Document generated on 07/15/2025 8:43 p.m.

L'Annuaire théâtral
Revue québécoise d'études théâtrales

Dispositifs (post)modernes

Gilbert David

Number 21, Spring 1997

Dramaturgie(s)

URI: https://id.erudit.org/iderudit/041319ar
DOI: https://doi.org/10.7202/041319ar

See table of contents

Publisher(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)
1923-0893 (digital)

Explore this journal

Cite this article

David, G. (1997). Dispositifs (post)modernes. *L'Annuaire théâtral*, (21), 144–157. https://doi.org/10.7202/041319ar

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1997

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

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

This article is disseminated and preserved by Érudit.

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

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

Gilbert David
Université du Québec à Montréal

Dispositifs (post)modernes[1]

Durant les années 1980, le théâtre québécois a vu apparaître une nouvelle génération d'auteurs dramatiques pour qui, de toute évidence, la représentation n'allait plus de soi. Avant de chercher à caractériser ce changement de perspective suivant lequel la dimension métathéâtrale de la construction dramatique et l'autoréflexivité du personnage relativisent « l'absolu du drame[2] », il n'est peut-être pas inutile de brosser rapidement un portrait du contexte dramaturgique de la période précédente.

À partir de 1960, la société québécoise est entrée dans une phase de modernisation de ses composantes socioculturelles, connue sous le nom de Révolution tranquille. Les valeurs traditionnelles, liées par exemple à la famille et à la religion, s'effondrent, pendant que se répandent les habitus associés à la société de consommation et à la culture de masse, notamment celle d'origine américaine. La collectivité francophone est, à cette époque, amenée à s'interroger de façon radicale sur son avenir en terre américaine. La dramaturgie, qui connaît alors une

1. Ce texte, dans une première version restée inédite, a fait l'objet d'une communication intitulée « Aspects de l'autoréflexivité du sujet dans le théâtre québécois actuel », au colloque international « Pirandello and the Modern Theatre », de l'Instituto Italiano di Cultura, à Toronto, le 3 novembre 1990. Il a été remanié en profondeur pour figurer dans ma thèse de doctorat sur publications, soutenue au Département d'études françaises de l'Université de Montréal en 1995.

2. « L'absolu du drame se formule, sous un autre aspect : le drame est primaire. Il n'est pas la représentation (secondaire) de quelque chose (de primaire) ; il se représente lui-même, il est lui-même. Son action tout comme chacune de ses répliques est "originelle", elle se réalise dans son surgissement » (Szondi, 1983 : 15).

effervescence remarquable, va contribuer à catalyser les préoccupations contemporaines concernant l'identité nationale. Selon des orientations dramaturgiques différenciées, des auteurs comme Gratien Gélinas, Marcel Dubé et, plus particulièrement, Michel Tremblay ont réfléchi les tenants et aboutissants idéologiques d'une collectivité en train de renaître à elle-même.

Entre la fin du régime duplessiste en 1959 et le référendum de 1980 sur la souveraineté-association, la création dramatique s'est centrée sur l'identité collective et sur la culture présentée d'abord en tant qu'espace autoréférentiel. La thématisation qui en a résulté, bien que souvent critique – pensons aux pièces parodiques de Réjean Ducharme et de Jean-Claude Germain, aux « montages » de Michel Tremblay[3] –, reste dans l'ensemble assez primaire. Par ailleurs, la liquidation du complexe d'infériorité du Canadien français et de ses réflexes de « colonisé » ont souvent pris un tour convivial, joyeux, festif.

À l'exception de Claude Gauvreau – dont l'œuvre oscille entre l'exaltation lyrique et la dénonciation –, de Michel Tremblay – dont plusieurs pièces ont un arrière-plan tragique – et du Réjean Ducharme de *Ha ha !*, les auteurs de théâtre québécois se sont donc faits pour le moins affirmatifs, jusqu'à l'euphorie. On a ainsi assisté à une célébration du « vivre ensemble », à travers laquelle les auteurs (individuels ou collectifs, d'ailleurs) cultivaient le sentiment d'appartenance ethnique et l'esprit consensuel autour d'un certain nombre de « lieux communs » propres à favoriser la reconnaissance d'un espace identitaire par les contemporains. C'était donc, pour une large part, une dramaturgie d'affirmation nationale. Toutefois, l'échec du OUI au référendum de 1980 allait provoquer une remise en cause d'une approche aussi unificatrice (et totalisante) de l'acte créateur et, du même coup, libérer la scène des trop grandes certitudes de ses nombreux « thérapeutes ».

De l'ère du soupçon à l'ère du vide ?

Faut-il voir dans la quasi-disparition au théâtre de la question nationale et de la thématique identitaire au cours des années 1980 l'indice que le Québec, dans son projet (moderne) de prise en main de son destin national, se frappe aux

3. Dans le sens d'une juxtaposition des « voix » et même de l'espace-temps dans la construction du drame, capable de « représenter directement le motif épique de l'existence séparée des hommes » (Szondi, 1983 : 103).

conditions postmodernes qui, selon Jean-François Lyotard, expliqueraient le déclin des idéaux modernes ? La question pointe en direction de la problématique de légitimation dans les sociétés capitalistes avancées. Tout ne s'est-il pas passé au Québec comme si le récit local d'émancipation nationale (un peuple, un État) avait soudainement perdu de son urgence, au moment même où la collectivité était exposée à la situation inédite selon laquelle les grands récits qui avaient marqué la modernité[4] étaient, toujours selon Lyotard, en voie d'être, sinon déjà liquidés ?

On ne peut manquer d'être frappé, en tout cas, par la recrudescence des « petits récits », à fonction légitimante relativement faible, dans la dramaturgie des années 1980, une fois que le terrain a été pour ainsi dire abandonné par les auteurs (et les théâtres) qui s'appuyaient sur de grands récits (concurrentiels) d'émancipation (nationaliste/marxiste, entre autres). Au milieu des décombres des grands récits (y compris celui de la Décadence, avertit Lyotard), un métarécit semble pourtant avoir résisté au processus d'éradication postmoderne : l'émancipation du Sujet à travers l'art, à condition – la réserve est de taille – de ne pas y chercher matière à consolation. En ce sens, Lyotard reste un moderniste : « Une œuvre ne peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne. Le postmodernisme ainsi entendu n'est pas le modernisme à sa fin, mais à l'état naissant, et cet état est constant » (1986 : 30).

Pour des raisons qui tiennent à son histoire doublement coloniale, la société québécoise n'a expérimenté qu'assez timidement (et toujours avec un certain décalage par rapport à la modernité européenne) les grands récits dont parle Lyotard, sauf celui de la rédemption chrétienne. On peut supposer, en toute hypothèse, que le récit d'émancipation nationale qui se déploie dans la foulée de la Révolution tranquille – siège elle-même d'une modernisation accélérée des appareils socioéconomiques – a pu masquer un temps (jusqu'à l'échec référendaire de 1980) les processus postmodernes de liquidation des grands récits, encore que celui de la rédemption chrétienne ait été le premier à connaître une

4. « La pensée et l'action des XIX^e^ et XX^e^ siècles sont régies par une Idée (j'entends Idée au sens kantien). Cette idée est celle de l'émancipation. Elle s'argumente certes tout différemment selon ce qu'on appelle les philosophies de l'histoire, les grands récits sous lesquels on tente d'ordonner la foule des événements : récit chrétien de la rédemption de la faute adamique par l'amour, récit *aufklärer* de l'émancipation de l'ignorance et de la servitude par la connaissance et l'égalitarisme, récit spéculatif de la réalisation de l'Idée universelle par la dialectique du concret, récit marxiste de l'émancipation de l'exploitation et de l'aliénation par la socialisation du travail, récit capitaliste de l'émancipation de la pauvreté par le développement techno-industriel » (Lyotard, 1986 : 47).

dévaluation évidente dès les années 1960. Sur le plan dramaturgique, il s'ensuit que l'expérimentation moderniste qui n'avait guère été pratiquée, encore moins intégrée, jusque-là, profitera de la vacance du projet indépendantiste.

Mon hypothèse sera donc à l'effet que la scène québécoise, entre 1960 et 1990, vit concurremment une dynamique moderniste axée sur l'appropriation de modèles exogènes et un processus typiquement postmoderne – je me sépare en cela de Lyotard – par lequel quantité d'auteurs et de praticiens explorent des formes idéologiquement ambivalentes parce qu'à la fois détotalisantes (pour ne pas dire critiques) et accessibles (ou, si l'on préfère, loin de l'hermétisme et du caractère radical de la modernité pure et dure). En d'autres mots, durant cette période, plusieurs créateurs ont assumé l'ère du soupçon, indissociable de l'expérience moderne en art, en étant presque aussitôt placés en face de l'ère du vide, c'est-à-dire une curieuse phase d'indécidabilité qui renvoie aux phénomènes contradictoires engendrés par la logique culturelle sous le capitalisme tardif.

L'émergence de nouvelles formes : l'exemple de Michel Tremblay

L'introduction de procédés modernistes par un certain nombre d'auteurs québécois remonte aux années 1940. Mais il est évident que les pièces d'un Gauvreau ou, plus tard, celles d'un Languirand n'ont pas atteint le degré de complexité que l'on retrouve dans l'œuvre d'un Witkiewicz ou d'un Pirandello, sans parler des premiers dramaturges de la modernité (Ibsen, Strindberg, Claudel, Tchekhov). Ce « déficit » dans la complexité est sans doute attribuable au manque de mûrissement de la « crise du drame », telle qu'elle s'est manifestée originellement en Occident à travers l'empiètement de l'intrasubjectivité déchirée du personnage sur le conflit strictement interhumain (Sarrazac, 1989 : 19). Au Québec, la Tradition a été longtemps un rempart contre les doutes et les angoisses modernes.

Selon Wladimir Krysinski, le métasystème de la modernité admet quatre invariants dont la combinatoire est susceptible d'engendrer diverses poétiques : la subjectivité, l'ironie, la fragmentation et l'autoréflexivité (1989 : 48-59). Il m'est apparu que chacun de ces éléments a commencé à être dramaturgiquement activé à partir des pièces de Tremblay, tout en accueillant des réaménagements qui en ont atténué la portée radicale (mais non la résonance dans la collectivité). Si l'on retient que « la subjectivité est irréductible aux valeurs grégaires et aux modes idéologiques dominantes » (p. 55), on peut saisir en quoi le théâtre de Tremblay a une valeur transgressive par la place qu'y occupe le personnage asocial, non

intégré. Pourtant, celui-ci cherche désespérément à échapper à cette exclusion et, surtout, à se réconcilier avec lui-même, sinon avec l'Autre. Tel est le cas de Carmen face à Manon dans *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou,* de Claude-Hosanna face à Raymond-Cuirette dans *Hosanna,* de Serge et Nicole face à Gabriel dans *Bonjour, là, bonjour,* de Sandra face à Manon dans *Damnée Manon, sacrée Sandra,* ou d'Albertine face à Madeleine dans *Albertine, en cinq temps.*

En ce sens, la position de Tremblay est ambiguë : sa dramaturgie est violemment antisociale et profondément idéaliste en même temps, à travers un sujet animé d'une subjectivité blessée (qui permet d'objectiver les mensonges sociaux), mais dont le statut est finalement héroïque grâce au triomphe de sa « vérité intime », inentamable. L'exemplarité du sujet marginal empêche ce théâtre d'être totalement désespéré – même quand sa trajectoire dissidente conduit un personnage à la démence ou à la mort – parce que l'intériorité de l'être marginal n'est jamais aussi opaque à elle-même qu'elle ne puisse indiquer, à la fin, une voie de sortie en signe de libération.

Certes, la dramaturgie de Tremblay s'annexe d'autres procédés modernistes, telles l'ironie et la fragmentation, par le biais d'effets de dérision ou encore par le recours au montage parallèle de monologues, aux « tressages et entrelacements du dialogue » (Ryngaert, 1993 : 111 et suiv.) et à la dissociation de l'espace et du temps. L'auteur de *Damnée Manon, sacrée Sandra*[5] et d'*Albertine, en cinq temps* s'est certainement montré sensible aussi aux possibilités intrasubjectives de l'autoréflexivité. Le renouvellement des formes dialoguées et des structures d'énonciation (y compris par le jeu dans le jeu dans *Le vrai monde ?*) appartient clairement aux questionnements modernistes.

Pourtant, cette dramaturgie n'est pas *tout à fait* moderne, car elle s'arrête le plus souvent sur le seuil des fêlures du sujet qui reste habité par un projet. La dislocation ne va pas jusqu'à interroger la nature pleine de l'être dissident. Nul doute que cette aporie est quand même productive et qu'elle explique pour une bonne part le succès du théâtre de Tremblay. Le sauvetage *in extremis* du sujet, fort de sa lucidité en acte, laisse penser que l'auteur renonce à s'avancer plus avant sur le terrain de la dissolution du moi. Dans les pièces les plus autoréflexives, l'angoisse du sujet trouve une résolution dans la reconnaissance de son

5. Voir mon étude sur cette pièce, intitulée « Le sujet délirant », dans *Le monde de Michel Tremblay* (David et Lavoie, 1993 : 151-171).

être « authentique », au-delà des illusions et des masques dont il avait été affligé. À cet égard, je me risquerais à affirmer que la dramaturgie de Tremblay est moins moderniste que postmoderne ou, plus précisément, qu'elle est un amalgame aporétique de procédés modernes et d'une réhabilitation idéaliste, pour ne pas dire romantique, du moi, que l'auteur a bien résumé dans sa formule lapidaire « Pour le bonheur, contre la société ».

En affirmant cela, il va de soi que je me refuse à envisager la problématique postmoderne sous l'angle d'un champ unifié. Pas plus que la modernité théâtrale (dramatique/scénique) n'a constitué un domaine unitaire et sans tensions, la postmodernité n'est une et sans contradictions, notamment dans ses rapports à la « tradition moderne » qui est, bien entendu, un oxymore. La difficulté, ici, consiste à qualifier un réseau d'emprunts modernistes et les solutions dramaturgiques hétérodoxes qui en découlent.

Dans cette perspective, il m'apparaît utile de souligner que l'orientation postmoderne accueille des stratégies différenciées dont certaines puisent plus ou moins ouvertement à un anti-modernisme[6], alors que d'autres cherchent à problématiser à nouveau les relations entre l'art, l'histoire et la tradition (moderne et prémoderne) (Hutcheon, 1988). Il s'ensuit que les débats entourant le postmodernisme et la théorisation qui en découle sont loin d'adopter les mêmes présupposés.

Par exemple, Linda Hutcheon propose de considérer la remise en question de l'autorité – au sens de l'auteur omniscient et des institutions qui assurent la cohésion sociale – comme l'élément clé de l'orientation postmoderne. Elle critique vigoureusement l'« élitisme » des modernistes (dont Adorno) et la vision marxiste à l'égard de la culture de masse (notamment chez Jameson), en admettant du même souffle que le postmodernisme est moins « radical » qu'on pourrait le souhaiter. Elle en conclut :

> But postmodern art cannot be fully explained either by the view that art is totally complicitous with the prevailing mass culture (Jameson [...]) or by the view that « real art » posits a distance from ideology in

6. Voir la discussion de cette question au chapitre « Theories of the postmodern », dans Jameson (1991 : 55-66).

> order to allow us to perceive it critically (Althusser [...]). It does both, usually addressing the issues directly, either thematically or in terms of its form[7] (p. 212).

En d'autres mots, le postmodernisme en tant que chantier pratique/théorique force à réexaminer l'héritage moderniste, en se refusant, d'une part, à diaboliser la culture de masse et en cherchant, d'autre part, à déstabiliser le Canon humaniste et universaliste dans la mesure où celui-ci chercherait à imposer arbitrairement des valeurs institutionnalisées. Il s'agit là d'un espace culturel inédit qui peut aussi bien favoriser un ludisme superficiel, voire un rejet réactionnaire du patrimoine moderne qu'encourager un questionnement ironique (dans le sens d'*ex*centrique) des systèmes à vocation totalisante : « Postmodern art self-consciously acknowledges that, like mass culture, it is ideologically loaded because of its representational (and often narrative) nature[8] » (p. 230).

On peut le constater, l'art (sinon l'esthétique) en tant qu'idéologie est au cœur des préoccupations postmodernes. En adoptant parfois la graphie (post)moderne, j'ai voulu indiquer en quoi certains textes dramatiques et certains spectacles font jouer des éléments modernistes et non modernistes, en associant par exemple le mélodrame et le métathéâtre comme dans *Les feluettes* de Michel Marc Bouchard, la culture de masse et l'autoréflexivité comme dans *Ne blâmez jamais les Bédouins* et *26bis, impasse du Colonel Foisy* de René-Daniel Dubois. L'analyse de quelques pièces des années 1980 ira dans le même sens.

Trois exemples de pièces (post)modernes

L'intensification de l'autoréflexivité dans l'écriture dramatique au Québec n'a pas manqué de remettre en question la *mimesis* en tant que fondement de la représentation traditionnelle, soit par le recours au théâtre dans le théâtre, soit par une épisation (ou dédramatisation) (Pavis, 1996 : 117) du drame parlé où l'au-

7. « Mais l'art postmoderne ne peut pas être expliqué de façon satisfaisante en adoptant exclusivement soit le point de vue qui fait de l'art le parfait complice de la culture dominante de masse (Jameson), soit l'approche qui avance que "l'art authentique" établit une distance par rapport à l'idéologie afin de permettre de l'appréhender de façon critique (Althusser). L'art postmoderne campe sur ces deux positions, d'habitude en les interrogeant ouvertement ou sur le plan thématique, ou sur le plan formel. » Ma traduction.

8. « L'art postmoderne reconnaît en toute conscience qu'il est, comme la culture de masse, chargé idéologiquement, à cause de sa nature figurative (et souvent narrative). » Ma traduction.

teur distribue entre plusieurs « voix » un récit fait de digressions et de commentaires qui rendent indécidable le partage entre le jeu et le non-jeu, soit encore par une autoréflexivité centrée sur le drame intrasubjectif d'un personnage. De tels procédés renvoient, bien sûr, à une volonté critique de l'auteur qui entend ne pas gommer sa position d'autorité, en se posant en meneur de jeu amené à délibérément relativiser les points de vue présents dans l'œuvre. L'autoréflexivité, dans tous les cas, entraîne un morcellement du matériau dramatique (fable, personnages) et, souvent, un effet de vertige nettement dysphorique.

Dans la pièce *Passer la nuit* de Claude Poissant (1988), trois femmes et trois hommes dans la vingtaine jouent soir après soir un scénario et des personnages qu'ils se sont inventés en s'installant dans un bar tout aussi fictif, aux seules fins d'échapper à la vie routinière et de contrer l'ennui par des jeux dérivatifs. La fiction dans laquelle ce microcosme cherche ainsi à s'enfermer est d'emblée schizophrénique, car on se trouve en présence d'un faux bar (à usage privé) qui « cite » les expédients associés à la vie nocturne : alcool, danse, drogue et drague. Ce scénario de refuge mondain se lézarde peu à peu : les personnages « masqués » sous leur identité d'emprunt jouent le jeu, mais ils ont aussi du mal à refouler la violence qui couve, et des conflits ne tardent pas à venir dérégler cet univers autoréférentiel, sorte d'oasis protégée du monde réel.

La pièce exploite l'opposition marquée, quelque peu pirandellienne, entre l'être et le paraître. La fiction choisie par les personnages a beau être portée par le rêve d'un monde apaisé, régi par le seul principe de plaisir, l'Éden préfabriqué ne résiste pas longtemps aux coups de boutoir du principe de réalité. L'enfer ou, comme ici, le paradis artificiel, c'est les autres... Les personnages de ce théâtre dans le théâtre ne sont pas en quête d'un auteur ni même de comédiens prêts à assumer leur drame, car ils sont simultanément eux-mêmes et leurs propres clones dans la fiction qu'ils essaient de faire tenir. Chacun de ces personnages pour ainsi dire dédoublés finit par craquer en dévoilant son besoin de l'autre et en jetant bas le masque.

Pour chacun qui s'était réfugié derrière la comédie des masques par peur de la solitude *et* de l'autre la prise de conscience de la duperie volontaire est d'autant plus amère, comme si le coup de force fictionnel se retournait contre ceux-là mêmes qui avaient cherché une brèche illusoire dans le système des contraintes sociales. Un tel désenchantement recoupe la symbolique négative du social, si présente dans l'œuvre de Pirandello, en la recontextualisant par rapport à une nouvelle génération en panne d'idéal. Cette situation dysphorique, en plus

de participer de la *Zeitgeist* moderne, ne renonce pourtant pas à une résolution qui donne à penser que l'amour, sinon la fraternité, survivra à la fausseté des rapports interhumains. Ou ne serait-ce que le désir[9] ? Ce qui est certain, c'est que ce monde désaxé file un mauvais coton et qu'il cuve comme à plaisir dans le cynisme et la mélancolie. Même sa lucidité est un cocktail qui ne parvient finalement qu'à faire « passer la nuit ».

Une autre œuvre de cette époque témoigne du caractère tragique du sujet moderne, en se doublant d'une vision détotalisante de la représentation, caractéristique des jeux postmodernes sur la distinction entre les *événements* bruts du passé et les *faits* historiques que nous en tirons (Hutcheon, 1989 : 57). *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette (1981) est une pièce qui pousse jusqu'à la démence, elle-même thématisée, le mode pirandellien du théâtre dans le théâtre, en se risquant à déconstruire la vérité spéculaire qui y serait soi-disant logée. Auteur et acteur d'une *double* pièce, Charles Charles, le protagoniste, n'a de cesse, en fait, de moquer la prétention de toute représentation à dire la vérité.

Divisée en dix-neuf tableaux, cette pièce troublante « se passe dans la tête de l'auteur, Charles Charles 38 [ans] » (p. 24). Un drame mental, donc ? Mais la structure complexe, qui convoque un rituel théâtral et l'introspection angoissante, on le verra, d'un sujet face à son désir irréalisé, aura tôt fait d'écarter une dramatisation purement abstraite. À la manière d'un palimpseste, chaque tableau de la pièce découvre une couche des circonstances et des événements qui *auraient eu lieu* le 19 juillet 1919, à Provincetown (USA), un peu avant et le soir où Charles Charles, un auteur, acteur et metteur en scène de 19 ans, aurait présenté son spectacle intitulé *Théâtre de l'immolation de la beauté*. Or ce spectacle, « un suspense sur le thème de la beauté », affirme Charles Charles, aurait tourné à l'horreur quand il a été découvert que le sac qui devait contenir de la ouate pour figurer un enfant à immoler cachait en réalité le corps d'un enfant drogué, noir de surcroît.

Ce meurtre réel/représenté allait provoquer la tenue d'un procès dont les traces disséminées se manifestent à travers les témoignages d'Alvan et de Winslow, les deux autres « acteurs » du drame dédoublé, lesquels auraient effectivement transpercé le sac de 19 coups de couteau, en croyant s'acquitter ainsi

9. Poissant a aussi écrit une pièce intitulée *Ce qui reste du désir*, créée en 1987, encore inédite.

d'une simple responsabilité fictionnelle. Je ne souhaite pas m'étendre ici sur l'émiettement anecdotique qui multiplie et brouille les plans de ce jeu dans le jeu, en matérialisant le délire paranoïaque de Charles Charles dont l'ultime frayeur est de se retrouver seul[10]. Le plus important est de souligner que la vérité du récit déconstruit de Charles Charles est tout simplement invérifiable. Ce dernier a-t-il ou non vraiment planifié l'horrible immolation de l'enfant par les deux amants qu'étaient Alvan et Winslow, comme l'aurait appris celui qui se désigne comme « fou » à la fin ? Comment le savoir ? Est-ce que tout cela n'est pas le fruit d'un cerveau dérangé, enfermé par la bonne société puritaine de l'époque, scandalisée par ses « mauvaises mœurs » ?

Le « fait » que Charles Charles 38 avoue un crime signifie-t-il pour autant qu'il l'a vraiment commis ? Ce scénario pervers n'est-il qu'un fantasme, une fiction justement, qui répète *ad nauseam* la scène d'un désir refoulé, de la peur d'être rejeté par l'autre, d'aimer et de ne pas l'être en retour, que sais-je ? Il me semble que la folie de Charles Charles est pour ainsi dire congénitale, intimement liée à sa solitude extrême, qui ressemble à s'y méprendre à celle de l'auteur de « l'immolation de la beauté », lequel a bel et bien *imaginé* au point de départ un rituel durant lequel on immolerait un enfant, c'est-à-dire la beauté : « Quant à moi, je savais, *dès le début,* que même au théâtre un enfant ne pouvait être éventré sans susciter quelque rumeur[11]. »

« Knowing the past becomes a question of representing, that is, of constructing and interpreting, not of objective recording[12] », a pu remarquer Hutcheon (1989 : 74) à propos de la représentation postmoderne. Le caractère indécidable, et néanmoins contradictoire, de ce qui est « réel » et « fictif », le fait même que la « représentation » de Charles Charles 38 se morde la queue dans une boucle sans fin, prêtent à *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* son implacable effet de déréalisation. Et pourtant, il ne s'agit pas que d'un jeu gratuit, car le *Théâtre de l'immolation de la beauté* a été *dès le début* l'expérience intérieure de l'inhumain, à l'image de l'existence « monstrueuse » des créatures beckettiennes.

10. « Une fois la pièce terminée, je vais me lever, je vais saluer, une fois... deux fois... ça dépend... le public qui connaît la pièce par cœur va rentrer chez lui, il va revenir demain... ça n'en finira jamais... Non, non, vous ne pouvez pas vous en aller... on peut pas me faire ça à moi... vous pouvez pas me laisser seul » (fin de la dernière réplique de la pièce).

11. « Extrait des Mémoires de Charles Charles » (p. 79). C'est moi qui souligne.

12. « La connaissance du passé devient une question de représentation, c'est-à-dire de construction et d'interprétation, non de recension objective. » Ma traduction.

Dès lors, Charles Charles est devenu fou de lucidité devant une humanité mutilée qui lui est apparue condamnée à sacrifier la beauté. Prisonnier de ce crime inexpiable, c'est-à-dire de lui-même, l'auteur reprend inlassablement, soir après soir, le rituel morbide de son anéantissement, non sans faire du théâtre un lieu équivoque où l'irréparable situation d'être à jamais seul au monde n'est peut-être, après tout, qu'une fiction par laquelle il peut encore faire entendre une intense et ironique protestation.

Cette tragicomédie du non-être peut parfaitement s'inscrire dans le paradigme pirandellien – on n'a qu'à penser à son *Henri IV*. Toutefois, l'autoréflexivité du sujet, chez Chaurette, est plus éclatée et radicalement ludique, en déconstruisant ironiquement les pièges de la vérité mimétique. La *mimesis* ne tient plus guère qu'à un fil, puisque toute vérité totalisante du sujet est infiniment déportée, dépliée en multiples facettes anecdotiques qui sont autant de fausses explications parce que partielles. De sorte que le drame du Moi n'aura jamais été aussi intériorisé et si peu « absolu » : ainsi, s'enroule-t-il sur lui-même, tel un jeu cruel qui ne saurait parvenir à ressouder la fêlure du sujet.

Un dernier exemple tiré du répertoire récent illustre bien la dynamique pirandellienne de la dramaturgie québécoise des années 1980, qui incline à pousser à bout certains des procédés du maître italien, au point de déboucher sur un théâtre plus angoissant parce que moins délibératoire. Si « le discours pirandellien est informé systématiquement par l'actant-sujet en quête de sa propre authenticité et plus que tout, par le sujet-observateur-interprète » (Krysinski, 1989 : 405), qu'advient-il lorsque le sujet, comme dans *Le syndrome de Cézanne* de Normand Canac-Marquis (1988), se perd littéralement de vue, pour basculer dans la culpabilité obsessionnelle ?

Dans cette pièce, Gilbert, le personnage principal, est sous le choc de la mort de sa femme, Suzanne, et de leur jeune fils, dans un accident de la route. Il faut un certain temps au spectateur pour comprendre que les apparitions ponctuelles de Suzanne et de l'inspecteur chargé d'enquêter sur le fatal accident n'ont pas d'existence réelle et qu'ils sont *hic et nunc* des « projections » de Gilbert qui s'affaire tout au long du drame à remonter le moteur de l'auto accidentée. On découvre peu à peu, au gré d'une construction non linéaire, par éclats faits de souvenirs dérisoires de la vie conjugale et de questions insidieuses du policier enquêteur (dont le nom est, incidemment, le même que celui du fils décédé), que Gilbert est ainsi en plein travail de deuil, même si la remémoration, par bribes, de sa relation amoureuse confirme que Suzanne et lui étaient au plus

mal. En fait, et cela arrive fréquemment dans la vraie vie, Gilbert se sent coupable de la mort de Suzanne. Ce sentiment de culpabilité constitue le véritable déclencheur de son examen désespéré de sa vie passée. Parallèlement à sa rumination, remplie de saillies auto-ironiques, Gilbert s'acharne sur le « cadavre » de la voiture, métaphore insistante d'une existence détruite dont l'accident n'aura été finalement que le révélateur fatal.

En ce sens, la mort de Suzanne dramatise une situation qui était déjà accomplie, alors que le sujet s'était buté à l'impossibilité de la communication dans son couple, mais, au-delà de cet échec avéré, c'est bel et bien son propre manque, la crise tout intérieure de sa condition d'homme esseulé qui lui fait dire à quelques reprises : « J'ai peur de moi. » Ainsi le sujet se montre encore préoccupé par l'authenticité. Néanmoins, il est en quelque sorte trop tard : Gilbert ne peut ressusciter Suzanne et il sombre inexorablement dans la dépression, dont toute la pièce est structurellement l'expression.

Le pessimisme d'un Pirandello quant à la possibilité pour l'être humain d'être vrai en société est relayé ici, à travers le thème du couple désaccordé, par une écriture dramatique profondément dysphorique, alors que la scène expose la torsion douloureuse d'un sujet qui se débat avec ses réflexes compulsifs, aussi peu maître de lui qu'il n'est capable de remonter le moteur sur lequel il s'acharne tel un mécanicien mal outillé. Mais le fait que le sujet s'en prenne d'abord à lui-même plutôt qu'à l'espace social, et le fait également qu'il se sente ontologiquement coupable de quelque chose qui, en réalité, n'est rien de moins qu'accidentel, voilà un point de vue qui n'est plus franchement moderne. On jurerait que le drame tente, par des voies détournées, de renouer avec la catharsis, à même un sujet, littéralement hors de lui, qui aspire à une libération.

* * *

La dramaturgie québécoise des années 1980 a beaucoup donné dans l'autoréflexivité qui est sans conteste le pivot, l'opérateur sémiotique du fonctionnement du drame moderne, de Strindberg à Pirandello. Ce faisant, cette écriture dramatique s'est ouverte à plusieurs procédés de déconstruction et elle a souvent eu recours au théâtre dans le théâtre. Cependant, il n'est pas évident que les pièces de cette décennie puissent être qualifiées de modernistes. Les dramaturges dont j'ai parlé (et plusieurs autres) ont certes marché dans les pas de leurs prédécesseurs modernes, mais ils ont aussi travaillé sur d'autres dispositifs (la pièce de conversation, le mélodrame, le « huis clos » existentialiste, la parodie,

l'hyperréalisme, entre autres) qui ont eu tendance à relativiser la radicalité formelle et le pessimisme du drame (post)pirandellien.

On se trouve donc devant un matériau dramaturgique plutôt hétérogène, parfois jusque dans la langue, ce qui laisse penser que ces pièces répondent à d'autres codifications. Ces œuvres paraissent chercher à concilier la nécessité d'être accessibles (en gardant solidement un pied dans l'anecdotique) et le rejet des solutions de facilité (linéarité, psychologisme, naturalisme).

Dans l'ensemble, cette approche s'est avérée provocante et riche de plusieurs inventions stylistiques. Il faudrait maintenant aller plus loin, en examinant d'autres pièces, et surtout en se demandant si ce régime (post)moderne n'est pas menacé par des tentations narcissiques, et en quoi il contribue à « dépasser » (ou non) la crise du drame.

Bibliographie

CANAC-MARQUIS, Normand (1988), *Le syndrome de Cézanne,* Montréal, Les Herbes rouges.

CHAURETTE, Normand (1981), *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans,* Montréal, Leméac.

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.

DAVID, Gilbert, et Pierre LAVOIE (1993), *Le monde de Michel Tremblay,* Montréal/ Bruxelles, Cahiers de théâtre Jeu/Éditions Lansman.

HUTCHEON, Linda (1988), *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction,* New York and London, Routledge.

HUTCHEON, Linda (1989), *The Politics of Postmodernism,* London/New York, Routledge.

JAMESON, Fredric (1991), *Postmodernism of the Cultural Logic of Late Capitalism,* Durham, Duke University Press.

KRYSINSKI, Wladimir (1989), *Le paradigme inquiet. Pirandello et le champ de la modernité,* Longueuil, Le Préambule.

LYOTARD, Jean-François (1986), *Le postmoderne expliqué aux enfants,* Paris, Galilée.

PAVIS, Patrice (1996), *Dictionnaire du théâtre,* Paris, Dunod.

POISSANT, Claude (1988), *Passer la nuit,* Montréal, Les Herbes rouges.

RYNGAERT, Jean-Pierre (1993), *Lire le théâtre contemporain,* Paris, Dunod.

SARRAZAC, Jean-Pierre (1989), *Théâtres intimes,* Arles, Actes Sud.

SZONDI, Peter (1983), *Théorie du drame moderne,* trad. de Patrice Pavis, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme.