la longue citation précédente ne laisse aucun doute. Le passage montre aussi à quel point il devient illusoire de tenir pour acquis « le critère essentiel du dialogue, [c'est-à-dire] celui de l'échange et de la réversibilité de la communication » (Pavis, 1987 : 118). Non seulement les répliques ne participent à aucun véritable échange, puisque le dialogue est feint, mais elles sont interchangeable, car chacune d'elles n'a pas plus de pertinence si elle est dite par l'un ou l'autre des personnages. Michel Corvin suggère une explication similaire à propos du dialogue dans les textes dramatiques contemporains quand il affirme que « le dialogue éclate définitivement quand ses éléments constitutifs, les répliques, ne sont plus attribués en propre à des personnages individualisés » (1991 : 256). Plutôt que de recourir à un personnage de narrateur qui occasionnerait un récit, comme dans le cas d'une dramaturgie littéraire plus « traditionnelle »¹¹, c'est par l'ajout d'un narrateur implicite (éphémère) que le texte de Chaurette subvertit le rôle premier des dialogues.

Pourtant, cette narrativisation ne détruit pas entièrement la théâtralité du pseudo-dialogue, étant donné que le syntagme « Ton narratif » qui le précède

11. Selon Pavis, « il y a récit (donc narrateur et non simplement personnage agissant) dès que les informations apportées ne sont pas liées concrètement à la situation scénique, que le discours fait appel à la représentation mentale du spectateur et non à la représentation scénique réelle de l'événement » (1987 : 259-260). Pour une illustration intéressante du récit dramatique avec l'utilisation du narrateur dans le sens où l'entend Pavis, voir *Les invités au procès* d'Anne Hébert ([1952] 1973).

représente une didascalie enchâssant la parenthèse narrative dans une forme dialoguée. (En d'autres mots, cette parenthèse est tout à fait performable par un ou plusieurs comédiens sur scène.) D'après Pavis, « la frontière entre récit et action dramatique est parfois difficile à tracer, car l'énonciation du narrateur reste liée à la scène, si bien qu'un récit est toujours plus ou moins "dramatisé" » (1987 : 260). L'extrait de *Provincetown Playhouse* montre bien que le texte peut glisser aisément d'un mode dramatique à un mode narratif, en tentant de brouiller la frontière entre les deux ; il indique aussi que la transition ne se produit pas de façon radicale. Que l'énonciation du narrateur (ou, plus simplement, la narrativité) soit liée ou non à la scène, la composante dramatique n'est pas totalement éliminée dans le texte de Chaurette.

LES STRATÉGIES AUTOTEXTUELLES

Si l'hybridité des formes dans *Provincetown Playhouse* mène vers de nombreuses pistes de lecture, celle, fort riche, de l'autotextualité mérite qu'on la suive de près parce que les procédés autotextuels structurent les principaux moments du texte. La double identité de *Provincetown Playhouse* (texte ou mimotexte) conduit sans doute à une meilleure compréhension du rapport hybridité–autotextualité, puisque l'autotextualité se situe au cœur des modifications d'une version à l'autre. Les stratégies textuelles mises en œuvre dans *Provincetown Playhouse* ne sont pas toutes nouvelles ou novatrices. Pourtant, par la manière postmoderne dont elles s'exhibent et se déploient, elles renversent les codes établis et elles ébranlent toute forme d'autorité ou de vérité textuelle. De plus, les procédés autotextuels occupent le centre du sixième

tableau, la variante la plus significative apportée entre la première et la deuxième version. S'attarder à l'autotextualité représente alors une autre voie textuellement avantageuse d'aborder le discours hybride dans *Provincetown Playhouse*.

Lucien Dällenbach semble avoir été le premier à regrouper systématiquement les différents processus autotextuels, ce qu'il appelle « les relations possibles d'un texte avec lui-même » (1976 : 282), dont il a été question dans le premier chapitre. Dällenbach a défini la mise en abyme, l'autocitation et la variante ; par contre, il n'analyse ni l'autocitation ni la variante dans ses différents ouvrages. Il ne sera pas non plus question pour moi de développer en profondeur ces deux notions mais, d'une part, j'explorerai d'autres possibilités de mise en abyme et, d'autre part, j'exemplifierai la distinction établie au chapitre précédent entre le résumé et la mise en abyme.

Dans la deuxième version de *Provincetown Playhouse*, la troisième pièce dans la deuxième pièce ou, pour être encore plus précis, le « Théâtre de l'immolation de la beauté » dans la pièce jouée par Charles Charles 19 et ses compagnons constitue un exemple significatif de mise en abyme d'après les critères élaborés par Dällenbach et Mieke Bal, en retenant surtout que la mise en abyme fonctionne comme un énoncé synecdochique. Semblable au « Meurtre de Gonzague » dans *Hamlet*, la pièce mise en abyme est exclusivement autotextuelle, elle ne possède donc pas d'existence textuelle autonome, contrairement à plusieurs mises en abyme de textes célèbres. C'est dire que la mise en abyme devient signifiante uniquement dans la mesure où elle s'intègre à l'ensemble de *Provincetown Playhouse*. Il s'agit du début de la pièce (les

19 premières répliques) incorporé à l'ensemble de la deuxième couche textuelle, qui est une éternelle répétition du début de la pièce. Charles Charles 38 le confirme : « Cette pièce n'a qu'un début ! » (P-57). Les 19 répliques de la mise en abyme sont également précédées d'une didascalie qui reprend les propos de Charles Charles 38 au commencement du premier tableau : « Odeurs de sel et de poisson frais. Bruit d'un harmonica, bruit des vagues » (P-25). En plus, cette didascalie précise que ce sixième tableau représente « la pièce » – comme s'il n'y en avait qu'une seule ! Elle permet, en outre, d'accentuer le fait qu'elle incarne Le Théâtre et non pas une oscillation entre la fiction et la prétendue réalité dont le texte de Chaurette se moque régulièrement.

SIXIÈME TABLEAU : DEUX VERSIONS

Si le procédé de mise en abyme est exploité dans presque toutes les formes artistiques, il possède néanmoins des caractéristiques différentes selon la spécificité de chacun des arts. Au théâtre, selon Patrice Pavis, « le théâtre dans le théâtre est la forme la plus courante de la mise en abyme. La pièce interne reprend le thème du jeu théâtral, le lien entre les deux structures étant analogique ou parodique » (1987 : 243). Il ajoute aussi que, dans la dramaturgie, « certains textes contemporains tentent de mettre en abyme leur propre pratique d'écriture » (p. 243). Le sixième tableau de *Provincetown Playhouse* propose une application de chacune de ces pratiques. Alors que la deuxième version recourt à une mise en abyme du texte (le résultat du processus de création dramaturgique) écrit par Charles Charles, la première mettait synecdochiquement en abyme le processus même de l'écriture et, du coup, son inévitable

échec. En effet, la modification la plus considérable entre la première et la deuxième version réside dans la place qui est accordée à l'écriture de la pièce. Dans les deux cas, l'échec ressort en tant qu'élément dominant du tableau. Dans la première version, c'est l'écriture elle-même qui devient impossible :

CHARLES CHARLES 38

J'ai vécu des angoisses en écrivant ma pièce. Arrivé au sixième tableau, j'ai été assailli des doutes les plus effrayants [...]. [...] J'ai décidé d'écrire n'importe quoi. [...] J'avais l'obsession d'en finir avec ce sixième tableau [...] (P-119).

L'insuccès de Charles Charles, dans cette version, paraît cependant beaucoup plus accentué, comme en témoigne la fin :

CHARLES CHARLES 38

[...] je me suis cogné la tête sur ma feuille blanche et j'ai crié QUE LE DIABLE EMPORTE LE SIXIÈME TABLEAU [...].

Effrayé devant la page blanche, il pleure en silence (P-119-120).

Symboliquement, le sixième tableau n'existe pas dans la première version, étant donné que Charles Charles n'a jamais réussi à l'écrire. Dans la deuxième version, la mise en abyme rappelle plus clairement le four retentissant de la pièce, prétendument causé par un mémorable retardataire... Celui-ci se mue d'ailleurs en une figure récurrente qui rend littéralement impossible toute représentation intégrale de la pièce. Également, la deuxième version établit une distance plus importante entre les personnages et les personnages-comédiens et marque surtout un contraste de ton et de style entre le « Théâtre de l'immolation de la beauté »

et les autres couches textuelles de *Provincetown Playhouse*. Prenons le dialogue au ton belliqueux échangé par les deux personnages incarnés par Alvan et Winslow :

WINSLOW

Esprit du bien, que me veux-tu ?

ALVAN

Je veux connaître le mal qui est en toi, esprit du mal.

WINSLOW

Comment t'y prendras-tu, toi qui ne me connais pas ?

ALVAN

Je ne te connais ni ne te vois, mais pourvu que tu m'entendes, je te saurai sentir.

WINSLOW

Esprit cruel, c'est par la beauté que tu sentiras le mal.

ALVAN

Ô chimère, ô calamité...

WINSLOW

Ô totalité funeste de notre rixe. Ne me heurte.

ALVAN

Tu ne m'émeus.

WINSLOW

Alors, vois. Ce sac contient l'enfant que tu occiras.

Charles Charles 38 s'agite depuis un moment. Il interrompt soudainement :

CHARLES CHARLES 38

Non, attendez !... Il faut recommencer... [...] (P-54-55).

Le langage hautement poétique de ce dialogue parodie, en quelque sorte, le langage dramatique privilégié par certains dramaturges, dont Paul Claudel, auteur à qui l'on a très souvent reproché d'écrire des drames

injouables¹² ! Par ailleurs, il faut noter que la didascalie fait toujours partie de la deuxième couche textuelle, puisque Winslow, Alvan et Charles Charles 19 conservent leur nom lorsqu'ils occupent un rôle différent du leur dans le « Théâtre de l'immolation de la beauté ». Le nom de chacun des personnages qu'ils jouent est habilement donné par les dialogues ; ainsi, Alvan incarne l'esprit du bien, Winslow, l'esprit du mal et Charles Charles, la pleine lune. Dans cette mise en abyme, la différence s'établit clairement entre un « personnage » (une unité plus complexe) et un simple « rôle » (que plusieurs personnages peuvent occuper). Cette situation produit un effet d'étrangeté et crée une distanciation entre le personnage et son rôle dans cette pièce.

DE LA RÉALITÉ À LA RÉALITÉ

La reconstitution fragmentée du procès, qui se déroule du quatrième au dix-septième tableau, illustre l'autre mise en abyme importante de *Provincetown Playhouse*. Cependant, le procès se situe à la limite structurelle de la mise en abyme, car celle-ci tend à devenir plus importante que la pièce enchâssante. Cette mise en abyme se caractérise donc par sa construction hybride, puisqu'il est parfois difficile de déterminer si des répliques font partie de la restitution du procès ou de la deuxième pièce elle-même. Semblable à tout procès, celui-ci consiste à connaître la vérité des faits entourant la mort de l'enfant, vérité qui entretient ici

12. Parmi les exemples les plus éloquents, je cite *L'annonce faite à Marie* ([1929] 1957). André Loiselle (1992 : 97) y voit une forme de parodie du langage de *Salomé*, d'Oscar Wilde.

un rapport très étroit avec la réalité, en particulier parce que le meurtre a été commis par un comédien lors d'une représentation théâtrale. Cette reproduction de l'opposition entre le discours théâtral et sa représentation repose sur une délégitimation du réalisme, voire du naturalisme. Bien que *Provincetown Playhouse* ne possède pas beaucoup de caractéristiques typiques de la fiction réaliste, le texte reproduit toutefois des « effets de réel », pour reprendre l'expression de Roland Barthes ([1968] 1982). Le référent n'est pas le « réel concret » (toujours selon Barthes) de la littérature réaliste, mais bien la fiction elle-même. Par conséquent, le meurtre de Winslow a-t-il eu lieu dans la représentation de la fiction (le « Théâtre de l'immolation de la beauté ») ou dans la « réalité » diégétique de *Provincetown Playhouse* ? Poser la question prouve déjà l'aspect aléatoire du signe « réalité », tel que montré, non sans ironie, dès le début du procès :

CHARLES CHARLES 38

Le juge : « Le saviez-vous qu'il y avait un enfant dans le sac ? »

CHARLES CHARLES 19

L'auteur : « Au point où j'en suis... je ne sais même plus... même si je savais... »

CHARLES CHARLES 38

Le juge : « Le saviez-vous oui ou non ? »

CHARLES CHARLES 19

L'auteur : « Vous voulez dire... dans la réalité ? Vous savez bien que si j'avais su, j'aurais interrompu la pièce... » (P-35).

L'idée est ensuite reprise au onzième tableau, avec un cynisme assez éloquent :

TOUS

Que devait contenir le sac de la pièce, dans la réalité ?

WINSLOW, après réflexion

Vous comprenez, un meurtre au théâtre a jamais le même impact qu'un meurtre dans la vie [...]. Pour répondre à votre question, dans la réalité, le sac devait contenir de l'ouate plus une petite poche qui devait renfermer du sang de cochon (P-76-77).

Enfin, au quatorzième tableau, la réalité et la vérité semblent former un signifié commun, traité avec une logique qui frôle la perversion. La « cohérence fautive », au centre du dernier fragment des « Mémoires » de Charles Charles, prend tout son sens dans la réplique contradictoire d'Alvan :

ALVAN

Ce qu'il aurait fallu dire au public, c'est que dans la réalité le sac contenait de l'ouate. Mais ç'aurait été lui mentir, parce que dans la réalité il contenait un enfant (P-96).

Peu importe à quel personnage s'adresse la question, la réponse est toujours sensiblement la même : la « réalité » n'a pas une importance équivalente à l'art lui-même, à l'expression artistique. En revanche, la réponse d'Alvan contient deux références à deux « réalités » distinctes : la première renvoie au texte du « Théâtre de l'immolation de la beauté » et la seconde, à sa représentation. En tant que figuration de la loi, de l'ordre (l'expression d'un grand récit) et du principe de réalité, le procès possède une plus grande référentialité que les autres éléments fictifs. Conséquemment, la réplique d'Alvan conduit la réflexion interne du procès dans une impasse ; il faut alors revenir au commencement du procès pour trouver une explication satisfaisante :

CHARLES CHARLES 19

Un enfant vivant, c'était l'idéal. Là, l'immolation devenait réellement concrète. Être cynique, on pourrait dire que c'est heureux qu'un pareil hasard soit arrivé (P-37).

Par ce renvoi au geste « concret », le texte de Chaurette pose implicitement une question fondamentale pour le théâtre : jusqu'où peut-il aller ? La situation textuelle de *Provincetown Playhouse* transpose l'opposition entre la représentation théâtrale et sa réalité hors textuelle (l'opposition scène/salle). La réponse à la question précédente réside peut-être dans ce que Josette Féral appelle « l'interdit » et, plus spécifiquement, la « loi d'exclusion du non-retour ». Pour Féral, « le jeu théâtral [...] est constitué à la fois d'un cadre limitatif et d'un contenu transgressif. [...] Il est possible de repousser les limites du cadre ; mais il n'est pas possible de tout accomplir » (1988 : 357). Tentant de tracer une des frontières certaines de la théâtralité, Féral ajoute :

[...] en attaquant son corps propre (ou celui d'un animal mis à mort), l'acteur détruit les conditions de la théâtralité. Il n'est plus désormais dans l'altérité du théâtre. En se mutilant, le performeur a rejoint le réel et son acte, en dehors des règles, des codes, ne peut plus être perçu comme illusion, comme fiction, comme jeu (p. 358).

C'est exactement cet autre code que le texte de Chaurette mime et transforme : celui de la performance théâtrale. Si le mimotexte (d'après l'acception de Lucie Robert) comporte la caractéristique fondamentale d'imiter le théâtre, *Provincetown Playhouse* va encore plus loin ; il fait de son propos central la simulation des limites de la représentation théâtrale. Jusqu'où le théâtre doit-il aller pour dire « vrai » ? Jusqu'où la représentation doit-elle aller pour imiter la

« réalité » ? Si le geste réel d'un acteur peut détruire les conditions de la théâtralité lors d'une performance théâtrale, dans le texte de Chaurette, c'est le procédé inverse qui s'opère : la représentation de l'interdit franchi par les personnages de *Provincetown Playhouse* crée dans le texte une théâtralité nettement plus sail-lante. Sans ce « coup de théâtre », cette rencontre d'une « réalité » avec une autre, le « Théâtre de l'im-molation de la beauté » serait resté une manifestation éphémère et n'aurait pas permis à Charles Charles de reproduire sa propre tragédie *ad infinitum*.

LE RÉSUMÉ

La différence que j'ai voulu établir au premier cha-pitre entre le résumé autotextuel (semblable au résumé métatextuel autarcique, d'après la définition de Gérard Genette) et la mise en abyme se justifiait par la façon dont cette distinction se manifeste dans *Provincetown Playhouse*. Cette distinction n'était évidemment pas fortuite, puisque la pièce de Chaurette pose une ques-tion intéressante aux théories du texte, en mettant en abyme un véritable résumé autotextuel, selon l'accep-tion genettienne du résumé. En effet, le neuvième tableau de *Provincetown Playhouse* offre peut-être l'exemple que cherchait Genette lorsqu'il parlait, dans *Palimpsestes*, du résumé d'œuvres dramatiques : « À ma connaissance, il n'existe pas – et *a priori* je doute qu'il puisse exister – un seul exemple de résumé de pièce sous forme de pièce [...] ¹³ » ([1982] 1992 : 344).

13. Il faut cependant noter deux choses importantes : premièrement, Genette ne s'intéresse pas véritablement au texte dramatique ; deuxiè-mement, sa conception de la dramaturgie et du théâtre apparaît, du moins

Genette entend par là un résumé uniquement dialogué. Assez succinct, le neuvième tableau résume (en 14 répliques) les 8 tableaux précédents. Construit à la manière d'un résumé métatextuel – il s'agit également d'un commentaire sur l'œuvre –, il n'en est pas moins autotextuel, car il est formé exclusivement d'autocitations et il reflète brièvement, mais très précisément et seulement sous forme de dialogues, ce qui s'est déroulé durant les huit premiers tableaux.

Le résumé est d'abord textuellement marqué par la dernière réplique de Charles Charles 38 qui, découragé d'avoir raté le début de la pièce, clôt ainsi le huitième tableau :

CHARLES CHARLES 38

[...] *alors il a fallu tout recommencer, à cause de lui, tout recommencer depuis le début !* (P-65).

Cette réplique, où un présumé spectateur retardataire est en cause, s'enchaîne au début du neuvième tableau et annonce sans équivoque le résumé :

La pièce recommence, les répliques se chevauchent, les mots sont escamotés.

CHARLES CHARLES 19

Projecteur sur trois garçons enveloppés dans la fumée bleue de leurs cigarettes...

WINSLOW

...projecteur sur un sac l'énigme de la pièce savaient-ils que ce sac contenait un enfant...

[...]

dans *Palimpsestes*, plutôt traditionnelle, tant par les propos qu'il tient que par les exemples qu'il retient. En revanche, il a raison d'affirmer que les résumés de pièces, notamment les « arguments » qui précèdent les œuvres de Plaute, sont exclusivement narratifs.

WINSLOW

... ce jour-là, Winslow s'était battu avec un Noir [...]
[...]

CHARLES CHARLES 19

... je suis la pleine lune...
[...]

ALVAN

Projecteur sur un retardataire ! (P-67-68).

Après la quatorzième réplique, Charles Charles 38 assure la transition entre le résumé et la suite du texte dramatique par un mot ironique : « Et nous pouvons continuer ! » (P-68). Les répliques choisies rendent le résumé d'autant plus pertinent qu'il accentue certaines marques très spécifiques du texte. Sur le plan formel, le résumé reprend des éléments des trois pièces : celle qui est racontée par Charles Charles 38 ; celle de la reconstitution des événements de 1919 (incluant le procès) et le « Théâtre de l'immolation de la beauté ».

L'intrigue

Contrairement à ce qu'ont avancé quelques critiques (dont Jane Moss), l'intrigue n'est pas totalement rejetée dans les textes de Chaurette, même si ces textes ne reposent pas sur une intrigue conventionnelle. Dans le cas de *Provincetown Playhouse*, elle est ironiquement affichée dès le début :

CHARLES CHARLES 38

L'énigme de la pièce : « Savaient-ils que ce sac contenait un enfant ? » (P-26).

Puis elle se voit noyée dans la mécanique textuelle, laissant croire qu'elle ne possède pas d'intérêt véritable. Or c'est justement sa banalisation apparente qui permet à l'intrigue d'occuper un rôle plus grand dans

le texte. En s'intégrant aux diverses mises en abyme, aux multiples couches textuelles, l'intrigue réussit à mieux se dissoudre. Le résumé du neuvième tableau contient un élément essentiel quant à la question de l'intrigue dans *Provincetown Playhouse*. Ce résumé annonce l'action dramatique à venir, mais au passé, grâce à la réutilisation d'une réplique (une autocitation) du cinquième tableau :

WINSLOW

... ce jour-là, Winslow s'était battu avec un Noir sur la plage on parla¹⁴ beaucoup de cette bagarre par la suite... (P-67).

Le temps du verbe *reparler* qui est employé, le passé simple, semble logique, puisqu'il s'agit d'un événement du passé de Charles Charles 38, mais le verbe est métaphoriquement au futur parce que la réplique annonce l'un des thèmes majeurs autour duquel tournera l'intrigue à partir du dixième tableau : le racisme de Winslow Byron, qui aurait pu être le motif du meurtre de l'enfant. Jusqu'au dix-huitième tableau, le texte donne l'impression que l'énigme de la pièce réside dans un trou de mémoire d'Alvan et de Winslow : tous deux ont oublié ce qu'ils ont fait au moment de la disparition de l'enfant noir qui a été tué durant la pièce, laissant supposer que Winslow est le meurtrier et Alvan, son complice. L'intrigue (ou l'énigme) dont il est souvent question – « le savaient-ils que le sac contenait un enfant ? » –, dite et redite dans le texte, tisse l'intrigue du procès reconstitué, c'est-à-dire de la deuxième pièce et non pas de la pièce enchâssante. C'est ce qu'a remarqué Godin lorsqu'il rapproche la

14. Je souligne.

technique dont se sert Chaurette et « celle utilisée par Agatha Christie dans *Le meurtre de Roger Ackroyd* » (1985 : 122). En faisant une analogie entre le rôle de Charles Charles 38 et celui du docteur Sheppard, Godin ajoute : « Lorsque le narrateur d'un récit policier est lui-même le meurtrier, il va de soi que certaines ambiguïtés sont essentielles... » (p. 122). Les ambiguïtés dont parle Godin sont accentuées encore plus dans le récit de Chaurette, puisque Charles Charles n'occupe pas réellement un rôle de narrateur et que les informations provenant des didascalies ne sont pas fiables, car elles ne permettent pas au lecteur de reconstituer les événements et de résoudre l'énigme.

HYBRIDITÉ DIDASCALIQUE/

HYBRIDITÉ DIALOGIQUE

Une lecture rapide de tous les textes de Chaurette pourrait laisser croire que les didascalies ne représentent pas un enjeu fondamental de sa poétique dramaturgique. En fait, les indications scéniques proprement dites ne sont pas toujours très nombreuses et elles ont tendance à s'effacer plus le texte progresse. C'est notamment le cas dans *Provincetown Playhouse* où les didascalies deviennent toutefois particulièrement intéressantes lorsqu'elles prennent une « coloration narrative », selon l'expression de Schaeffer. A lieu une hybridation entre les simples indications scéniques et un discours narratif plus complexe ou encore des énoncés non représentables. De plus, quelques incertitudes persistent quant à l'énonciateur du discours didascalique. Qui est donc l'énonciateur ? Qui dit « je » ? Est-ce l'« Auteur » de Michael Issacharoff ? Le « narrateur » de Jeannette Laillou Savona ? Toutes ces questions,

Provincetown Playhouse les pose implicitement en laissant de nombreux éléments de réponse équivoques.

À propos des didascalies, je m'attarderai en premier lieu à ce que Jacqueline Viswanathan nomme les énoncés non représentables, qui sont synonymes en quelque sorte des didascalies autonomes, selon la terminologie d'Issacharoff. Dès les premières pages, le lecteur de *Provincetown Playhouse* se voit aux prises avec des didascalies souvent intraduisibles en langage scénique ; retenons la description du décor : « *La pièce se passe dans la tête de l'auteur, Charles Charles 38. Dans cette tête, le décor représente la mer un soir de pleine lune. Odeur de sel et de poisson frais. Bruit d'un harmonica, bruit des vagues* » (P-24). Si les éléments se rapportant aux bruits et au décor ne constituent pas un défi extrêmement grand pour un scénographe, les odeurs et, de façon plus évidente, le lieu où doit se dérouler métaphoriquement l'action, l'imaginaire ou encore le monde onirique de Charles Charles 38, peuvent difficilement suggérer une représentation scénique claire pour un spectateur. L'espace premier (et apparemment unique) indiqué par la didascalie initiale place le lecteur dans un registre de l'incertain. C'est pourquoi la proposition d'Ubersfeld dans *Lire le théâtre*, à savoir que « la signification du temps c'est l'espace et son contenu d'objets » (1982 : 197) ou, en d'autres termes, que l'espace est la métaphore du temps, prend ici tout son sens. Le lecteur assiste à l'exploration spatio-temporelle d'un personnage interné. En d'autres mots, cette première didascalie programme métaphoriquement le déséquilibre temporel du texte, les confusions constantes entre les différents moments et les différentes époques.

Les énoncés non représentables ne se veulent pas les seuls éléments transgressifs du discours didascalique. Dans le texte de Chaurette, la fonction que le discours didascalique devrait occuper, celle d'actes de langage sérieux (par opposition à ceux qui sont fictifs, pour reprendre l'expression d'Issacharoff) liés à la notion de « vérité », se trouve complètement déplacée. En effet, les premières didascalies sont reprises ultérieurement en tant que matériau des dialogues des personnages, tandis que les autres didascalies proviennent des dialogues déjà énoncés. Par exemple, le premier monologue de Charles Charles 38 est somme toute une variation sur la première didascalie du « Théâtre de l'immolation de la beauté » :

CHARLES CHARLES 38

Le garçon de droite et le garçon de gauche portent à la ceinture un grand couteau effilé. Le garçon du centre est l'auteur de la pièce. C'est un peu comme s'il avait un couteau, lui aussi (P-25).

À priori, s'il est difficile de savoir à quelle pièce (à quelle couche textuelle) appartient cette description, le cinquième tableau permet de comprendre davantage son rôle dans la structure dramaturgique :

CHARLES CHARLES 19

(Il lit :) « Théâtre de l'immolation de la beauté. » [...] Il est écrit que deux de ces garçons portent un couteau à la ceinture.

CHARLES CHARLES 38

Et que l'auteur n'en a pas.

CHARLES CHARLES 19

L'auteur : « Erreur ! J'ai écrit : C'est comme s'il en avait un, lui aussi ». [...]

Le juge : « Comme s'il en avait un quoi ? »

L'auteur, excédé : « UN COUTEAU ! » (P-43-44).

Pour Issacharoff, faut-il le rappeler, le texte didascalique ne fait pas partie du domaine de la fiction, parce que si tel avait été le cas, prétendait-il bien ironiquement, il aurait été nécessaire « de l'ajouter au dialogue et de le dire sur scène » (1993 : 465). L'extrait ci-haut le montre, le texte de Chaurette expose littéralement les différents mécanismes de production du texte dramaturgique, alors que les didascalies de la reconstitution de l'enquête sont reprises et totalement intégrées aux dialogues. Puis, plus le texte avance, plus les dialogues prennent les didascalies en charge, jusqu'à ce qu'elles disparaissent presque complètement (à l'exception du « nom des personnages précédant chacune des répliques¹⁵ ») à compter du dixième tableau, pour revenir à un rôle plus traditionnel au dix-huitième tableau. En créant des dialogues à partir d'énoncés conçus généralement pour être des didascalies et même des indications scéniques d'ordre technique (par exemple, « projecteur sur trois garçons »), la théâtralité du texte est renforcée et, par le fait même, la confusion entre dialogues et didascalies s'intensifie. Se situant en marge du rôle qu'elles tiennent généralement dans la dramaturgie, les didascalies réussissent dans *Provincetown Playhouse* à prouver qu'il est trop simple de les considérer uniquement comme « tout ce qui est du fait du scripteur, directement » (Ubersfeld, 1991 : 257). Bref, *Provincetown Playhouse* dissout les frontières existant entre les didascalies et les autres énoncés du texte.

15. Pour une typologie détaillée des diverses catégories didascaliques, voir Sylvie Bérard (1992).

Cette difficulté d'attribuer chacun des énoncés (dialogues et didascalies) à des énonciateurs spécifiques constitue une des principales stratégies visant à critiquer la notion de vérité. L'épisode de la mise en scène de l'enquête et du procès qui commence au quatrième tableau, dont il a été question précédemment, reconstitue sa propre textualité en intégrant l'une des catégories des didascalies, en l'occurrence le nom des personnages devant leurs répliques. Le premier passage commence simplement :

CHARLES CHARLES 38

Le juge : « Le saviez-vous qu'il y avait un enfant dans le sac ? »

[...]

CHARLES CHARLES 19

L'auteur : « [...] Mais maintenant, à quoi ça sert ? Qu'est-ce que ça peut changer ? La pièce s'est terminée, et l'enfant a été éventré. Dix-neuf coups de couteau dans le ventre, vous admettez que pour un théâtre de la vérité, ç'a été réussi¹⁶ » (P-35).

Le processus textuel est temporairement mis de côté pour la suite du quatrième tableau et lorsqu'il recommence, les rôles ont été inversés : Charles Charles 19 devient le juge, alors que Charles Charles 38 redevient l'auteur, avant que tous les personnages se transforment successivement en juge et en accusé. L'emploi d'énonciateurs multiples pour un même rôle accentue la critique de toute notion reliée à la Vérité (soit ici la connaissance des faits réels), comme le laissent entendre les propos de « l'auteur » interrogé par le

16. Je souligne.

« juge » en ironisant sur l'idée d'un théâtre de la vérité qui serait le fondement du « Théâtre de l'immolation de la beauté ». De cette façon, le texte critique également la vérité logocentrique d'une tradition théâtrale qui fait prédominer la représentation (la métaphysique de la présence) sur le texte.

Selon Raymond Federman, la fiction postmoderne « affirms its own autonomy by exposing its own lies : it tells stories that openly claim to be invented, to be false, inauthentic ; it dismisses absolute knowledge and what passes for reality [...] » (1993 : 9-10). Cette remarque de Federman explique en quelque sorte le point de départ de *Provincetown Playhouse*, car le texte s'offre en une double réflexion sur le théâtre et sur la dramaturgie à la fois ; c'est un texte qui expose ses propres mécanismes. L'énoncé « je suis un texte et je suis le théâtre » décrit très bien l'ensemble de *Provincetown Playhouse* et il se manifeste explicitement dès le premier tableau, alors que Charles Charles 38 parle de la pièce qu'il va jouer : « Décor : une table et quatre chaises. Le texte de la pièce est sur la table... » (P-26). Cette mise en abyme (symbolique) de la pièce marque tout de suite l'importance accordée au référent textuel, non pas comme une vérité à suivre, mais plutôt comme l'amorce d'une exploration des multiples possibilités textuelles hybrides, qui sont présentées comme autant de variations de la mémoire de Charles Charles.

Godin soulève une hypothèse analogue lorsqu'il explique, en termes différents, de quelle manière le renversement du logocentrisme dans *Provincetown Playhouse* se produit. Il précise que « la primauté du texte par rapport à la représentation est ainsi affirmée de telle sorte que la pièce semble donnée à lire plutôt

qu'« à jouer » (1994b : 53). Si, encore une fois, *Provincetown Playhouse* prouve que la lecture du texte écrit redevient l'élément primordial du théâtre, il nous renvoie aussi à cette stratégie textuelle utilisée par les auteurs postmodernes : une insistance sur le caractère fictif de leur propre entreprise d'écriture. Ici cette réflexion métatextuelle met en scène une fluctuation des didascalies du texte, celles qui sont dites par Charles Charles 38, et des didascalies que celui-ci recrée pour organiser son texte.

*
* *
*

Provincetown Playhouse montre magistralement à quel point le texte dramaturgique n'est pas fondamentalement « troué », comme le prétend Ubersfeld, du moins pas plus que le roman ou qu'un autre genre littéraire. Ou alors, si on le conçoit ainsi, la lecture du texte peut elle aussi combler ces trous. La lecture plus spécifique de *Provincetown Playhouse* permet, tout aussi bien qu'une mise en scène, d'en comprendre tous les détails, toutes les subtilités, ainsi que les enjeux qui le sous-tendent. Le texte de Chaurette entre dans un paradigme postmoderne tant par les stratégies discursives utilisées (fragmentation du texte, procédés autotextuels hybrides, énonciateurs multiples) que par les résultats auxquels mènent ces mêmes stratégies : ironie face à la réalité, critique de la vérité logocentrique, etc. Avec les nombreuses mises en abyme dans les deux différentes versions, le texte de Chaurette complexifie le processus de lecture. En s'inscrivant dans un intergenre, *Provincetown Playhouse* offre aussi une « subtile » déconstruction du genre dramatique traditionnel, sans les effets spectaculaires à la René-Daniel Dubois ou à

la Peter Handke. Le texte intègre le système dramatique, tout en « ironisant sur ce même système », pour reprendre la formule de Payant. C'est aussi en imitant le théâtre à un deuxième degré et en explorant ses frontières que *Provincetown Playhouse* réussit à mettre au jour tous les enjeux que permet la lecture de la dramaturgie.

CHAPITRE III

SCÈNES D'ENFANTS : *LE DRAME DU ROMANESQUE*

Le théâtre est-il en voie de « romanisation » ou, inversement, le roman actuel est-il particulièrement théâtral ? [...] Aujourd'hui, il serait encore profitable de chercher à mesurer les interférences de ces deux modes d'écriture, dans une sorte d'exercice de transdiscursivité ; d'autant plus que bien des écrivains contemporains ont produit des textes appartenant aux deux genres : chez nous, Michel Tremblay [...], Marie Laberge et Normand Chaurette ; ailleurs, les Gombrowicz, Sartre, Duras, Beckett, Pirandello, Handke, Bernhard [...].

Louise VIGEANT,
« Le théâtre avec ou sans drame »,
Cahiers de théâtre Jeu.

OUVERTURE DISCURSIVE : DU DRAME AU RÉCIT

L'exercice de transdiscursivité que propose Louise Vigeant constitue l'élément déclencheur de ma réflexion, le point de départ de ce troisième chapitre. C'est dire qu'il s'articule, lui aussi, autour de quelques interrogations que posent avec acuité les textes post-modernes. Il s'agira, entre autres choses, de voir quelle forme adopte l'art dramatique de Normand Chaurette

dans *Scènes d'enfants*, son unique roman. L'hybridité textuelle sera examinée sous un angle un peu différent de celui du chapitre précédent sur *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* et ce, pour deux raisons principales : premièrement, le texte dramatique ne représente qu'un des trois « récits » inclus dans *Scènes d'enfants* ; deuxièmement, le texte dramatique mis en abyme dans le roman, par sa structure spécifique, c'est-à-dire par son mélange des modes épique et mimétique et par ses fluctuations entre des procédés dramaturgiques textuellement novateurs et des conventions traditionnelles, se veut un cas exemplaire d'hybridité textuelle. En ce sens, il faudra d'abord étudier le texte au regard des concepts relatifs à la dramaturgie définis précédemment (l'intergenre, le mimotexte, les didascalies), puis élargir la voie à une analyse comparée du récit et de la dramaturgie. Aussi, les rapports étroits qui existent entre *Scènes d'enfants* et *Provincetown Playhouse* mériteront une attention particulière.

Publié en 1988, après cinq textes dramatiques, *Scènes d'enfants* marque une brève incursion de Chaurette du côté du roman. Il n'y a rien de surprenant à ce qu'un dramaturge comme Chaurette ait recours au roman pour explorer les possibles du texte dramatique, en faisant éclater ses frontières génériques d'une façon différente de ce qu'il avait fait antérieurement. Le roman offre incontestablement la forme littéraire la plus ouverte ou, du moins, celle qui, dans ses multiples transformations historiques, a été contrainte aux règles les moins rigoureuses. De plus, étant donné que la tentation du narratif devient de plus en plus évidente de *Provincetown Playhouse* (1981) à *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* (1986), en passant par *Fêtes d'automne* (1982a), il n'apparaît pas étonnant

non plus que *Scènes d'enfants* arrive à ce moment précis dans la production chaurettienne. Ce court roman peut sans contredit être considéré comme l'aboutissement de l'expérimentation narrative dans la dramaturgie de Chaurette.

De prime abord, choisir un roman pour comprendre le fonctionnement textuel de la dramaturgie peut sembler assez contradictoire, voire contestable, mais *Scènes d'enfants* offre un terrain de réflexion fertile sur la manière dont une structure dramatique se construit (se déconstruit ou se reconstruit), ainsi que sur l'éclatement des frontières génériques. Bref, ce récit est un lieu privilégié où s'exprime pleinement l'hybridité textuelle. Dans *Scènes d'enfants*, tout le récit tourne autour de la création d'une pièce de théâtre à représentation unique (rappelons-nous le « Théâtre de l'immolation de la beauté » dans *Provincetown Playhouse*). Le narrateur, un dramaturge, l'a écrite pour qu'elle soit jouée une seule fois à une date et à une heure extrêmement précises. L'ensemble du récit se transforme finalement en prétexte à l'élaboration d'une paradoxale pièce de théâtre que le narrateur « n'a pas écrit[e] [...] selon les conventions habituelles » (1988 : 75¹), qui affiche intrinsèquement et indéniablement son impossible représentation.

Un an après la naissance de leur fille Cynthia, un dramaturge (Mark Wilbraham) et sa femme (Vanessa Wilson) en perdent la garde au profit de ses parents à elle (Léontyne et Grigor Wilson, un riche politicien de Virginie). Tentant de reprendre son enfant après la mort

1. Dorénavant les références à cette œuvre seront indiquées par la seule mention S- suivie du numéro de la page.

de sa femme, Wilbraham conçoit une pièce de théâtre « réelle » dans le dessein de faire revivre une histoire troublante à laquelle ses beaux-parents auraient été mêlés, à propos de l'existence et de la mort de leur fils Peter, ainsi que de la mort quelque peu mystérieuse de Miss Baldwin, la professeure de piano de Vanessa. Dans sa mise en scène, le dramaturge incarnerait son propre personnage et dirigerait aussi deux comédiennes (l'une jouant Miss Baldwin et l'autre, le soldat Knabe d'Angleterre apportant des nouvelles du fils). Wilbraham inclurait aussi ses beaux-parents dans la distribution, à leur insu, en organisant la représentation dans leur propre demeure. Cependant, le texte dramatique ne se transforme pas en texte théâtral, c'est-à-dire qu'il n'existe que sous sa forme manuscrite et que la « vraie » représentation doit toujours avoir lieu. La fin du récit correspond précisément au début de la pièce écrite par le dramaturge, avec la « naissance » de la nouvelle Miss Baldwin, incarnée par la comédienne Betty Kossmut. En somme, la pièce s'ouvre littéralement sur cette invraisemblable représentation, et l'ambiguïté persiste toujours entre ce qui est donné comme la « réalité » du texte (le récit enchâssant) et les récits enchâssés, qui sont des fictions du narrateur.

Écrit à la première personne, *Scènes d'enfants* – à l'instar du *Ulysse* de James Joyce – offre en guise de signe distinctif principal un texte dramatique complet à l'intérieur de sa narration. Celle-ci inclut également un troisième récit autonome intitulé le « cahier bleu », de la main du narrateur, qui jalonne à la fois le texte principal et le texte dramatique et qui représente une tentative de restitution du passé trouble des Wilson. Cette utilisation de trois formes discursives hétérogènes donne un bel exemple de ce que Michał Głowiński

appelle la « mimésis formelle », ou encore « une imitation, par le moyen d'une forme donnée, d'autres modes de discours littéraires [...] » (1987 : 500). Pour Głowiński, « on ne peut parler de mimésis formelle que lorsque se manifeste une certaine tension, un certain jeu entre différents modes d'expression [...] » (p. 500). Ces jeux de variations modales dans *Scènes d'enfants* créent d'emblée un effet d'hybridation, même si toutes ces variantes tendent à converger dans la même direction : vers un récit homogène.

La tension la plus forte de *Scènes d'enfants* réside justement dans ce rapport entre l'homogénéité et l'hétérogénéité du récit, parce que l'homogénéité narrative ou même discursive n'arrive jamais à se réaliser, comme si elle était virtuellement impossible. Ce jeu de flottement entre un grand récit et de multiples petits récits s'établit dès le début. Avant d'annoncer son intention d'écrire une pièce, le narrateur prépare clairement son projet d'écriture :

Ce fameux secret que seuls des morts auraient pu révéler, je le connaissais assez bien pour me l'être inventé. [...] À vrai dire, ma reconstitution du passé ne pouvait pas réellement différer d'une réalité vécue une vingtaine d'années auparavant : dans sa folie, Vanessa m'avait tout juste fourni le nombre d'éléments nécessaires à l'organisation d'un récit, et un seul (S-15).

Cette vérité préalable sur laquelle le narrateur se base pour élaborer son projet existe donc dans la fiction qu'il a décidé de créer ; dès lors, toute reconstitution de la réalité et de la vérité des événements paraît s'ériger comme un château de cartes. Pourtant, le va-et-vient entre les différents récits brouille les éléments de la fiction et ce qui se donne pour la réalité diégétique. Pour le dramaturge, l'idée de produire *un seul* récit glisse

rapidement du côté du paradoxe, puisque immédiatement après l'élaboration de son entreprise littéraire, il ajoute : « Il m'apparut si monstrueux au départ que je cherchai à en échafauder un autre, même s'il devait être cousu d'invéraisemblances » (S-15). Autrement dit, la possibilité d'atteindre une homogénéité dans la création du récit s'avère irréalisable dès son origine. Le récit sera inévitablement hétérogène ou il ne sera pas, et les prétendues invraisemblances annoncées par le narrateur ne pourront qu'enrichir ce même récit et elles l'accompagneront tout au long de sa construction, en produisant un texte d'une extrême cohérence. En fait, les différents régimes de cohérence, juxtaposés, minent la représentation théâtrale en interdisant sa réalisation et confortent, en revanche, la représentation narrative (au sens du vraisemblable narratif).

La pièce enchâssée dans *Scènes d'enfants*, appelée aussi « Scènes d'enfants² », s'élabore à deux moments distincts. D'abord formée de six fragments écrits en italiques, chacun étant légèrement plus long que le précédent, la pièce se déroule parallèlement au récit principal. Ces fragments sont les premiers moments de

2. Dorénavant, lorsqu'il sera question du texte dramatique, j'utiliserai le titre « Scènes d'enfants (bis) », afin de ne pas provoquer de confusion entre le texte enchâssant et le texte enchâssé. Ce titre provient des *Scènes d'enfants*, du compositeur allemand Robert Schumann, qui forment 13 courtes pièces musicales pour piano créées en 1838. Ces *Scènes d'enfants* seraient trop complexes pour être jouées par des enfants, mais idéales pour être entendues par eux. Si l'on peut parler d'une relation intertextuelle entre le récit de Chaurette et la suite musicale de Schumann, ni l'écoute de la musique ni les titres de chacune de ces « petites évocations de l'enfance » ne permettent de parler d'une « reprise » de la part de l'auteur. Par contre, le projet du narrateur s'inscrit très bien dans l'esprit des *Scènes d'enfants*, puisqu'il écrit son texte dramatique pour les enfants des Wilson et pour sa fille Cynthia.

la pièce de théâtre unique que le narrateur-dramaturge projette d'écrire. Le premier fragment traduit déjà une oscillation entre le narratif et le dramatique :

Une grande femme svelte retouchait sa coiffure ce 25 août 1984, lorsqu'à sept heures pile on sonna au rez-de-chaussée...

J'écrivis une première version en avril. J'en eus peur et je la mis quelques jours de côté (S-21).

Si les caractères italiques, le pronom « on », l'instance narrative hétérodiégétique et l'apparente neutralité du point de vue du premier extrait le rapprochent aisément d'une didascalie, l'utilisation du passé simple renvoie plutôt à l'histoire comme registre de l'énonciation, suivant la terminologie d'Émile Benveniste (1966), normalement absent du discours didascalique. En contrepartie, le commentaire métatextuel qui suit montre sans équivoque qu'il s'agit d'un fragment de la pièce que le narrateur rédige. Ensuite, après les six fragments, le texte dramatique se constitue de façon plus homogène et à un moment textuellement isolable du récit, semblable en cela au « Circé » dans le roman de Joyce. Cependant, à l'opposé de la pièce du célèbre auteur irlandais, « Scènes d'enfants (bis) » se caractérise par sa construction résolument narrative – bien qu'elle soit tissée principalement de dialogues. Elle se définit aussi par sa critique implicite de la dramaturgie en tant que genre, par la déconstruction de quelques-unes de ses conventions figées ou archaïques et par l'emploi systématique de certaines autres : le respect de la règle des trois unités, le développement dramatique progressif et la chronologie linéaire.

Chacun des six fragments préliminaires de « Scènes d'enfants (bis) » est suivi d'un commentaire métatextuel, que ce soit sur le texte ou encore sur l'acte d'écrire

lui-même. En ce sens, l'hétérogénéité discursive, la fragmentation textuelle, ainsi que l'hybridité générique et modale forment bien des signes distinctifs de la fiction postmoderne. Quant à la récurrence des commentaires métatextuels, elle s'inscrit de façon tout aussi déterminante dans une poétique postmoderne. Comme le précise Brian McHale, « various postmodernist writers have tried introducing into their texts [...] the act of writing itself. Thus arises the postmodernist *topos* of the writer at his desk, or [...] "the truth of the page" » (1987 : 198). L'acte d'écriture, les réflexions d'écrivain et les références incessantes au texte (qui se construit ou se déconstruit) se révèlent de véritables « obsessions » de la littérature postmoderne auxquelles les textes de Chaurette (et *Scènes d'enfants* en particulier) ne semblent pas pouvoir échapper.

LE RÉCIT POSTMODERNE

Un des attributs qui traversent l'ensemble des récits postmodernes touche à l'ambiguïté ou à la pluralité du sujet de l'énonciation. En ce qui concerne l'énonciation du narrateur romanesque, Janet Paterson offre une explication intéressante :

Contrairement au narrateur omniscient et impersonnel qui habite le roman traditionnel, le narrateur du roman postmoderne s'exprime généralement par la voie d'un « je » narratif. Qui plus est, il s'exprime par cette voie pour adopter la posture d'un auteur, d'un éditeur ou d'un commentateur. En d'autres termes, ce narrateur est très souvent un sujet écrivain [...] (1993 : 18).

En insistant, à l'instar de McHale, plus spécialement sur la question du sujet écrivain, Paterson tente de montrer l'importance que revêt l'écriture elle-même et l'autoréflexion dans les récits postmodernes, l'import-

tance aussi de la position que le narrateur prend à propos de la fiction qu'il crée. La posture du narrateur de *Scènes d'enfants* varie considérablement dans ses deux récits : le narrateur s'efface sensiblement dans le « cahier bleu », alors que sa présence dans « Scènes d'enfants (bis) » provoque une série de commentaires métatextuels sur le déroulement des événements. Ses remarques apparaissent d'autant plus pertinentes qu'elles ne cessent de rappeler l'oscillation entre les divers registres de fiction du texte : « “Fiction que tout ça !” faisais-je dire à Léontyne. Une pareille mise en œuvre devait constamment la rappeler à la fiction. Autrement, n'allait-elle pas se raffermir dans une réalité qui ne demandait qu'à se taire ? » (S-22).

Bien que le récit de Chaurette ne s'appuie pas réellement sur « une *pluralité* de voix narratives » (Pater-son, 1993 : 18), la question du sujet de l'énonciation se pose de façon différente, mais tout aussi complexe. En effet, un seul narrateur assume toute la narration de *Scènes d'enfants*, mais il utilise des formes énonciatives différentes selon le genre préconisé. Par exemple, le récit enchâssant et le texte dramaturgique sont écrits à la première personne, et l'histoire est leur registre d'énonciation. Quant au « cahier bleu », il recourt aussi à l'histoire comme registre d'énonciation, mais il est écrit à la troisième personne ; sa narration est hétérodiégétique et son style, beaucoup plus près des structures textuelles conventionnelles. Dans *Scènes d'enfants*, la pluralité des voix se manifeste par la multiplication des récits et des histoires diverses à l'intérieur de ces mêmes récits, qui se complètent ou se contredisent les unes les autres et qui ne donnent jamais comme clair et définitif le point de vue proposé par le narrateur.

La notion de « vérité » occupe une place privilégiée, tant par son côté ouvertement polysémique que par le rôle énigmatique qu'elle joue dans l'ensemble de la fiction. Dans son compte rendu sur *Scènes d'enfants*, Jean-François Chassay parle, avec justesse, de la « recherche très shakespearienne de la vérité » (1989 : 3), omniprésente dans le texte de Chaurette. Cette quête shakespearienne se trouve définie plus précisément dans le projet hamlettien que caresse le narrateur et qu'il annonce au début du récit :

J'avais effectivement décidé d'écrire une pièce. Sur quel autre terrain pouvais-je me sentir roi et maître ? Puisque la plupart des gens ont la conviction que rien n'est vrai au théâtre, j'y voyais le prétexte rêvé pour mener une enquête à l'insu des personnes visées (S-16).

La dernière phrase constitue une référence implicite à la mise en scène du « Meurtre de Gonzague » qu'organise Hamlet. Symboliquement, c'est la mise en scène de Hamlet dans la pièce éponyme qui est mise en abyme dans le programme d'écriture du narrateur. Même si cette pièce vise à rétablir la « vérité » des faits et qu'elle paraît très limpide, elle ne pourra se réaliser que partiellement. Si, comme l'a bien remarqué Max Roy, « [l']enjeu épistémique de ce rapport entre le théâtre et la vie réelle est, positivement, l'éclairage de la réalité par la fiction » (1993 : 86), les deux notions finissent par se confondre littéralement. Dans le même ordre d'idées, Roy ajoute à propos de *Scènes d'enfants* : « Au total, cette quête de la vérité est, du point de vue de la lecture du récit, le triomphe de l'incertitude » (p. 87).

Les faits censés être réels dans le texte de fiction ne prennent pas toujours appui sur des informations sûres, puisque ces informations sont présentées comme étant

partiales et qu'elles sont parfois démenties par le narrateur. Cette indétermination émane en partie de l'aspect transdiscursif du texte même, de ces allers et retours entre le roman et la dramaturgie et, plus particulièrement, de la fin du récit qui s'ouvre sur la représentation théâtrale, dont on ne connaît pas l'issue, si ce n'est que par la lecture antérieure du texte dramatique. Cette ouverture, qui remet en question tout ce que l'on vient de lire, interroge de façon ingénieuse la vérité logocentrique – dont il sera question un peu plus loin dans ce chapitre. C'est dire que, comme dans *Provincetown Playhouse*, le référent prétendument « réel » est assurément un texte de fiction. Le texte de Chaurette crée une véritable rupture épistémique, une stratégie idéale, « pour subvertir les notions de clôture et de totalisation » (Paterson, 1993 : 20). La fin de *Scènes d'enfants* conteste explicitement la clôture du texte, sans proposer un fonctionnement circulaire qui ramènerait la lecture au point initial du roman. Selon Paterson, « les fins “ouvertes” ne font qu'exprimer un refus des concepts d'unité et de clôture, un refus de leur puissance impérialiste » (p. 24). En fait, la fin du récit de Chaurette correspond à *un* des points d'origine, celui du texte dramatique, et les dernières phrases en témoignent : « Miss Baldwin venait de naître. Elle regarda sur le seuil de la porte, puis sonna un coup bref. [...] [E]lle vit bientôt à travers le vitrail la silhouette d'une grande femme svelte qui descendait lui ouvrir » (S-150). Avec la « naissance » de Miss Baldwin, c'est-à-dire la transformation d'un personnage fictif à l'intérieur de la fiction autotextuelle, le récit renvoie directement au texte dramatique, en tant qu'écrit premier, écrit d'origine. De plus, le tout dernier mot de *Scènes d'enfants*, le verbe « ouvrir », oriente inévitablement le

récit vers une fin équivoque qui suggère soit un recommencement, soit le début d'un nouveau récit. La fin est donc conçue comme une reprise des premiers fragments, qui sont antérieurs au texte dramatique définitif.

L'HYBRIDITÉ

Les multiples formes d'hybridité occupent une très grande place dans les œuvres de Chaurette (ce que prouvent les nombreux récits) et elles témoignent aussi d'une vision critique de l'histoire des genres utilisés. Le refus de proposer une vision du monde unique ou encore de voir le monde comme un Tout, comme un système cohérent, s'exprime, sur le plan de la forme, par une écriture fragmentée, où les repères temporels sont flous, où l'hétérogénéité prime. Dans *Scènes d'enfants*, la fragmentation n'est pas aussi marquée que dans *Provincetown Playhouse*, mais elle l'est suffisamment pour créer une hybridité constante. Ainsi, un retour à la définition proposée par René Payant s'impose ici, car elle prend littéralement tout son sens dans « Scènes d'enfants (bis) » : considérer l'hybridité comme « la mise en scène, la dramatisation de la composition elle-même, de l'artificialité, donc des codes³ » (1985) permet, dans un premier temps, de décrire la structure romanesque et dramatique de *Scènes d'enfants* ; à partir de cette description, il est possible, dans un deuxième temps, d'envisager une étude des aspects les plus spécifiques de « Scènes d'enfants (bis) », ses différents systèmes discursifs mis en place dans le texte : le genre, le mode, les dialogues et les didascalies.

3. Je transcris ici et chaque fois que je renvoie à Payant (1985).

L'INTERGENRE

À l'égal de *Provincetown Playhouse*, *Scènes d'enfants* participe à ce paradigme d'intergénéricité, puisque le texte n'appartient pas exclusivement à un genre littéraire et qu'il propose une réflexion essentielle sur les genres empreinte de lucidité, en l'occurrence sur la dramaturgie. L'intérêt pour les questions génériques dans la littérature postmoderne réside donc implicitement dans cette aisance, voire cette impertinence à transgresser les normes établies et les frontières génériques. La norme du romanesque ne s'est pas érigée sur des éléments immuables ; comme l'affirme Guy Scarpetta, « il n'y a pas (de Cervantes à aujourd'hui) une forme-roman canonique, comme il y a [...] une forme-sonate » (1985 : 292-293). Contrairement au roman, rappelle Patrice Pavis, pour la dramaturgie « [l]e poids de l'histoire et des normes imposées par les poétiques est [...] considérable [...] » (1987 : 178-179). Cette différence entre l'existence puissante d'une forme canonique pour un genre littéraire et non pour un autre constitue un aspect fondamental pour la réflexion intergénéricité. Si l'hybridité générique d'un roman n'offre rien de très nouveau, cette même hybridité, du point de vue dramaturgique, revêt un caractère tout autre. Plus une tradition semble établie et plus ses règles sont strictes, plus grandes deviennent les occasions de les transgresser. En conservant un narrateur romanesque en guise d'instance énonciative des didascalies, *Scènes d'enfants* ne respecte pas une des conventions les plus suivies du genre dramatique. De plus, en rendant ambiguës ses propres possibilités de représentation, le texte de Chaurette va à l'encontre d'une tradition toujours très prégnante dans l'univers

dramaturgique : créer des conditions très favorables au passage d'un texte dramatique à la scène.

Le genre d'un texte (roman, dramaturgie, autobiographie) peut-il sérieusement être déterminé à partir de son paratexte ? Ce dernier peut-il influencer ou orienter la lecture du texte ? Si l'on adopte les positions théoriques défendues dans les nombreux ouvrages de Gérard Genette, la réponse ne fait évidemment aucun doute ! Bien qu'il ne s'agisse nullement de s'attarder ici aux diverses catégories de Genette, la taxinomie qu'il développe dans *Seuils* sert d'excellente base pour l'analyse de nombreux détails pertinents du paratexte de *Scènes d'enfants*. Quel rôle joue l'inscription du genre sur la couverture d'un livre ? Pour Genette, le statut générique « est officiel, en ce sens qu'il est celui que l'auteur et l'éditeur veulent attribuer au texte, et qu'aucun lecteur ne peut légitimement ignorer ou négliger cette attribution, même s'il ne se considère pas comme tenu à l'approuver » (1987 : 90). Fort de cette hypothèse, faut-il malgré tout penser, d'accord avec Jacques Derrida, que « [n]i le lecteur, ni le critique, ni l'auteur ne sont tenus de croire que le texte précédé d[']une mention [générique] est bien conforme à la définition stricte, normale, normée ou normative du genre, à la loi du genre ou du mode » (1986 : 266-267) ? Les positions de Genette et de Derrida ne sont, malgré tout, pas totalement antinomiques, se complètent même, toute formaliste que soit la première et toute déconstructiviste que soit la seconde.

C'est justement la référence à la norme dont parle Derrida qui prend toute son importance dans le paratexte de *Scènes d'enfants*, puisque la remise en question de la norme générique est visible dès les premières indications paratextuelles. En ce sens, un détour par la

quatrième de couverture de l'ouvrage de Chaurette place le lecteur dans une position de perplexité face au texte à lire :

« La musique de Robert Schumann est douce, enveloppante et [...] il s'en dégage une impression de tempête qui alerte les fous. Ce doit être la raison pour laquelle j'ai aimé Vanessa. Sa vie était un énorme malentendu se traduisant par de longs entretiens avec le piano, où tout semblait se résoudre en apparence, mais où l'on sentait, plus que jamais, une brisure. Je n'aurais su dire s'il s'agissait d'un trait particulier à la musique de Schumann ou si cette fébrilité venait de l'interprétation de Vanessa. Par le mélange des deux, probablement [...]. La musique étant ce qu'elle est, j'eus plus d'une fois l'impression qu'un récit m'était conté. »

Dramaturge, Normand Chaurette signe ici son premier récit, qui fait le pont entre la voix théâtrale et le jeu romanesque.

En plus de la mention générique, le paratexte contient plusieurs éléments susceptibles d'indiquer la direction à suivre. Ainsi, le paragraphe initial, le prière d'insérer, provient du texte ; il s'agit précisément de l'incipit du récit. Si le début de ce passage semble mettre l'accent surtout sur la musique (de Schumann), la fin annonce bel et bien le récit ou plutôt l'« impression » d'un récit que la musique elle-même *conterait*. Par l'isotopie artistique (« interprétation », « musique », « impression », « récit », « conté »), le prière d'insérer plonge d'emblée le lecteur dans un registre qui fait appel à une multiplicité de pratiques artistiques et littéraires. Quant au deuxième paragraphe, il propose une très courte notice biobibliographique et se distingue surtout par sa construction chiasmatique – voix théâtrale/jeu romanesque –, tout en décrivant le premier *récit* d'un auteur connu d'abord pour sa production dramaturgique. Ces

deux derniers éléments créent aussitôt un brouillage des frontières génériques (« le mélange des deux » dont parle l'incipit), avant même le début de la lecture du roman, ou peut-être, au contraire, est-ce la preuve que le lecteur se trouve déjà entièrement *dans* le texte...

Drame ou récit ?

La tension entre le roman et la dramaturgie – notable dès le début du texte – occupe une grande partie du récit et se mesure par la récurrence des commentaires métatextuels émis dans *Scènes d'enfants*. Ils ne se révèlent certes pas aussi nombreux que dans *Provincetown Playhouse*, mais ils visent sensiblement le même but : montrer l'aspect aléatoire des conventions du genre. Le plus éloquent est sans doute celui par lequel le narrateur raconte un des épisodes où la comédienne Betty Kossmut (qui doit personnifier Miss Baldwin) a décidé d'attaquer la crédibilité de son entreprise dramaturgique, au moment où il tente d'achever son texte :

Elle ajouta à mon intention :

— [...] *Demandez-lui donc pourquoi il n'a pas écrit sa pièce selon les conventions habituelles ? Où sont les noms des personnages ? Où sont les didascalies ? Ma foi, on dirait que c'est lui demander la lune que de nous indiquer qui dit quoi dans cette pièce. Mais qu'est-ce qu'une pièce ? [...]*

Elle me pointa de l'index :

— *Avouez-le donc, Mark ! L'échec de votre projet advenant, il vous reste une solution de rechange : celle d'en publier le récit ! (S-75).*

La remarque ne recevra pas de réponse de la part du narrateur, ce qui laisse planer un doute sérieux quant à l'homogénéité du récit. « Qu'est-ce qu'une pièce ? »

est une question beaucoup trop simple pour que le narrateur y réponde à brûle-pourpoint. En fait, il n'y répondra jamais précisément, rejetant de façon implicite un modèle de texte théâtral. De plus, le commentaire de Kossmut porte tout aussi bien sur l'ensemble du récit, voire sur le projet chaurettien. Du coup, les commentaires métatextuels et l'autocritique se chevauchent et ils proposent une remise en question de la frontière qui existe dans la conception d'un texte dramatique et d'un roman. C'est ce qu'a bien remarqué Luis Cura lorsqu'il affirme que, dans les œuvres de Chaurette,

[l]a confusion des genres apparaît en effet à partir d'une imposition du récit et d'une atténuation du dialogue qui mèneront l'auteur vers la narration. Il faut dire que le sommet métathéâtral de Chaurette se trouve dans Scènes d'enfants, où l'auteur fictif modifie sa réalité (fictionnelle) à travers le jeu [...] (1991 : 92-93).

Plusieurs critiques voient dans le roman un genre littéraire carrément impérialiste. D'après Noël Audet, « le roman peut être considéré comme une forme ogresse, c'est-à-dire qui intègre à sa substance à peu près n'importe quoi, de la poésie à la musique, du tableau à la scène dramatique » (1990 : 79-80). Cette caractéristique du roman échappe évidemment aux autres genres littéraires. Comme le précise Paterson, plus fréquemment et plus systématiquement, « le roman postmoderne mélange les genres en intégrant à l'intérieur d'un même récit poésie, écriture romanesque, biographie et théâtre » (1993 : 125). D'ailleurs, quand il est comparé au roman, le texte de théâtre semble souffrir d'un « handicap textuel » (!) que quelques-uns de ces critiques ont remarqué. À ce propos, Audet ajoute :

l'écrivain de théâtre ne dispose pas de la structure narrative pour raconter, pour faire voir ce qu'il veut dire. Il écrit en imaginant déjà son discours dans la bouche d'intermédiaires, ses personnages [...]. C'est une première contrainte spécifique qui l'empêche d'occuper la position de narrateur, à partir de laquelle il pourrait intervenir, corriger le tir, en bref exercer ses fonctions de régie (1990 : 85).

Audet oublie sans doute qu'un des rôles des didascalies consiste justement à « exercer des fonctions de régie », peu importe que cela ne produise pas le même impact à la lecture. La création dramaturgique du narrateur dans le texte de Chaurette donne l'impression de commencer avec une telle contrainte générique qui, normalement, ne permet pas à un dramaturge d'inclure un narrateur sous une autre forme que celle d'un personnage de fiction. À première vue, le narrateur de *Scènes d'enfants* adopte une position assez traditionnelle mais juste, analogue à celle dont parle Audet. Or, cette contrainte bifurque quelque peu, car le narrateur se retrouve dans sa propre fiction dramatique à titre de narrateur et de personnage secondaire. En d'autres termes, le recours au roman devient d'autant plus pertinent qu'il aurait été très difficile de justifier la présence d'un tel narrateur dans un texte dramatique – et éventuellement sur scène – tel que celui qui existe dans « *Scènes d'enfants (bis)* ». Celui-ci montre qu'il est possible de créer une forme dramatique inédite par une exploration des structures formelles principalement.

Si des « effets de théâtralité » se manifestent dans tout le récit de Chaurette lors de la lecture, « *Scènes d'enfants (bis)* » apparaît, quant à lui, comme un texte éminemment théâtral d'abord parce qu'il est composé principalement de dialogues et que la narration didas-

calique⁴ n'est pas plus importante que dans un grand nombre de textes dramatiques contemporains ; ensuite, parce que le texte respecte certaines conventions, anciennes celles-là, comme la règle des trois unités (temps, lieu et action) qui accentuent les signes de théâtralité. Le texte est divisé en un acte, lui-même fragmenté en cinq scènes (de longueurs inégales, toutefois) qui se déroulent toutes dans un lieu unique ; il est ponctué des nombreuses entrées et sorties de scène (à partir d'une « série de quiproquos » (S-26), qui évoque une des caractéristiques du vaudeville) et il contient quelques apartés. Quant au monologue final de Léontyne, il se transforme en une véritable tirade. De plus, le vocabulaire utilisé dans la narration didascalique (scène, réplique, jeu, aparté, représentation, interprétation) insiste constamment sur l'idée du théâtre, de la représentation théâtrale. Comme l'a déjà remarqué Chassay : « Il faut dire, qu'à la limite, ce roman pourrait être joué sur scène » (1989 : 3).

Pourtant, cette situation demeure extrêmement paradoxale, car si la mise en abyme compose une véritable pièce, certains éléments freinent sa possible représentation en dehors de celle qui a été prévue. Dans ce texte où rien n'est laissé à la logique des hasards, cette ambiguïté du statut de « Scènes d'enfants (bis) » avait même été prévu :

4. Expression résolument paradoxale, elle s'avère la plus juste pour décrire l'hybridation narrative/romanesque dans « Scènes d'enfants (bis) ». Désormais, j'userai avant tout de cette expression pour la suite de cette analyse. Par ailleurs, il faut préciser que les didascalies des textes dramatiques postmodernes offrent une autre contradiction, car elles peuvent être soit abondantes (Handke, 1971), soit presque totalement absentes (Koltès, 1986).

— [...] Voyez un peu le texte de Léontyne. Promettez-moi qu'un jour la pièce sera jouée publiquement et que je tiendrai ce rôle. Je vous réserve une fin inoubliable.
— En attendant, vous devez jouer Miss Baldwin, et vous le ferez aussi brillamment que Léontyne (S-143).

La requête de la comédienne Betty Kossmut de reprendre cette pièce unique est rejetée un peu rapidement par le dramaturge-metteur en scène. Dans la logique du texte, cette pièce est ultime ; elle ne peut être jouée qu'une seule fois, tandis qu'une adaptation scénique « réelle » se buterait aux liens inextricables entre les différents récits et risquerait de perdre toute la cohérence de l'ensemble de *Scènes d'enfants*.

L'AMBIGUÏTÉ DE LA NARRATION DIDASCALIQUE

L'insertion d'un lexique théâtral spécifique dans la narration didascalique accentue l'aspect dramatique de « Scènes d'enfants (bis) ». Les premières didascalies (incluant la présentation des personnages et du lieu scénique) de « Scènes d'enfants (bis) » s'établissent, de prime abord, en tant qu'éléments tout à fait « traditionnels » que l'on retrouve dans la dramaturgie réaliste. La description du lieu théâtral accroît cette impression de jeu dramatique imminent, car elle renvoie indéniablement à une scène de théâtre :

La scène est à K&Q, dans le jardin des Wilson. À gauche, une porte donnant sur la bibliothèque. Au fond, au rez-de-chaussée, une porte donnant sur les cuisines. À l'étage, juste au-dessus, la fenêtre de la salle de musique. Au centre de la scène, un bassin de pierre. Nous sommes le samedi 25 août 1984 (S-85).

Si la didascalie indique qu'il s'agit assurément d'une scène de théâtre (d'ailleurs, la répétition du mot « scène » dans le texte n'est certes pas gratuite), une

certaine confusion persiste, puisque d'autres expressions renvoient plutôt à un registre d'ordre romanesque (« gauche » et « rez-de-chaussée »). En favorisant un tel choix lexical plutôt qu'un vocabulaire plus technique et spécifiquement théâtral, comme « côté cour » ou « côté jardin » pour gauche ou encore « premier niveau de jeu » pour rez-de-chaussée, la didascalie initiale souligne les différentes formes de description spécifiques à un mode ou à un autre. De quelle gauche s'agit-il ? La première didascalie semble écrite davantage du point de vue des personnages, plutôt que de celui d'un éventuel spectateur. De plus, le présent utilisé alors comme temps de l'énonciation (normalement privilégié dans le texte didascalique) cédera sa place au passé simple dans la suite du texte. À l'exemple de *Provincetown Playhouse*, la première didascalie de « Scènes d'enfants (bis) » annonce de façon contradictoire, ou plutôt conflictuelle, l'espace textuel où devra se dérouler la « pièce en un acte ». Si tout est mis en place pour évoquer le théâtre dans « Scènes d'enfants (bis) », l'hybridation entre la narration et les didascalies oblige à repenser l'aspect singulièrement littéraire du texte didascalique et, conséquemment, à le soumettre à une véritable lecture attentive. Marvin Carlson, tout en critiquant les positions théoriques de Michael Issacharoff sur l'autorité auctoriale, propose une perspective qui replace les didascalies au cœur de la lecture de la dramaturgie :

A complete survey of didascalia today would have to include some that in fact could never or could only with great difficulty be realized on the stage, and which are written not to guide stage realization but for the understanding or enjoyment of the reader (1991 : 39).

Cette citation met de l'avant toute la littérarité qui s'est développée dans les didascalies (dans ce cas, il s'agit principalement des didascalies « autonomes », selon le mot d'Issacharoff), dans une bonne partie du corpus dramaturgique du ^{xx}e siècle, et plus particulièrement dans les textes postmodernes, qui ont transformé du même coup ce que l'« [o]n a longtemps considéré [...] comme une indication technique sans intérêt diégétique » (Robert, 1991a : 127). Étant donné que « Scènes d'enfants (bis) » n'existe qu'à titre de texte dramatique enchâssé dans un roman, c'est-à-dire qu'il ne possède pas de véritable autonomie textuelle, les conditions immédiates de sa représentation scénique demeurent absentes. Un roman comme *Scènes d'enfants* pourrait facilement être mis en scène, parce que ses possibilités scéniques ainsi que sa théâtralité se manifestent de façon éloquent. Dès lors, la question de la pertinence des didascalies en tant que matériau littéraire redevient inévitablement présente pour l'analyse de « Scènes d'enfants (bis) ».

Reprenant un des concepts de la théorie des modes développée par Genette, Mary Ann Frese Witt affirme que « drama, like the novel, may be read as a “mixed” mode rather than a purely mimetic one » (1992 : 104). Cette hybridité modale, si l'on veut, est typique de « Scènes d'enfants (bis) » et davantage de ses didascalies. Il est indéniable qu'il existe un intermédiaire entre les dialogues et les didascalies, comme l'indique la première scène de « Scènes d'enfants (bis) », tout de suite après l'arrivée de Miss Baldwin chez les Wilson :

- Miss Baldwin se lança dans un chapelet d'excuses :
 — *Oh, oh, si vous saviez ! Si vous saviez comme je m'en veux, madame Wilson ! [...]*
 — *Mais non, je vous en prie.*

— *Dire que j'ai longtemps hésité avant de sonner. [...]*

Grigor s'interposa entre elle et Léontyne :

— *Excusez notre stupeur, Miss Baldwin, mais nous nous attendions si peu à vous revoir, après tant d'années !*

Miss Baldwin avala et repartit de plus belle sur un coup de glotte :

— *J'ai changé beaucoup, je le sais*⁵ (S-86-87).

La citation montre qu'on ne quitte jamais tout à fait le récit. Si la narration didascalique revêt une importance quantitativement moyenne dans le texte, la présence du narrateur devient, quant à elle, capitale. La narration didascalique qui entoure le dialogue ne diffère pas fondamentalement des didascalies que l'on retrouve dans la dramaturgie depuis Victor Hugo, à l'exception des temps de verbe. Cette particularité fait l'objet de deux commentaires métatextuels. Un premier, qui précède immédiatement « Scènes d'enfants (bis) », vient non pas du narrateur mais, encore une fois, de la comédienne Betty Kossmut. Ainsi, lors de la première répétition de la pièce, trois semaines avant le 25 août, Kossmut déclare, en s'adressant indirectement au narrateur : « C'est lui qui nous dit qu'il s'agit d'une pièce. Pourtant, remarquez qu'elle est écrite au passé [...] » (S-75). L'utilisation du passé simple comme temps de verbe principal de la narration didascalique place l'ensemble du texte dans un registre d'antinomie. En effet, comment peut-on concevoir une pièce au passé, alors que le théâtre est l'art de l'immédiat, de l'instant présent ? Non seulement la narration didascalique est-elle écrite au passé, mais – et c'est ce qui la rend encore plus appropriée dans « Scènes d'enfants (bis) » – elle est médiatisée par la présence du

5. Je souligne.

narrateur. Cette situation implique aussi des digressions plus fréquentes de sa part, qui se lisent, en général, comme une tentative d'aparté dirigé directement vers le lecteur. Quant au deuxième commentaire, il survient tout juste avant le moment décisif pour les personnages, c'est-à-dire après la lecture complète du manuscrit de « Scènes d'enfants (bis) » ; le dramaturge décide enfin de répondre à Betty Kossmut :

— *L'avenir ? Mais tout se rapporte au passé dans cette pièce. Vous l'avez dit vous-même : elle est écrite au passé. C'était plus fort que moi. Comme si cette soirée avait déjà eu lieu, de même que les épisodes du cahier bleu ont eu lieu (S-143).*

Dire « je » dans les didascalies

L'énonciation d'un texte dramaturgique ne se trouve pas communément assumée par un « je ». C'est pourtant le cas de « Scènes d'enfants (bis) », à l'exception des didascalies initiales et de la première scène. Ainsi, *Scènes d'enfants* tisse un autre rapport très étroit avec *Provincetown Playhouse*, car ce dernier suggérerait déjà une intrusion du côté de ce « je » de l'énonciation, d'abord avec le titre (provenant d'une réplique du texte), puis avec les « Mémoires », où le « je » assumait un rôle assez inusité. Si le recours au pronom « je » en tant qu'instance énonciative des didascalies demeure inhabituel dans la dramaturgie, il est largement favorisé dans la narration romanesque contemporaine et indubitablement dans les récits postmodernes. En relisant la définition de la didascalie proposée par Jeannette Laillou Savona⁶, on remarque

6. « [...] tout ce qui n'est pas dialogue ou tirade ; son statut [étant] celui d'une voix extradiégétique, puisqu'il s'agit d'une instance du dis-

qu'elle convient davantage à *Scènes d'enfants* qu'à *Provincetown Playhouse*, sans doute parce que Laillou Savona utilise des concepts narratologiques qu'elle applique à la dramaturgie. Toutefois, dans « Scènes d'enfants (bis) », un aspect transgressif fondamental persiste par rapport à cette définition : la voix didascalique est celle d'un personnage de la fiction. Le premier exemple surgit dès le court préambule qui précède « l'entrée en scène » du narrateur dans sa propre pièce :

On sonna à la porte. Léontyne se leva et dit :

— Ce doit être notre soldat. [...]

Je n'eus jamais autant le trac que lorsque Léontyne, aussi parfaitement stoïque qu'elle devait l'être d'après son texte, me fit passer au jardin en annonçant :

— Grigor, encore une fois tu ne devineras jamais qui nous arrive !

— Mark ! s'écria-t-il, interloqué⁷ (S-95).

Cette scène annonce d'abord le passage du narrateur du « hors-scène » à la scène où se déroule l'action de « Scènes d'enfants (bis) ». Comme le précise Jean-Pierre Ryngaert, « [c]es espaces absents mais littéralement présents “dans la coulisse” existent “hors-texte” comme ils existent “hors-scène” et parfois ils pèsent assez fort sur le texte ou sur la scène pour qu'on s'y arrête » (1991 : 76). Cette traversée de la coulisse à la scène ne sert pas de transition d'un hors-texte « réel » à un texte de fiction, mais bien d'un texte de fiction A à un texte de fiction B. Du même coup, c'est le moment où l'auteur entre littéralement dans son propre

cours au premier degré, et d'une voix hétérodiégétique qui n'est pas celle d'un personnage de la fiction » (1985 : 233).

7. Je souligne.

texte. Ce passage crée aussi une confusion quant au double rôle que le dramaturge est appelé à jouer : celui de narrateur et celui de personnage secondaire. Proposant un argument similaire à celui de Laillou Savona, Lucie Robert affirme que la didascalie « créerait ce que le roman présente comme le point de vue [...], ce que démontre en outre la fréquence d'utilisation du pronom indéfini "on" dans le texte didascalique » (1991a : 128). L'usage du pronom « on » dans le passage ci-haut ajoute à l'ambiguïté didascalique, car le personnage qui a sonné à la porte est nécessairement le narrateur. Autrement dit, l'instance énonciative diffère dans la mesure où le narrateur assume un rôle dans sa propre pièce, puisque ce n'est qu'après son arrivée *sur scène* qu'il s'autorise à utiliser le « je » dans la narration didascalique.

Ce qui est d'autant plus remarquable dans *Scènes d'enfants*, compte tenu du fait que le narrateur-dramaturge incarne un des personnages dramatiques de sa propre création, c'est qu'il permet alors à ce même personnage (ce double qu'il interprète lui-même) de donner ses impressions sur l'ensemble du déroulement de la pièce et sur les répliques des autres personnages. L'usage d'un personnage-narrateur qui tire les ficelles du jeu, en laissant une marge de manœuvre à ses personnages, donne un point de vue tout à fait inédit sur un texte dramatique. Selon Vigeant, l'utilisation de caractéristiques narratives dans la dramaturgie se veut « un des moyens les plus efficaces pour contourner le naturalisme et amener le spectateur [ou le lecteur] non pas (ou pas seulement) à s'identifier aux personnages, mais surtout à s'interroger sur eux » (1989a : 157). L'effet recherché apparaît tout à fait semblable dans « Scènes d'enfants (bis) ». De qui s'agit-il ? Du

personnage-narrateur, du dramaturge ou encore d'un autre personnage ? Avant tout, il s'agit d'un personnage d'écrivain qui commente sa propre création dramatique, dont la représentation doit se passer exactement comme elle a été écrite.

LE « CAHIER BLEU »

Le « cahier bleu » offre, lui aussi, un autre point de vue assez inhabituel sur le texte dramatique et il propose une hybridation supplémentaire du récit. À priori, la structure textuelle du « cahier bleu » s'apparente aux « Mémoires » de Charles Charles dans *Provincetown Playhouse*. Un premier extrait du « cahier bleu » (d'environ cinq pages) se retrouve d'abord dans le récit enchâssant, avant l'apparition du texte dramatique. Quatre autres extraits de longueurs variables viennent ensuite s'intégrer à « Scènes d'enfants (bis) ». Pourtant, les différences entre les deux textes fragmentés sont plus nombreuses que leurs similitudes. Le narrateur explique la fonction du « cahier bleu » dans l'ensemble de son projet :

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. Il aurait pu s'intituler : K&Q, 3 novembre 1964. La narration de cette journée constituait un postulat de base sur lequel reposait l'écriture de ma pièce (S-51-52).

Si les « Mémoires » n'apportent aucun élément nouveau à l'action dramatique de *Provincetown Playhouse*,

la lecture du « cahier bleu » se révèle essentielle à la compréhension du roman, d'autant plus que cette fiction, ce court roman constitué de « faits réels », sert en quelque sorte de point de départ à la reconstitution de la vérité que le narrateur recherche. Quoique la construction de ce récit écrit à la troisième personne soit fragmentée, sa chronologie est linéaire et les événements racontés dits « réels », uniquement basés sur des allusions, des impressions et l'imagination du narrateur. Pour lui la vérité n'est possible que si elle est envisagée dans un rapport privilégié avec la fiction.

Le « cahier bleu » doit faire la lumière sur le présent par la reconstitution du passé. Le « cahier bleu » consiste essentiellement en une recreation subjective du passé des Wilson, plus précisément autour de la mort présumée de leur fils Peter, le 3 novembre 1964, et ce qui aurait mené à l'assassinat de Miss Baldwin six jours plus tard. Les fragments de ce récit se déroulent d'abord en parallèle au texte principal, puis ils marquent des pauses entre les différentes scènes de la pièce, pour se fondre enfin, au point culminant, au début de la tirade de Léontyne, qui clôt le texte dramatique :

On entendait toujours le même passage des Scènes d'enfants. [...]

[Léontyne] monta en direction de la chambre – ou était-ce un placard ? – tandis que grondait toujours un peu plus fort la voix, discordante, de Miss Baldwin.

Le voyant rouge s'alluma. La voix de Léontyne nous parvint d'un autre lieu et d'une autre époque.

— On n'entendait que les Scènes d'enfants dans cette maison. Et que la voix de cette femme (S-131, 133).

L'autre lieu et l'autre époque en question sont en fait le temps et l'espace de la narration du « cahier bleu ». En se fondant dans le présent de « Scènes d'enfants (bis) », le passé du « cahier bleu » réussit à juxtaposer les deux temporalités (1964 et 1984) et à unir les deux récits. Ainsi, cette nouvelle situation textuelle expose plus clairement une autre des stratégies d'hybridation utilisée dans *Scènes d'enfants* et elle donne indéniablement une plus grande pertinence à ce court récit.

LOGOCENTRISME OU TEXTOCENTRISME ?

Scènes d'enfants permet d'approfondir les rapports (théoriques) entre un texte dramatique et sa représentation théâtrale. Voilà pourquoi ouvrir une courte parenthèse sur la situation conflictuelle du texte dramatique comme centre d'intérêt de l'univers théâtral constitue une digression essentielle à une réflexion plus globale sur le texte. Il est vrai que dans l'histoire de cet art du présent, de l'éphémère, voire de la fugacité qu'est le théâtre le texte occupe une place variable. Texte littéraire et manifestation artistique sont parfois antagonistes pour les auteurs, praticiens et théoriciens du théâtre. D'après Irène Perelli-Contos, « le *textocentrisme* [...] a marqué, pendant longtemps, l'histoire du théâtre en mettant celui-ci sous la tutelle de la littérature » (1994 : 46-47). Pour les partisans du théâtre en tant que discipline artistique polysémique et polymorphe autonome, on doit

[r]amener le texte à sa juste place dans le spectacle, remettre en cause le statut privilégié de l'auteur dramatique, passer d'une pratique et d'une histoire du théâtre où le texte seul avait du sens, à une pratique où les différents systèmes de signes : l'acteur, le son, la lumière, l'image, l'espace, signifient eux aussi et s'inscrivent

dans une dramaturgie d'ensemble ; une telle révolution n'a vu le jour qu'au début de notre siècle (p. 47).

Effectivement, il est bon de rappeler qu'au ^{xx}e siècle, la représentation est devenue progressivement un véritable synonyme du théâtre : d'abord grâce au développement considérable de la mise en scène, ensuite grâce à la très grande influence d'Antonin Artaud sur le jeu des acteurs et, enfin, grâce au parti pris des sémioticiens du théâtre et des autres spécialistes des études théâtrales contemporaines pour le spectacle. Ce faisant, le théâtre contemporain a délibérément laissé la dramaturgie dans l'une de ses marges⁸. Dans son attaque du supposé textocentrisme, Perelli-Contos ajoute un argument étonnant à sa démonstration :

Curieusement, les éléments qui ont révolutionné le théâtre ont été puisés à même les formes traditionnelles. Le théâtre grec, les théâtres d'Extrême-Orient, les Passions du Moyen Âge, la Commedia dell'arte, les rituels primitifs furent en effet les sources par excellence du renouveau théâtral (1994 : 47).

Si le théâtre avait besoin de se libérer du texte à une certaine époque, aujourd'hui, dans certains milieux théâtraux, la situation semble devenue pratiquement opposée. Par ailleurs, ce que Perelli-Contos trouve « curieux » m'apparaît pourtant clair : les formes traditionnelles de théâtre auxquelles elle fait référence sont de toute évidence associées à une forme de métaphysique de la présence, c'est-à-dire qu'elles sont reliées à

8. André Jean (1994) montre admirablement, dans un essai (parfois anecdotique, il est vrai) tiré de sa propre expérience de dramaturge, la place – souvent peu enviable – que celui-ci occupe dans le milieu théâtral contemporain, et particulièrement au Québec. Jean donne raison à Perelli-Contos : l'auteur dramatique a assurément perdu son statut privilégié !

la place centrale qu'occupe la représentation par rapport au texte. Là où le texte de théâtre doit s'affirmer en tant qu'*écriture* (en ce sens, il serait possible de parler de la réussite de plusieurs textes dramatiques postmodernes), c'est bien en relation avec la « pratique totalisante qui est celle du théâtre concret », pour reprendre l'expression d'Anne Ubersfeld (1982 : 11). Les textes de Chaurette – et ceux de plusieurs dramaturges postmodernes – ont servi à interroger le théâtre sans que la création dramatique (et littéraire) soit subordonnée à la *totalisante* représentation.

Il a été possible de le remarquer au deuxième chapitre : *Provincetown Playhouse* prouvait déjà qu'il existait en tant que partition ou, en d'autres termes, en tant qu'*écriture*. Si *Provincetown Playhouse* constitue l'histoire d'une représentation théâtrale, la relation entre le texte et son éventuelle manifestation spectaculaire laisse incontestablement primer le texte. La situation contradictoire de l'art théâtral est poussée dans *Scènes d'enfants* encore plus loin qu'elle ne semblait l'être dans *Provincetown Playhouse*. Dans les deux cas, la référence au texte en guise d'élément premier du théâtre demeure extrêmement forte, en particulier dans *Scènes d'enfants* où la pièce de théâtre existe uniquement sous la forme d'un manuscrit. Elle n'est jamais montée dans la « réalité » diégétique du roman, c'est-à-dire dans les moments donnés comme « réels », en regard des fictions du narrateur que sont le « cahier bleu » et « Scènes d'enfants (bis) ». En privilégiant une ambiguïté dans la relation entre le texte et sa représentation, *Scènes d'enfants* propose de revoir cette hiérarchie et, par le fait même, d'interroger à nouveau et le logocentrisme et le textocentrisme. Il ne faut pourtant pas y voir un plaidoyer pour un retour au texte

comme véhicule unique du sens du théâtre, mais bien une autre façon de reposer la question fondamentale qui lie un texte dramatique et sa représentation théâtrale.

UN MIMOTEXTE HYBRIDE

Dans *Scènes d'enfants*, l'importance accordée au texte et l'indétermination générique (l'intergenre) se rapprochent de la question du mimotexte, car celui-ci se définit principalement par les infractions qu'il commet aux règles du genre dramatique. Vaste est le corpus des romans qui incluent dans leur narration un tableau, une photographie, une nouvelle, un extrait de journal intime ou toute autre manifestation discursive ou picturale, que ce soit sous la forme d'une mise en abyme ou d'un récit enchâssé. Quant aux textes dramaturgiques, il n'est pas rare qu'ils intègrent, le plus souvent sous la forme d'une mise en abyme, un autre texte de théâtre ou les éléments d'une représentation théâtrale. Cependant, les romans qui mettent en abyme un texte dramaturgique complet sont encore peu nombreux. « Circé », le texte dramatique mis en abyme dans *Ulysse* de Joyce, constitue à ce jour l'illustration la plus éloquente de cette pratique. Si le procédé joycien se voulait peu conventionnel à l'époque de la publication d'*Ulysse* (1922) et si le texte dramatique lui-même se permettait quelques écarts par rapport aux normes dramaturgiques, « Circé », en tant que mimotexte, correspond maintenant assez bien à une définition traditionnelle (pour notre époque) du genre dramatique.

En se servant de trois mimotextes différents, Jacqueline Viswanathan (1988) a proposé non pas un modèle mais bien trois modèles d'agencement de mimé-

tisme. *Scènes d'enfants* représente bel et bien un autre mimotexte que l'on peut intégrer au paradigme de Viswanathan. Pourtant, les caractéristiques textuelles postmodernes de « *Scènes d'enfants (bis)* » montrent que ce texte se situe un peu en marge des trois mimotextes étudiés par Viswanathan lorsqu'on le confronte aux critères élaborés par l'auteure et ce, pour trois raisons principales. Premièrement, le mimotexte ne se repère pas uniquement à un moment isolable du récit ; deuxièmement, bien que le texte soit principalement composé de dialogues, ceux-ci ne sont pas précédés du nom de chacun des personnages qui les énoncent ; troisièmement, la narration qui sert d'instance didascalique est assumée parfois par un « on », mais surtout par un « je », représentant le narrateur du roman, narrateur qui joue également le rôle du personnage secondaire de sa propre pièce. Puisque « *Scènes d'enfants (bis)* » vacille entre le mode dramatique et le mode narratif, tout en calquant la représentation théâtrale, il faut alors le relire comme un double mimotexte, à la fois selon la conception de Viswanathan et selon celle de Robert : un texte qui oscille entre deux formes discursives et qui imite la représentation théâtrale.

« *Scènes d'enfants (bis)* » n'adopte pas le modèle traditionnel d'une pièce de théâtre tel que Viswanathan le définit, étant donné que le texte de la narration didascalique ne se distingue pas toujours *radicalement* des dialogues des personnages ; le style indirect libre est présent ; le discours du narrateur et celui de son propre personnage fusionnent à l'occasion. En revanche, à l'exemple des mimotextes que Viswanathan étudie, « *Scènes d'enfants (bis)* » contient des didascalies qui favorisent la visualisation de l'espace scénique. Pourtant, elles ne sont pas écrites du point de vue du

spectateur, mais bien du point de vue des personnages, et plus spécifiquement de celui joué par le narrateur, comme en témoigne une des nombreuses scènes qui impliquent un déplacement d'une pièce à une autre : « Nous vîmes au même instant le voyant rouge s'allumer dans la pièce. Je l'entraînai, mine de rien, près de l'intercom » (S-107).

D'autres passages où il est question de regards ou d'observations précisent encore plus le point de vue privilégié : « Nous eûmes, le temps d'une brève plongée par la fenêtre, une vision étonnante de Léontyne, seule dans la pénombre du jardin, en train de s'arracher les cheveux » (S-109). Dans cette division de l'espace entre une scène principale et ses coulisses, la narration didascalique favorise assurément le point de vue du narrateur, bien qu'il ne soit pas le personnage principal du texte dramatique. Dans le dernier extrait, le lecteur peut donc visualiser deux scènes parallèles : celle d'où le narrateur et l'autre comédienne qui surveillent Léontyne et celle où Léontyne semble vraiment dans tous ses états.

*
* *
*

Proposer un exercice de transdiscursivité dans les limites de l'œuvre d'un même auteur permet d'approfondir les relations qui se créent d'un genre à l'autre. Dans le cas de Chaurette, le chevauchement du dramatique et du narratif visible dans tous ses ouvrages atteint son apogée dans *Scènes d'enfants*. L'intergenre y permet une multitude d'expériences dramaturgiques qui détiennent une valeur théorique indéniable. Avec une structure textuelle assez complexe (trois récits distincts dont un qui oscille entre le mode dramatique et

le mode romanesque), le récit englobant n'atteint jamais une véritable homogénéité discursive. Ainsi, *Scènes d'enfants* s'inscrit dans un paradigme tout à fait postmoderne, que ce soit justement en créant une hétérogénéité discursive, en remettant en question le rôle de la vérité, en proposant la fiction comme origine au récit, ou encore en multipliant les signes d'hybridité : générique, modale et didascalique. Les didascalies – ou encore la narration didascalique – contiennent certains passages énoncés à la première personne, alors que d'autres le sont par le « on » impersonnel propre habituellement aux textes didascaliques. De cette façon, ils remettent en question le point de vue « neutre » qui sied normalement aux didascalies, afin de diriger le texte dramatique vers de nouveaux points de vue de lecture. *Scènes d'enfants*, c'est, en définitive, un texte qui affirme l'importance primordiale de l'*écriture*, qui interroge la création dramatique et qui propose une autre forme de critique du logocentrisme.

CONCLUSION

Je crois maintenant comprendre ce qui me gênait au théâtre, c'était la présence sur le plateau des personnages en chair et en os. Leur présence matérielle détruisait la fiction. Il y avait là comme deux plans de réalité, la réalité concrète, matérielle, appauvrie, vidée, limitée, de ces hommes vivants, quotidiens, bougeant et parlant sur scène, et la réalité de l'imagination, toutes deux face à face, ne se recouvrant pas, irréductibles l'une à l'autre : deux univers antagonistes n'arrivant pas à s'unifier, à se confondre.

Eugène IONESCO,
Notes et contre-notes.

Le postmodernisme occupe de plus en plus un espace intellectuel complexe et polémique qui peut aisément susciter des débats passionnants. Il est possible de croire qu'il s'agit d'une chimère, c'est l'opinion de certains, ou de penser qu'il représente un phénomène fascinant et que ses manifestations dans le champ littéraire offrent une récolte textuelle riche et diversifiée. C'est pour cette dernière raison, et aussi pour son aspect polémique, que j'ai voulu favoriser une analyse plus en profondeur du postmoderne à travers deux textes de Normand Chaurette. Bien que les études sur le postmoderne négligent souvent la spécificité des

littératures nationales, la situation particulière du Québec dans ce contexte mérite vraiment que l'on s'y arrête car, d'après Pierre Neveu,

à la littérature conçue comme un projet fondé sur une mémoire collective et une visée totalisante, se sont substituées la pluralité, la diversité, la mouvance des textes, comme l'eau toujours changeante d'un même fleuve : le fleuve sans fin de l'Écriture [...] (1988 : 14).

Par ailleurs, peut-on concevoir, comme le suggère André Lamontagne (1994), que le grand récit national québécois n'a pas encore été vraiment démystifié ?

Les premiers textes dramatiques postmodernes significatifs au Québec sont apparus au tournant des années quatre-vingt et ils ont côtoyer une série d'autres textes plutôt tributaires du courant toujours dominant à l'époque, la dramaturgie de la parole. C'est dire que depuis 1980 le corpus dramatique québécois s'est formé à partir d'une très grande variété de textes, postmodernes ou non, dont les principaux auteurs sont Normand Chaurette et René-Daniel Dubois, bien sûr, mais aussi Michel Marc Bouchard, Michel Garneau, Marie Laberge, Jovette Marchessault, Marco Micone, Jean-Pierre Ronfard et Michel Tremblay. Pourtant, il n'existe qu'un très petit nombre d'ouvrages (pour employer un euphémisme) sur la dramaturgie postmoderne au Québec. L'occasion était donc belle d'explorer la rencontre de la dramaturgie et du postmoderne : un « genre » et un phénomène qui nécessitent encore des travaux sérieux afin qu'on les comprenne plus efficacement.

Chaurette et Dubois, les deux dramaturges postmodernes québécois les plus importants, proposent une *attitude* singulière face à la littérature et au théâtre sans appartenir à une génération ou à un courant dramatur-

gique. En revanche, il est vrai que l'on peut remarquer la récurrence de certaines thématiques assez typiques de la dramaturgie québécoise des années quatre-vingt, toutes tendances confondues, dont la présence marquée de la figure du créateur comme personnage – qui traverse d'ailleurs presque tous les textes de Chaurette. Paul Lefebvre affirme à ce sujet que « l'artiste et son art a été *le* sujet majeur du théâtre québécois des années quatre-vingt » (1990 : 127). Durant cette période, les esthétiques dramaturgiques et théâtrales se rejoignent dans cet intérêt constant à exposer, à explorer ou à expliquer le geste créateur, qu'il soit théâtral, musical, artistique ou romanesque. Le traitement de la figure de l'artiste varie considérablement selon les auteurs. D'après Louise Vigeant,

[o]n ne peut bien sûr réduire ou limiter leur contenu à ce seul propos puisque ces pièces font toutes entendre une voix singulière et se nourrissent à d'autres tourments. Toutefois, l'omniprésence de la figure de l'artiste nous force à constater que toute la recherche de l'identité y est reprise à partir du point de départ : dans le geste même de dire, d'écrire, de se dire, de s'écrire (1991 : 12).

Dans cette quantité de textes se livrant à une réflexion sur la démarche du créateur ou sur le texte que l'on joue, que l'on voit, que l'on entend ou que l'on lit, *Provincetown Playhouse* et *Scènes d'enfants* apparaissent parmi les plus originaux.

*
* *
*

J'ai cherché ici à dégager les conditions de lisibilité des textes dramatiques contemporains en utilisant deux œuvres postmodernes de Chaurette. Une des spécificités de la dramaturgie concerne le rapport ambivalent

qu'elle entretient avec les études littéraires d'un côté et avec la représentation théâtrale de l'autre. Privilégier le texte dramatique ne vise certes pas à dénigrer le spectacle théâtral. Cette préférence s'inscrit plutôt dans un respect des diverses disciplines et elle témoigne d'un refus de reléguer le texte au rang de simple partie, parmi de nombreuses autres, du théâtre global. Le son ou l'éclairage, par exemple, constituent, à côté du texte, des éléments incontournables de la représentation, mais ils ne peuvent pas, isolément, revendiquer un statut semblable à celui du texte. Dans cet ordre d'idées, le choix de *Provincetown Playhouse* et de *Scènes d'enfants* découle non seulement d'un intérêt pour l'œuvre de Chaurette, mais aussi pour le texte dramatique, et spécialement pour les questions qu'il pose au théâtre en tant que manifestation « totale ». Lors de l'analyse des textes de Chaurette, il est apparu de plus en plus évident que la fameuse proposition d'Anne Ubersfeld sur les « trous » du texte dramatique était vraiment devenue désuète. Bien sûr, une mise en scène ajoute des éléments pertinents au texte (elle ne comble pas des lacunes), mais celui-ci – les textes de Chaurette le démontrent – contient intrinsèquement tous les éléments nécessaires à sa compréhension ou à son analyse.

C'est l'hybridité, un procédé privilégié dans plusieurs textes postmodernes, qui servait de point de départ idéal pour regrouper l'ensemble des stratégies textuelles utilisées dans les textes de Chaurette. Si les deux textes retenus manifestent des signes de décentrement évidents en choisissant en guise d'univers de fiction des lieux typiques ou même mythiques des États-Unis d'Amérique, c'est surtout en intégrant un fonctionnement transdiscursif (entre le dramatique et

le romanesque) que des effets d'hybridation constants se créent. Ainsi, la dramatisation du romanesque dans *Provincetown Playhouse* redéfinit la fonction des dialogues : doivent-ils nécessairement servir à échanger, à argumenter ou à convaincre ? Quant à la discursivité hétérogène de *Scènes d'enfants*, elle illustre l'apogée de la pratique narrative dans l'œuvre dramatique de Chaurette, tandis que la très grande narrativité de « Scènes d'enfants (bis) » remet en question les limites du texte dramatique.

La mise en abyme joue un rôle déterminant quant aux liens unissant la dramaturgie et le théâtre à l'intérieur d'un texte dramatique. Dans *Provincetown Playhouse*, la représentation théâtrale et l'écriture dramaturgique sont toutes deux mises en abyme. Les deux versions du même texte proposent deux mises en abyme distinctes avec deux points de vue différents d'un même sujet : le « Théâtre de l'immolation de la beauté ». En reprenant la stratégie du « théâtre dans le théâtre », la deuxième version présente la parodie d'une pièce grandiloquente et prétentieusement poétique. *Provincetown Playhouse* montre bien qu'une des façons de s'assurer de la lisibilité d'un texte dramatique consiste à intégrer les éléments d'une représentation théâtrale à l'intérieur de ce texte. La première version, elle, met en abyme l'échec d'un auteur devant sa page blanche, usant ainsi d'une autre stratégie récurrente de la fiction postmoderne : la pratique d'écriture.

Les didascalies composent indéniablement un autre signe distinctif de la dramaturgie et il est désormais tout à fait futile de les considérer comme un mode d'emploi ou une recette ! En ce sens, l'hypothèse de Michael Issacharoff voulant que les didascalies relèvent *uniquement* d'un régime sérieux paraît injustifiée,

précisément parce que les deux types de discours, dans plusieurs textes postmodernes, s'entremêlent fréquemment. Dans *Provincetown Playhouse*, les didascalies perdent d'abord leur rôle, apparemment premier – favoriser le passage à la scène – pour en reprendre un autre beaucoup plus ambigu. Puis, lorsque des didascalies se changent ultérieurement en dialogues et lorsque les dialogues deviennent les didascalies d'une pièce mise en abyme, la confusion des fonctions est à peu près totale. Dans *Scènes d'enfants*, il s'agit plutôt d'une narration didascalique qui entoure les dialogues du texte dramatique. Ainsi, les propositions de Jeannette Laillou Savona visant à rapprocher les didascalies de la narration romanesque prennent une signification encore plus grande. Dans « Scènes d'enfants (bis) », la narration didascalique est paradoxale parce que l'hybridation entre la narration (romanesque) et les didascalies (dramaturgiques) ne peut pas s'effectuer sans équivoque. Peut-être est-ce là que le concept d'hybridité prend réellement tout son sens grâce à la perméabilité des frontières entre les didascalies et les autres systèmes discursifs. En regard de la narration romanesque, la narration didascalique de « Scènes d'enfants (bis) » ne contient pas de réelle description et ne permet pas de digressions autres que celles qui se rapportent immédiatement aux conditions des personnages ou de l'action dramatique lors du déroulement de la pièce.

La narration didascalique de « Scènes d'enfants (bis) » soulève une autre question de taille pour l'étude de la dramaturgie : comment peut-on dire « je » dans les didascalies ? Les didascalies sont normalement énoncées à la troisième personne et un énonciateur « neutre » se dissimule derrière le pronom « on ». À la

question « Qui parle dans la narration didascalique ? », la réponse se complexifie, puisqu'il s'agit d'un narrateur dont le discours oscille entre l'objectivité et la subjectivité, doublé d'un personnage de la fiction. La présence d'un narrateur, qui est aussi l'« auteur » du texte, le recours au « je » et l'utilisation du passé simple forment des éléments caractéristiques de la narration didascalique de « Scènes d'enfants (bis) ». De plus, le passage du narrateur d'un hors-texte fictif à un texte doublement fictif (« Scènes d'enfants (bis) ») lui permet de s'interroger sur les personnages de sa propre fiction, tout en montrant que les effets de réel ne sont qu'une mystification créée par les diverses formes de réalisme avec lesquels le narrateur s'amuse.

En abordant les genres littéraires sous l'angle de l'hybridité textuelle, j'ai pu développer la notion d'intergenre, la mettre de l'avant. S'intéresser à la déconstruction des genres ne signifie pas négliger le système générique traditionnel et encore moins ignorer les nombreuses théories sur les genres littéraires, mais plutôt voir comment ce système générique permet de saisir de nouveaux textes, inclassables dans des catégories plus orthodoxes. Si la division traditionnelle des genres littéraires s'avère plus ou moins pertinente pour classer des textes postmodernes, Ralph Cohen et Barbara Havercroft ont bien montré que l'étude des genres n'est pas inutile pour la compréhension des textes qui incluent une réflexion générique dans leur propre structure. *Provincetown Playhouse* offre une déconstruction du genre dramatique traditionnel, mais sans créer les sensations éclatantes propres à certains auteurs postmodernes. Le texte intègre le système dramatique, tout en interrogeant les « lois » intrinsèques de ce système. En prenant place dans un espace d'intergénéricité,

Scènes d'enfants permet une série d'expériences dramaturgiques qui se métamorphosent réellement en propositions théoriques. En fait, la récurrence des commentaires métatextuels dans *Scènes d'enfants* transforme le récit en véritable essai de poétique dramaturgique.

Dans les textes de Chaurette, l'hybridité s'exprime aussi par la fragmentation textuelle ; celle-ci montre admirablement, dans *Provincetown Playhouse*, qu'une vision totalisante s'impose plus difficilement dans un contexte postmoderne et qu'il importe plutôt d'offrir une multitude de points de vue sur le texte. Conformément à l'idée de Lucie Robert sur les didascalies, la question qui doit se poser dans les fragments des « Mémoires » de Charles Charles n'est plus « À qui parle-t-on ? », mais bien, encore une fois, « Qui parle ? ». Avec l'emploi d'un énonciateur énigmatique dans les « Mémoires » (qui constitue une forme de métadiscours sur l'ensemble du texte), une perspective tout à fait inédite sur le texte dramatique se découvre. Puisque *Scènes d'enfants* adopte une structure textuelle complexe, que les différents récits sont fragmentés et que le texte oscille constamment entre un mode dramatique et un mode romanesque, le récit englobant ne parvient jamais à atteindre une véritable homogénéité discursive.

Les fins ouvertes, refusant la totalisation du texte, caractérisent bien le dénouement des deux ouvrages de Chaurette. Dans *Provincetown Playhouse*, la fin affiche son inévitable retour au texte, comme le souligne éloquemment le début du dix-neuvième tableau : « Charles Charles [...] s'assoit par terre, au milieu des couteaux, du sac et du texte de la pièce... ces choses » (Chaurette, 1981 : 113). Dès le commencement de

Provincetown Playhouse, il avait été clairement établi qu'un seul manuscrit du « Théâtre de l'immolation de la beauté » existait. De plus, la toute dernière didascalie : « Silence. Le noir » (p. 114), en reprenant exactement les indications du début de la première didascalie du premier tableau, autorise (au point de vue de la logique du texte) l'inévitable recommencement de la pièce de Charles Charles. *Scènes d'enfants* met en jeu une stratégie de clôture quelque peu différente, qui ne renvoie pas à une forme de circularité du texte, mais qui donne le texte dramatique du narrateur comme origine vraisemblable du récit. Dans les deux cas, la fin totalisante est évacuée au profit soit d'un recommencement à l'infini suggérant que l'on ne peut pas achever un texte, soit d'une ouverture à une nouvelle représentation ou à une autre variation textuelle.

Lire la dramaturgie ne devrait donc pas relever d'une hérésie littéraire. Si la scène postmoderne a ébranlé la dramaturgie traditionnelle, le texte dramatique postmoderne, quant à lui, a toutefois continué de s'affirmer résolument en tant que texte *littéraire*. Considérés comme des mimotextes, les deux œuvres de Chaurette puisent autant aux sources traditionnelles de la littérature qu'à même les conditions particulières de la représentation théâtrale pour explorer les possibilités du théâtre. Une lecture critique de *Provincetown Playhouse* et de *Scènes d'enfants* oblige inévitablement à repenser le rapport texte/représentation et leur fonctionnement parfois dichotomique. Lit-on un texte dramatique de la même façon qu'on lit un roman ? Certes non, mais comment cloisonner les deux genres quand des textes postmodernes comme ceux de Chaurette invitent à une lecture transdiscursive et transgénérique ? Il existe plusieurs manières d'aborder un

texte, et la juxtaposition de la dramaturgie et du roman crée de nombreux points de rencontre très fertiles pour l'analyse littéraire. Pour bien comprendre les enjeux littéraires et théâtraux de la dramaturgie, il importe de circonscrire l'ensemble des conditions de lecture des textes afin de saisir davantage les stratégies textuelles qui sont déployées et les résultats qui en découlent.

Les ouvrages de Chaurette favorisent nettement le scriptible par un réinvestissement du littéraire dans le texte dramatique, sans proposer de retour à une dramaturgie traditionnelle toutefois. Chez Chaurette, cette littérarité dramaturgique n'est jamais superficielle, car elle se trouve au cœur d'une interrogation fondamentale sur le théâtre. Avec son tout premier texte, *Rêve d'une nuit d'hôpital* (1980), Chaurette a instauré les éléments fondamentaux de sa poétique dramatique : l'exploration des méandres spatio-temporels – l'angélus aux 12 coups incertains qui structure *Rêve d'une nuit d'hôpital* programme métaphoriquement le déséquilibre temporel de la pièce –, la présence très forte du Texte (la poésie de Nelligan et de Rimbaud), le créateur, la folie, une « chronologie constamment brouillée » (Godin, 1980 : 15), le monde onirique, ainsi que le personnage confronté à son double. Comme le précise Rodrigue Villeneuve,

[c]'est un lieu commun, et sans doute une facilité, de voir dans la première pièce d'un auteur, comme en filigrane, toutes celles qui viendront. Comment cependant se garder de cette lecture rétroactive, et pourquoi, quand sont déjà à ce point évidentes les préoccupations thématiques et formelles de l'auteur [...] ? (1994 : 691).

Bien que *Rêve d'une nuit d'hôpital* ait été créé à partir d'un des mythes les plus évocateurs de la littérature québécoise, Chaurette a su dépasser la simple question

biographique pour explorer toute la constellation Nelligan : poésie, folie, rêve et création. *Provincetown Playhouse* (1981) s'inscrit donc dans une suite cohérente de *Rêve d'une nuit d'hôpital* ; les thèmes explorés, les univers évoqués, la folie de Charles Charles – et ses histoires parallèles de 1919 et 1938 – rappellent le poète Nelligan et son enfermement, ce Nelligan montré dans *Rêve d'une nuit d'hôpital* à deux moments opposés de son existence (1902 et 1932).

Fêtes d'automne (qui s'est intitulé *Danielle Sarréra* jusqu'au moment de sa représentation au Théâtre du Nouveau Monde en 1982) revient à un univers onirique et cauchemardesque plus près de celui de *Rêve d'une nuit d'hôpital* que de celui de *Provincetown Playhouse*. Cependant, à l'instar de ce dernier, l'espace où se déroule l'action de *Fêtes d'automne* indiqué par la première didascalie se situe dans l'imaginaire de Joa, le personnage central du texte. Inspiré de l'*Œuvre* et du *Journal* de Danielle Sarréra (tirés des trois cahiers d'écolière que la jeune Danielle Sarréra a laissés avant de s'enlever la vie en 1949), *Fêtes d'automne* contient de longs passages narratifs qui précèdent 9 des 10 parties du texte (des fragments du journal intime de Joa) qui lui ajoutent une dimension supplémentaire en s'intégrant progressivement aux didascalies, bouleversant ainsi la frontière entre dialogues, didascalies et passages narratifs. Ce qui distingue les deux versions, c'est que dans la première le texte favorisait nettement l'écriture : la didascalie initiale présentait Danielle (et non Joa), assise à sa table de travail, qui écrivait, et de ce texte sortaient tous les personnages du drame d'inspiration mystique qui allait se jouer. Ce qui donnait une puissante force d'évocation à *Danielle Sarréra*, ce sont les nombreux extraits de l'œuvre intégrés

au texte dramatique – que Chaurette a dû retirer –, notamment les passages où mysticisme et sexualité s'entremêlaient, sous forme de préambule narratif ou encore en tant qu'éléments des dialogues.

La société de Métis (1983) explore l'univers artistique et les limites établies entre l'art et la réalité. De nouveau, c'est la figure du double – le tableau représente un personnage et ce même personnage s'anime pour donner vie au théâtre – qui occupe une place primordiale dans le texte de Chaurette. Cette fois-ci, le créateur n'est pas un auteur, mais plutôt un peintre naïf – fictif –, nommé Hector Joyeux, qui ne figure pas parmi la « distribution », dont les tableaux sont néanmoins représentés à l'intérieur même du texte. Les trois dessins (le terme paraît plus juste que tableaux) agissent comme des commentaires sur le texte. Il faut aussi ajouter que le jeu du texte réflexif et de la mise en abyme y connaît une expérimentation jusqu'alors unique dans l'œuvre de Chaurette.

Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues (1986) reste probablement le texte le plus déroutant que Chaurette a publié. La folie qui traverse l'ensemble de la production de Chaurette est ici une folie des grandeurs, incarnée dans ce projet impossible de l'ingénieur Anthony van Saikin, et aussi celle qui s'oppose à la Raison et au rationalisme scientifique occidental. Le texte entretient un rapport complexe et ambigu avec la représentation théâtrale. Gilbert David, en commentant les contradictions d'une mise en scène de *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, affirme : « Un tel théâtre métaphysique, par son austérité, par son refus de l'action dramatique au sens courant, n'a pas à emprunter à la mimésis l'essentiel de sa représentation » (1995 : 172). *Fragments d'une*

lettre d'adieu lus par des géologues est aussi le texte dramatique le plus *narratif* du corpus chaurettien : les longs monologues très littéraires des personnages témoignant à la commission d'enquête sur la mort de van Saikin et l'aspect statique du texte (les personnages doivent rester assis et *lire*) ne favorisent pas une interprétation très près des « standards d'émotion », selon les mots de Stéphane Lépine, et encore moins un jeu théâtral spectaculaire pour des comédiens. À la reprise de *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* en 1995, Chaurette a ajouté un tiré à part pour les spectateurs du Théâtre d'Aujourd'hui contenant une chronologie explicative du parcours des géologues ; cette chronologie évite toutefois le piège réaliste en demeurant floue avec des dates incertaines ou même farfelues. Cette tentation du narratif dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* se concrétisera deux ans plus tard dans un véritable récit, *Scènes d'enfants*, où la question théâtrale et le rôle du créateur (qui, à l'image de celui de *Provincetown Playhouse*, conçoit une pièce de théâtre impossible donnant lieu à une seule représentation) redeviennent capitales.

Pour des raisons évidentes à priori, *Les Reines* (1991) forme un épisode à part dans l'œuvre de Chaurette. Né dans l'univers sanglant et belliqueux de *Richard III* de Shakespeare, *Les Reines* n'aborde pas les mêmes questions de création, de folie (si ce n'est la démesure de certains personnages) et d'identité double ou multiple. En revanche, il est vrai que d'autres thématiques chaurettiennes, le sacrifice des enfants en l'occurrence, jouent un rôle non négligeable dans *Les Reines*. Puis, si la présence de *Richard III* est implicite, le jeu avec cet hypotexte (Genette, [1982] 1992) reste limité ; il ne s'agit pas de le commenter, de le parodier

ou de créer des liens intertextuels explicites avec d'autres pièces de Shakespeare, il s'agit de plonger à fond dans l'univers du grand dramaturge élisabéthain. Bien que les conditions spatio-temporelles soient aléatoires, ce « qui permet à la reine Marguerite de faire un voyage de plusieurs mois à l'intérieur d'une seule journée » (Lefebvre, 1991 : 5), l'expérimentation textuelle reste plus marginale dans *Les Reines*. Chaurette se livre davantage à une variation sur les coulisses du monde et celles du théâtre de Shakespeare où tout se joue, au dire du personnage d'Anne Warwick, « dans l'anarchie des ombrages ».

Avec *Je vous écris du Caire* (1996a), Chaurette s'intéresse pour la première fois de façon manifeste à un compositeur en imaginant Giuseppe Verdi dans une situation fictive et des plus insolites. Enlevé et menacé de mort, disposant de quarante-huit heures pour créer l'opéra total, Verdi se trouve aux prises avec des contraintes extrêmes de création. Le rapport entre le texte et l'auteur, la création et l'œuvre « totale », le créateur et son double atteignent ici des sommets inégalés. La dualité est d'autant plus complexe dans *Je vous écris du Caire* que l'identité du maestro Verdi est constamment remise en question. Existe-t-il un seul Verdi ou bien deux ? Trois ? La possibilité n'est pas exclue... Entre le compositeur que l'on appelle Verdi et le souffleur (qui se révèle identique au premier lorsqu'il enlève son déguisement) qui prétend être Verdi, il est difficile de trancher en faveur de l'un ou de l'autre. Quant au *Passage de l'Indiana* (1996b), il montre magistralement que tout ce qui concerne le double (on peut même évoquer la figure mythologique de Janus, le dieu à deux visages) constitue bel et bien un des éléments clés de sa poétique dramatique. Dans cette

CONCLUSION

histoire de plagiat, c'est autour d'un roman que toute l'action se déroule. Qui a écrit le roman ? Qui a plagié ? Qui est entré dans la vie de qui ? De quelle façon ? Toutes ces questions ne peuvent obtenir de réponses univoques dans *Le passage de l'Indiana*, puisque, à nouveau, l'identité des personnages demeure complexe et problématique. *Le passage de l'Indiana* permet aussi un retour vers une forme de dramaturgie résolument plus narrative de la part de Chaurette ; la rareté des didascalies, les très longues répliques, les passages du roman et les lettres réussissent à transformer la forme dramatique du texte.

Les œuvres de Chaurette composent de plus en plus *une* œuvre au sens fort du terme, c'est-à-dire un ensemble cohérent formé de textes singuliers. Ils peuvent revendiquer une place de choix dans la dramaturgie contemporaine et une des plus importantes du corpus dramatique québécois. Bien qu'ils s'inscrivent pleinement dans un paradigme postmoderne, les textes de Chaurette évitent certains effets de mode qui forment les écueils de ce phénomène. Si l'œuvre de Chaurette s'impose de plus en plus dans la dramaturgie contemporaine, c'est qu'elle demeure complexe et parfois insaisissable. L'exploration des territoires intimes chez Chaurette mène à de nombreuses interrogations dont le sens reste très souvent en suspens. Les textes de Chaurette procèdent minutieusement à un déplacement d'une série de notions qu'il devient impossible de tenir pour acquises : le sens, la vérité, les valeurs et, avant toute chose, l'œuvre littéraire elle-même.

BIBLIOGRAPHIE

- ALBEE, Edward (1967), *The Zoo Story*, New York, Signet Book.
- ALLARD, Jacques (1991), *Traverses*, Montréal, Boréal.
- ANDRÈS, Bernard (1991), *Rien à voir*, Montréal, XYZ.
- AUDET, Noël (1990), *Écrire de la fiction au Québec*, Montréal, Québec/Amérique.
- BAL, Mieke (1978), « Mise en abyme et iconicité », *Littérature*, n° 29 (février), p. 116-128.
- BANU, Georges (1984), *Le théâtre, sorties de secours*, Paris, Aubier Montaigne.
- BARTHES, Roland ([1968] 1982), « L'effet de réel », dans Tzvetan TODOROV (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, p. 79-90.
- BÉLAIR, Michel (1973), *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal, Leméac.
- BENVENISTE, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, t. I.
- BÉRARD, Sylvie (1992), « La didascalie comme discours signifiant. Pour une (autre) approche du texte théâtral », *Essays in Theater/Études théâtrales*, vol. 11, n° 1 (novembre), p. 69-84.
- BÉRARD, Sylvie (1994), « La généalogie textuelle du *Roi Boiteux* », dans Nicole FORTIN et Jean MORENCY (dir.), *Littérature québécoise : les nouvelles voix de la recherche*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 101-124.

- BÉRUBÉ, Renald, et André GERVAIS (1988), « Petit glossaire des termes en "texte" », *Urgences*, « Le tour du texte », n° 19 (janvier), p. 7-74.
- BOISVERT, Yves (1995), *Le postmodernisme*, Montréal, Boréal.
- BOULANGER, Luc (1991), « La cour en direct », *Voir*, 17 janvier, p. 19.
- BRISSET, Annie (1990), *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Le Préambule.
- BROSSARD, Nicole (1987), *Le désert mauve*, Montréal, l'Hexagone.
- CARLSON, Marvin (1991), « The status of stage directions », *Studies in the Literary Imagination*, vol. XXIV, n° 2, p. 37-47.
- CARLSON, Marvin (1993), *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Ithaca, Cornell University Press.
- CARON, Jean-François (1990), *J'écirai bientôt une pièce sur les nègres...*, Montréal, Les Herbes rouges.
- CHAMPAGNE, Dominic (1992), *La cité interdite*, Montréal, VLB éditeur.
- CHAMPAGNE, Dominic, Jean-Frédéric MESSIER, Pascale RAFIE et Jean-François CARON (1994), *Cabaret neiges noires*, Montréal, VLB éditeur.
- CHASSAY, Jean-François (1989), « Faits divers », *Spirale*, n° 85 (février), p. 3.
- CHAURETTE, Normand (1980), *Rêve d'une nuit d'hôpital*, Montréal, Leméac.
- CHAURETTE, Normand (1981), *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac.
- CHAURETTE, Normand (1982a), *Fêtes d'automne*, Montréal, Leméac.
- CHAURETTE, Normand (1982b), *Danielle Sarréra*. Inédit.

BIBLIOGRAPHIE

- CHAURETTE, Normand (1983), *La société de Métis*, Montréal, Leméac.
- CHAURETTE, Normand (1984), « La Chinoise », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 32, p. 79-86.
- CHAURETTE, Normand (1986), *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, Montréal, Leméac.
- CHAURETTE, Normand (1988), *Scènes d'enfants*, Montréal, Leméac.
- CHAURETTE, Normand (1991), *Les Reines*, Montréal/Paris, Leméac/Actes Sud.
- CHAURETTE, Normand (1996a), *Je vous écris du Caire*, Montréal, Leméac.
- CHAURETTE, Normand (1996b), *Le passage de l'Indiana*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud.
- CHRISTIE, Agatha ([1927] 1968), *Le meurtre de Roger Ackroyd*, Paris, Le livre de poche.
- CLAUDEL, Paul ([1929] 1957), *L'annonce faite à Marie*, Paris, Gallimard.
- COHEN, Ralph (1988), « Do postmodern genres exist ? », dans Marjorie PERLOFF (dir.), *Postmodern Genres*, Norman/Londres, University of Oklahoma Press, p. 11-27.
- CORVIN, Michel (1991), « Dialogue et monologue », dans Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, p. 255-256.
- CURA, Luis (1991), « Théâtralité et métathéâtralité dans le théâtre québécois contemporain (1980-1990) ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- DÄLLENBACH, Lucien (1976), « Intertexte et autotexte », *Poétique*, n° 27, p. 282-296.
- DÄLLENBACH, Lucien (1977), *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil.

- DAVID, Gilbert (1995), « Un théâtre à vif : écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, de 1930 à 1990 ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.
- DERRIDA, Jacques (1986), *Parages*, Paris, Galilée.
- DI GAETANI, John L. (1991), *A Search for a Postmodern Theater : Interviews with Contemporary Playwrights*, New York, Greenwood Press.
- DUBOIS, René-Daniel (1980), *Panique à Longueuil*, Montréal, Leméac.
- DUBOIS, René-Daniel (1983), *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy*, Montréal, Leméac.
- DUBOIS, René-Daniel (1984), *Ne blâmez jamais les Bédouins*, Montréal, Leméac.
- DUCHARME, Réjean (1967), *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard.
- FEDERMAN, Raymond (1993), *Critifiction. Postmodern Essays*, Albany, State University of New York Press.
- FÉRAL, Josette (1988), « La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique*, n° 75 (septembre), p. 347-361.
- FOKKEMA, Douwe (1991), « Present research on postmodernism », *The Journal of English Language and Literature*, vol. 37, n° 4, p. 855-869.
- FRESE WITT, Mary Ann (1992), « Reading modern drama : voice in the didascalie », *Studies in the Literary Imagination*, vol. XXV, n° 1, p. 103-112.
- GENETTE, Gérard (1979), *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard ([1982] 1992), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.
- GŁOWIŃSKI, Michał (1987), « Sur le roman à la première personne », *Poétique*, n° 72 (novembre), p. 497-507.

BIBLIOGRAPHIE

- GODIN, Jean Cléo (1980), « L'Angélus de l'instituteur », dans Normand CHAURETTE, *Rêve d'une nuit d'hôpital*, Montréal, Leméac, p. 7-18.
- GODIN, Jean Cléo (1985), « Deux dramaturges de l'avenir ? », *Études littéraires*, vol. 18, n° 3, p. 113-122.
- GODIN, Jean Cléo (1990), « Chaurette Playhouse », *Études françaises*, vol. 26, n° 2, p. 53-59.
- GODIN, Jean Cléo (1994a), « Chaurette, critique et création », *La Licorne. Littérature de langue française en Amérique du Nord*, p. 187-193.
- GODIN, Jean Cléo (1994b), « Normand Chaurette, écriture et représentation », *Théâtre/Public. Québec*, n° 117 (mai-juin), p. 52-53.
- HANDKE, Peter (1971), *Gaspard*, Paris, L'Arche.
- HANDKE, Peter (1993), *L'heure où nous ne savions rien l'un de l'autre*, Paris, L'Arche.
- HASSAN, Ihab (1987), *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio, Ohio State University Press.
- HAVERCROFT, Barbara (1994), « Fluctuations of fantasy : The combination and subversion of literary genres in *Djinn* », dans Virginia HARGER-GRINLING et Tony CHADWICK (dir.), *Robbe-Grillet and the Fantastic*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, p. 101-124.
- HÉBERT, Anne ([1952] 1973), *Les invités au procès*, Montréal, Hurtubise HMH.
- HÉBERT, Chantal, et Irène PERELLI-CONTOS (1994), « La tempête Robert Lepage », *Nuit blanche*, n° 55 (mars, avril, mai), p. 63-66.
- HUFFMAN, Shawn (1996), « Mettre la scène en cage : *Provincetown Playhouse* et *Le syndrome de Cézanne* », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. 17, n° 1, p. 3-23.
- IONESCO, Eugène (1966), *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard.

- ISSACHAROFF, Michael (1985), *Spectacle du discours*, Paris, José Corti.
- ISSACHAROFF, Michael (1993), « Voix, autorité, didascalies », *Poétique*, n° 96 (novembre), p. 462-474.
- JEAN, André (1994), « Texte ou prétexte », *Tangence*, n° 46 (décembre), p. 72-81.
- JOYCE, James ([1922] 1977), *Ulysse*, Harmondsworth, Penguin Books.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1986), *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Éditions de Minuit.
- LAILLOU SAVONA, Jeannette (1980), « Narration et actes de parole dans le texte dramatique », *Études littéraires*, n° 13 (décembre), p. 471-493.
- LAILLOU SAVONA, Jeannette (1985), « La didascalie comme acte de parole », dans Josette FÉRAL et al. (dir.), *Théâtralité, écriture et mise en scène*, LaSalle, Hurtubise HMH, p. 231-245.
- LAMONTAGNE, André (1994), « Du modernisme au postmodernisme : le sort de l'intertexte français dans le roman québécois contemporain », *Voix et images*, n° 58 (automne), p. 162-175.
- LEFEBVRE, Paul (1984), « Chaurette et Dubois écrivent », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 32, p. 75.
- LEFEBVRE, Paul (1990), « Le réel des rêveurs. Regard sur les années quatre-vingt », *Veilleurs de nuits 2, Les Herbes rouges*, n° 189, p. 117-129.
- LEFEBVRE, Paul (1991), « Dans l'anarchie des ombrages », dans Normand CHAURETTE, *Les Reines*, Montréal/Paris, Leméac/Actes Sud, p. 5-6.
- LEGAULT, Anne (1992), *Conte d'hiver 70*, Montréal, VLB éditeur.
- LÉPINE, Stéphane (1996), « Dans les remous de l'*Indiana* », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 78 (mars), p. 96-103.

BIBLIOGRAPHIE

- LESAGE, Marie-Christine (1994), « Le texte dans le théâtre québécois actuel », *Nuit blanche*, n° 55 (mars, avril, mai), p. 50-53.
- LÉVESQUE, Robert (1997), *La liberté de blâmer*, Montréal, Boréal.
- LOFFREE, Carrie (1994a), « Normand Chaurette : pour mieux saisir l'insaisissable », *Nuit blanche*, n° 55 (mars, avril, mai), p. 59-62.
- LOFFREE, Carrie (1994b), « L'ambiguïté raisonnée de *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette ». Mémoire de maîtrise, Sainte-Foy, Université Laval.
- LOISELLE, André (1992), « Paradigms of 1980S Québécois and Canadian drama : Normand Chaurette's *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* and Sharon Pollock's *Blood Relations* », *Québec Studies*, n° 14 (printemps-été), p. 93-104.
- LYOTARD, Jean-François (1979), *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit.
- LYOTARD, Jean-François (1988), *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée.
- MCMALE, Brian (1987), *Postmodernist Fiction*, New York/Londres, Methuen.
- MELANÇON, Joseph (1991), « La problématique de la littérarité », dans Louise MILOT et Fernand ROY (dir.), *La littérarité*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, p. 209-218.
- MONOD, Richard (1977), *Les textes de théâtre*, Paris, CEDIC.
- MOSS, Jane (1987), « Sexual games : hypertheatricality and homosexuality in recent Québec plays », *American Review of Canadian Studies*, vol. XVII, n° 3, p. 287-296.
- MOSS, Jane (1988), « Still crazy after all these years. The uses of madness in recent Québec drama », *Canadian Literature*, n° 118 (automne), p. 35-45.
- MÜLLER, Heiner (1985), *Hamlet-machine*, Paris, Éditions de Minuit.

- NEPVEU, Pierre (1988), *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal.
- OUELLET, Pierre (1993), « LE TEMPS D'APRÈS l'histoire et le postmodernisme », *Tangence*, n° 39 (mars), p. 112-131.
- PATERSON, Janet M. (1993), *Moments postmodernes dans le roman québécois*, 2^e éd., Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.
- PATERSON, Janet M. (1994), « Le postmodernisme québécois. Tendances actuelles », *Études littéraires*, vol. 27, n° 1 (été), p. 77-87.
- PAVIS, Patrice (1985), *Voix et images de la scène. Vers une sémiologie de la réception*, 2^e éd., Lille, Presses universitaires de Lille.
- PAVIS, Patrice (1987), *Dictionnaire du théâtre*, 2^e éd., Paris, Messor/Éditions sociales.
- PAVIS, Patrice (1990), *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti.
- PAYANT, René (1985), « La notion d'impureté et postmodernisme », Montréal, Galerie Aubes, Vidéocassette VHS, 120 min., son, couleur.
- PAYANT, René (1992), *Vedute. Pièces détachées sur l'art. 1976-1987*, 2^e éd., Laval, Trois.
- PEDNEAULT, Hélène (1988), *La déposition*, Montréal, VLB éditeur.
- PERELLI-CONTOS, Irène (1994), « Théâtre et littérature, théâtre et communication », *Nuit blanche*, n° 55 (mars, avril, mai), p. 46-49.
- PORTER ABBOTT, H. (1990), « Late modernism : Samuel Beckett and the art of the œuvre », dans Enoch BRATER et Ruby COHN (dir.), *Around the Absurd. Essays on Modern and Postmodern Drama*, Ann Arbor, University of Michigan Press, p. 73-96.
- RICARDOU, Jean (1971), *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil.

BIBLIOGRAPHIE

- RIENDEAU, Pascal, et Bernard ANDRÈS (1997), « La dramaturgie depuis 1980 », dans Réginald HAMEL (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, p. 209-238.
- ROBERT, Lucie (1985), « La Passion du dialogue », *Voix et images*, vol. XI, n° 1 (automne), p. 140-145.
- ROBERT, Lucie (1987), « Les jeunes loups », *Voix et images*, n° 36 (printemps), p. 561-564.
- ROBERT, Lucie (1991a), « Le statut littéraire de la dramaturgie », dans Louise MILOT et Fernand ROY (dir.), *La littérature*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval p. 121-131.
- ROBERT, Lucie (1991b), « Toward a history of Québec drama », *Poetics Today*, vol. 12, n° 4 (hiver), p. 747-767.
- RONFARD, Jean-Pierre (1986), *Le Titanic*, Montréal, Leméac.
- ROY, Max (1993), « Stratégies de lecture dans le roman contemporain », *Tangence*, n° 39 (mars), p. 76-88.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1991), *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1993), *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod.
- SCARPETTA, Guy (1985), *L'impureté*, Paris, Grasset.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil.
- SCHUMANN, Robert (1985), *Scènes d'enfants*, op. 15 ; *Scènes de la forêt*, op. 82 ; *Feuilles multicolores*, op. 99 (1, 2, 4), Maria João Pires, piano, s. l., Errato-disques, disque compact, enregistrement numérique.
- SIMARD, Rodney (1984), *Postmodern Drama. Contemporary Playwrights in America and Britain*, Lanham, University Press of America.
- THOMASSEAU, Jean-Marie (1984), « Pour une analyse du para-texte théâtral. Quelques éléments d'analyse du para-texte hugolien », *Littérature*, n° 53 (février), p. 79-103.

- TREMBLAY, Michel (1984), *Albertine, en cinq temps*, Montréal, Leméac.
- UBERSFELD, Anne (1982), *Lire le théâtre*, Paris, Messor/Éditions Sociales.
- UBERSFELD, Anne (1989), « Le texte dramatique », dans Daniel COUTY et Alain REY (dir.), *Le théâtre*, Paris, Bordas, p. 91-106.
- UBERSFELD, Anne (1991), « Didascalies », dans Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, p. 257-258.
- UBERSFELD, Anne (1996), *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Éditions du Seuil.
- VIGEANT, Louise (1989a), *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia.
- VIGEANT, Louise (1989b), « Le théâtre avec ou sans drame », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 53 (décembre), p. 27-31.
- VIGEANT, Louise (1991), « Du réalisme à l'expressionnisme. La dramaturgie québécoise récente à grands traits », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 58 (mars), p. 7-16.
- VILLENEUVE, Rodrigue (1994), « *Rêve d'une nuit d'hôpital* », dans Gilles DORION (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. VI : 1976-1980, Saint-Laurent, Fides, p. 690-691.
- VISWANATHAN, Jacqueline (1988), « Spectacles de l'esprit. Flaubert, Hardy, Joyce », *Poétique*, n° 75 (septembre), p. 375-391.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	9
CHAPITRE I : LA DRAMATURGIE AU RISQUE DE LA CONDITION POSTMODERNE	23
LE POSTMODERNISME	23
LE POSTMODERNISME LITTÉRAIRE AU QUÉBEC	28
LA DRAMATURGIE POSTMODERNE AU QUÉBEC	32
L'HYBRIDITÉ :	
UNE STRATÉGIE TEXTUELLE POSTMODERNE	39
LES AVATARS DE L'HYBRIDITÉ GÉNÉRIQUE	41
SÉMIOTIQUE ET DRAMATURGIE	45
L'AUTOTEXTUALITÉ	49
SÉMIOTIQUE DES DIDASCALIES	52
LE MIMOTEXTE	60
CHAPITRE II : L'HYBRIDITÉ TEXTUELLE DANS <i>PROVINCETOWN PLAYHOUSE</i> , <i>JUILLET 1919, J'AVAIS 19 ANS</i>	65
<i>PROVINCETOWN PLAYHOUSE</i> ET L'ORIGINE DU TEXTE	65
L'HYBRIDITÉ TEXTUELLE	
OU LA FRAGMENTATION DES DISCOURS	70
LES « MÉMOIRES » OU L'IMPORTANCE DU TEXTE ÉCRIT	72
L'INTERGENRE (LE NARRATIF ET LE DRAMATIQUE)	74

LA COHÉRENCE FAUTIVE

LES STRATÉGIES AUTOTEXTUELLES	79
SIXIÈME TABLEAU : DEUX VERSIONS	81
DE LA RÉALITÉ À LA RÉALITÉ	84
LE RÉSUMÉ	88
<i>L'intrigue</i>	90
HYBRIDITÉ DIDASCALIQUE/HYBRIDITÉ DIALOGIQUE	92
CHAPITRE III : <i>SCÈNES D'ENFANTS</i> :	
LE DRAME DU ROMANESQUE	101
OUVERTURE DISCURSIVE : DU DRAME AU RÉCIT	101
LE RÉCIT POSTMODERNE	108
L'HYBRIDITÉ	112
L'INTERGENRE	113
<i>Drame ou récit ?</i>	116
L'AMBIGUÏTÉ DE LA NARRATION DIDASCALIQUE	120
<i>Dire « je » dans les didascalies</i>	124
LE « CAHIER BLEU »	127
LOGOCENTRISME OU TEXTOCENTRISME ?	129
UN MIMOTEXTE HYBRIDE	132
CONCLUSION	137
BIBLIOGRAPHIE	153

LES CAHIERS DU CRELIQ
SÉRIE « ÉTUDES »

Déjà publiés

<i>Christian Beaucage,</i>	LE THÉÂTRE À QUÉBEC AU DÉBUT DU XX ^e SIÈCLE : UNE ÉPOQUE FLAMBOYANTE !
<i>Julie Boudreault,</i>	LE CIRQUE DU SOLEIL. LA CRÉATION D'UN SPECTACLE : <i>SALTIMBANCO</i>
<i>Richard Duchaine,</i>	ÉCRITURE D'UNE NAISSANCE/NAISSANCE D'UNE ÉCRITURE. <i>LA GROSSE FEMME</i> <i>D'À CÔTÉ EST ENCEINTE,</i> DE MICHEL TREMBLAY
<i>Alain Fournier,</i>	UN BEST-SELLER DE LA RÉVOLUTION TRANQUILLE : <i>LES INSOLENCES</i> <i>DU FRÈRE UNTEL</i>
<i>Michel Lord,</i>	EN QUÊTE DU ROMAN GOTHIQUE QUÉBÉCOIS (1837-1860). TRADITION LITTÉRAIRE ET IMAGINAIRE ROMANESQUE
<i>Michel Lord,</i>	LA LOGIQUE DE L'IMPOSSIBLE. ASPECTS DU DISCOURS FANTASTIQUE QUÉBÉCOIS
<i>Jean Morency,</i>	UN ROMAN DU REGARD : <i>LA MONTAGNE</i> <i>SECRÈTE</i> DE GABRIELLE ROY
<i>Lise Morin,</i>	LA NOUVELLE FANTASTIQUE QUÉBÉCOISE DE 1960 À 1985. ENTRE LE HASARD ET LA FATALITÉ
<i>France Nazair Garant,</i>	ÈVE ET LE CHEVAL DE GRÈVE. CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DE L'IMAGINAIRE D'ANNE HÉBERT
<i>Esther Pelletier,</i>	ÉCRIRE POUR LE CINÉMA. LE SCÉNARIO ET L'INDUSTRIE DU CINÉMA QUÉBÉCOIS
<i>Pascal Riendeau,</i>	LA COHÉRENCE FAUTIVE. L'HYBRIDITÉ TEXTUELLE DANS L'ŒUVRE DE NORMAND CHAURETTE
<i>Irène Roy,</i>	LE THÉÂTRE REPÈRE. DU LUDIQUE AU POÉTIQUE DANS LE THÉÂTRE DE RECHERCHE
<i>Max Roy,</i>	<i>PARTI PRIS</i> ET L'ENJEU DU RÉCIT
<i>Josias Semujanga,</i>	CONFIGURATION DE L'ÉNONCIATION INTERCULTURELLE DANS LE ROMAN FRANCOPHONE. ÉLÉMENTS DE MÉTHODE COMPARATIVE

Jeanne Turcotte,

ENTRE L'ONDINE ET LA VESTALE.

ANALYSE DES *HAUTS CRIS*

DE SUZANNE PARADIS

Josée Vincent,

LES TRIBULATIONS DU LIVRE QUÉBÉCOIS

EN FRANCE (1959-1985)

Révision du manuscrit et correction des épreuves : Linda Fortin
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Dominic Duffaud

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone : (514) 499-0072 Télécopieur : (514) 499-0851
Distribution : SOCADIS

Diffusion et distribution pour l'Europe : DEQ
30, rue Gay-Lussac
75005, Paris, France
Téléphone : (1) 43.54.49.02 Télécopieur : (1) 43.54.39.15

Diffusion pour les autres pays : Exportlivre
C. P. 307, Saint-Lambert (Qc), J4P 3P8
Téléphone : (514) 671-3888 Télécopieur : (514) 671-2121

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ AGMV
MARQUIS
IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN OCTOBRE 1997
POUR LE COMPTE DE NUIT BLANCHE ÉDITEUR

Dépôt légal, 4^e trimestre 1997
Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec

LA COHÉRENCE FAUTIVE

L'HYBRIDITÉ TEXTUELLE DANS L'ŒUVRE DE NORMAND CHAURETTE

Dès le début des années 1980, Normand Chaurette s'est imposé comme l'un des créateurs les plus originaux de la dramaturgie québécoise. Déroutants, déstabilisants, les textes de Chaurette offrent toujours des territoires de lectures polysémiques. Avec *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, sa pièce la plus connue, et *Scènes d'enfants*, un roman qui est malheureusement presque passé inaperçu, Chaurette interroge merveilleusement la conception et le sens de l'écriture dramatique. Ces deux textes ont en commun de poser fondamentalement la même question : « Qu'est-ce que le théâtre ? » Pour explorer les possibilités du théâtre, ils puisent autant aux sources traditionnelles de la littérature qu'à même les conditions particulières de la représentation théâtrale.

Lit-on un texte dramatique de la même façon qu'on lit un roman ? Certes non, mais comment cloisonner les deux genres quand des textes postmodernes comme ceux de Chaurette invitent à une lecture transdiscursive et transgénérique ? L'étude critique de *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* et de *Scènes d'enfants* que propose Pascal Riendeau permet de repenser le rapport texte/représentation. En insistant sur l'importance de la lecture de la dramaturgie en tant que discours autonome, cette étude montre aussi à quel point les textes dramatiques (et ceux de Chaurette en particulier) ne peuvent pas constituer qu'un simple matériau linguistique transformable pour les besoins d'une mise en scène.

Pascal Riendeau poursuit actuellement des recherches sur la dramaturgie québécoise et sur l'essai contemporain. Il a collaboré à diverses revues (L'Annuaire théâtral, Voix et images, XYZ, La Revue de la nouvelle). Il publie ici la première monographie sur Normand Chaurette.

Collection « Études »

ISBN 2-921053-85-3



En couverture : Normand Chaurette
Photo de Ève-Lucie Bourque