Document généré le 24 avr. 2024 13:46

Jeu
Revue de théâtre

Briller par son absence
La figure de l'enfant dans le théâtre de Normand Chaurette

Christian Saint-Pierre

Numéro 142 (1), 2012

L'enfant au théâtre

URI : https://id.erudit.org/iderudit/66357ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Saint-Pierre, C. (2012). Briller par son absence : la figure de l'enfant dans le théâtre de Normand Chaurette. *Jeu*, (142), 62–67.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2012

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

CHRISTIAN SAINT-PIERRE

BRILLER PAR SON ABSENCE
La figure de l'enfant dans le théâtre de Normand Chaurette

Normand Chaurette est l'auteur d'une quinzaine de pièces traduites en plusieurs langues et présentées au Canada, aux États-Unis et en Europe. On lui doit également de nombreuses traductions, notamment des pièces de Shakespeare, dont la plus récente est *le Roi Lear*, mise en scène par Denis Marleau au TNM en mars 2012. Trois fois lauréat du prix du Gouverneur général, avec *le Passage de l'Indiana* (1996), *le Petit Köchel* (2001) et *Ce qui meurt en dernier* (2011), l'écrivain remportait il y a peu le Prix de la revue *Études françaises* pour *Comment tuer Shakespeare*, un essai publié aux Presses de l'Université de Montréal en 2011.

Le thème de l'enfance dans le théâtre de Normand Chaurette a été étonnamment peu ou pas du tout abordé par les chercheurs et les critiques, sans doute parce qu'il ne s'agit pas d'un aspect de l'œuvre qui s'impose, d'une composante qui domine. On a beaucoup écrit au sujet de la complexité formelle de ses pièces, de l'influence de la musique, des emprunts au genre policier, des personnages d'artistes ou encore de la récurrence du double, mais on a bien peu commenté la figure de l'enfant qui y apparaît. Parce que le sujet nous a semblé riche, crucial, et ce, même s'il se trouve en général dans l'œuvre de manière sous-jacente, allusive ou métaphorique, nous avons jugé bon de rencontrer l'auteur et d'en discuter.

Le Petit Köchel de Normand Chaurette : le dialogue impossible avec la mère. Spectacle d'UBU, mis en scène par Denis Marleau et présenté au Théâtre d'Aujourd'hui en 2000. Sur la photo : Louise Laprade, Louise Bombardier, Ginette Morin et Christiane Pasquier. © Marlène Gélineau Payette.

ROMPRE AVEC TOUT PROCÉDÉ

Normand Chaurette se souvient très précisément de l'œuvre grâce à laquelle il prit conscience de l'impact que pouvait avoir un narrateur enfant en littérature, puis de la désillusion qui s'ensuivit : « Quand j'ai lu *la Vie devant soi*, le roman de Romain Gary, j'ai compris, sans le métaboliser tout de suite, que, quand un enfant prend la parole, c'est spécial, on ne peut pas tricher. L'enfant, forcément, dit la vérité. Même s'il ment, il est transparent dans son mensonge. Je me suis aperçu par la suite que, chaque fois qu'un roman mettait en scène un enfant, comme narrateur, en focalisation, par exemple dans *la Petite Fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy, on tient comme une garantie de vérité, une sorte d'authenticité dans le récit. Puis il y en a eu d'autres, moins captivants, mais toujours aussi habiles. Et c'est là que ça a commencé à me fatiguer. Il y a là un procédé, et ça me déplaît. »

Voilà qui explique peut-être que le dramaturge, bien qu'ouvertement fasciné par l'enfance, par le point de vue de l'enfant sur le monde, n'ait jamais donné la parole dans son théâtre à un enfant au sens strict du terme. Deux exceptions confirment la règle : *Petit navire*, bien entendu, destiné au jeune public (1996), mais surtout *Rêve d'une nuit d'hôpital*, sa première pièce, créée en 1980, qui évoquait entre autres l'enfance du poète Émile Nelligan.

« Après ça, dit-il, je n'ai jamais pensé, surtout pas au théâtre, à mettre un enfant en scène. Sinon que de le mettre dans le sac. » L'auteur fait allusion ici, bien sûr, à une figure archétypale de son théâtre, cet enfant noir dissimulé dans un sac, assassiné de dix-neuf coups de couteau, cet enfant sans voix et sans visage qui est pourtant au cœur de la plus cauchemardesque et mystérieuse de ses pièces, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, créée en 1982 : « Je ne sais pas d'où cet enfant est apparu, s'il provenait d'un rêve récurrent ou d'un fait divers à propos duquel j'aurais lu, mais je sais qu'en écrivant cette pièce, pour la première fois de ma vie, je me sentais très habité. Ce n'est qu'après avoir terminé que j'ai pris conscience de toute sa portée symbolique, de sa charge psychanalytique. En fait, je ne me souviens pas d'avoir bâti avec lucidité une thématique de l'enfance et, à vrai dire, c'est quand vous m'avez proposé ce sujet de conversation que j'ai réalisé qu'il y en avait effectivement presque partout dans mon œuvre. »

LA VICTIME PARFAITE

S'intéresser aux enfants dans l'œuvre de Chaurette, c'est surtout s'intéresser aux parents, à la parentalité, souvent malsaine ou à tout le moins troublante, à ces rapports éminemment complexes, pour ne pas dire tordus, qu'entretiennent les enfants et leurs géniteurs. « C'est exactement là que ça se passe, confirme l'auteur. C'est le nerf de la guerre à mon avis. Dans *les Reines*, la duchesse d'York refuse de reconnaître sa fille alors que cette dernière l'en implore. L'essentiel de la pièce se joue dans ce rejet de la mère et dans la souffrance que cela provoque chez une enfant qui ne demande qu'à être appelée par son nom. Je pense que cette relation impossible est aussi le noyau dur de *Stabat Mater II* et du *Petit Köchel*. Dans les deux pièces, il y a ce dialogue impossible entre la mère (ou celle qui en tient le rôle) et son enfant. »

Ainsi, les enfants créés par Chaurette, noyés, dévorés, sacrifiés, circoncis, excisés, molestés, sont d'abord et avant tout les boucs émissaires de leurs parents, des souffre-douleur, des victimes toutes désignées. « L'enfant, c'est toujours une victime, de toutes les manières, estime l'auteur. C'est celui qu'on sacrifie, qu'on immole, c'est celui par qui le tragique arrive, se fonde. L'enfant, c'est le potentiel de la vie, celui à qui le spectateur va tout naturellement s'identifier. S'attaquer à ça, le tuer, le persécuter, c'est le plus terrible des crimes. »

L'écrivain conçoit l'enfance comme un état d'esprit, un stade du développement psychique ou émotif, autrement dit, bien plus comme un point de vue sur le réel que comme un âge biologique : « L'enfance, c'est d'abord et avant tout un état, un rapport au monde. L'enfant a une compréhension du monde qui est monolithique, irréductible. Il est dans la foi du désir, pas dans la nuance. Par exemple, Paméla, dans *la Société de Métis*, elle est tout entière livrée à sa poésie, elle est dans sa bulle, on ne peut pas l'atteindre, elle est seule à se comprendre. C'est en ce sens que je la perçois comme une enfant. Elle ressemble à Nora dans *la Maison de poupée* d'Ibsen, à l'indécise Teresa dans *Je vous écris du Caire*, ou encore à Lulu, que j'ai empruntée à Wedekind pour écrire *Ce qui meurt en dernier*. Ce sont des femmes-enfants, qui veulent être aimées de tous, qui appartiennent en quelque sorte à tout le monde. Ce sont souvent des enfants qu'on viole, dont on abuse, qu'on sacrifie. »

Lina Blais (Paméla) dans *la Société de Métis*, mise en scène par Joël Beddows (Théâtre la Catapulte/Théâtre Blanc/CNA/TFT, 2005). © Alexandre Mattar.

L'ŒUVRE COMME PROGÉNITURE

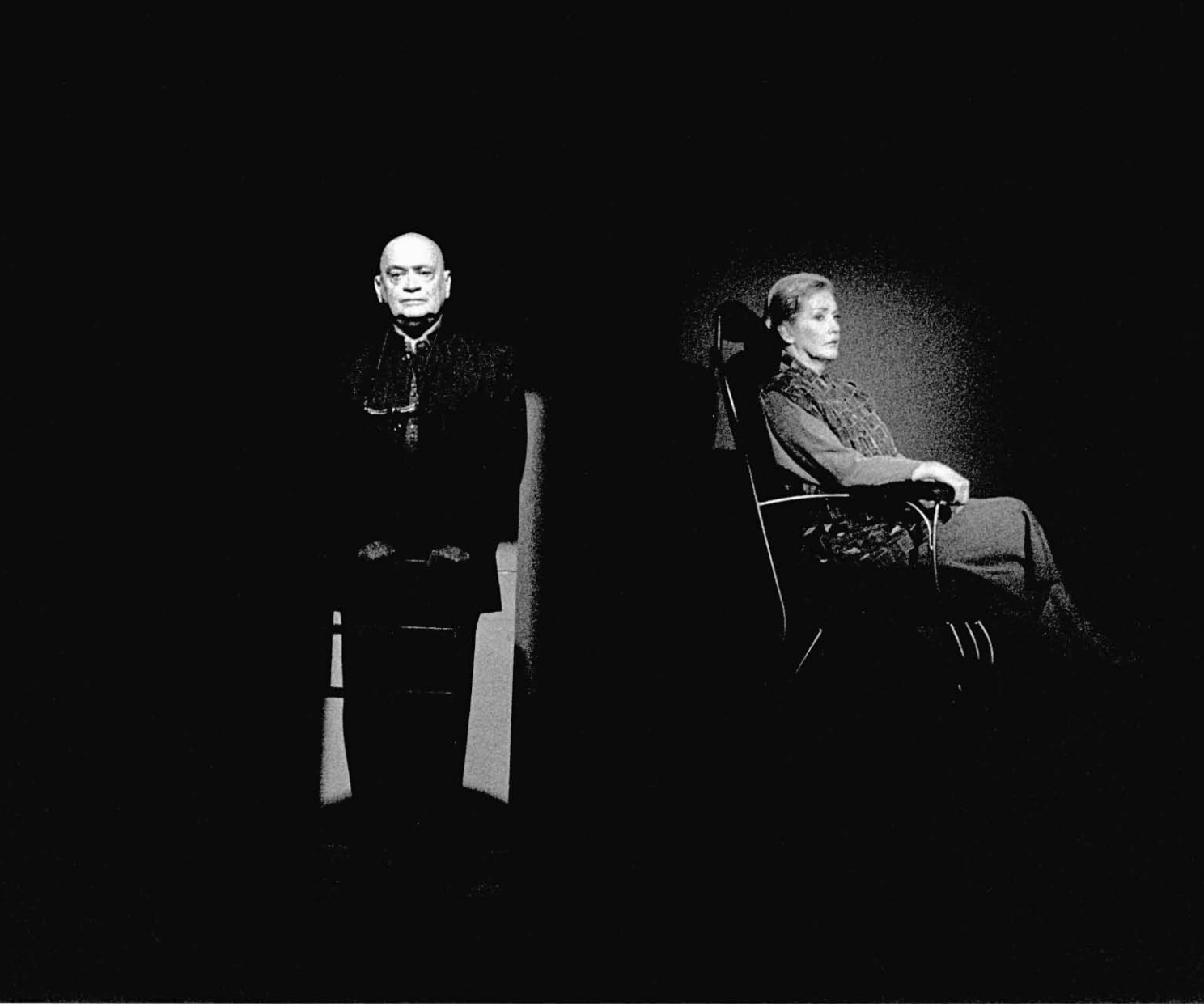
L'enfant d'un auteur, c'est aussi son livre, son œuvre, sa pièce ou son roman. On dit « paternité » ou « maternité » de l'œuvre, hasard de la génétique humaine aussi bien que de la génétique textuelle ; on parle d'« engendrer » une œuvre, de « mettre au monde » un livre, d'en « accoucher ». Cette métaphore, qui est pourtant présente dans l'œuvre de Chaurette, le principal intéressé tient à s'en distancier : « Cette image, qu'Ibsen a beaucoup exploitée dans *Hedda Gabler*, m'horripile. Je trouve ça pire de comparer un livre à un enfant que de mettre un enfant dans un sac et de lui donner des coups de couteau. Il y a là, selon moi, une compensation de celui qui a choisi de ne pas avoir d'enfant pour faire une œuvre et qui dit à ceux qui ont fait des enfants que leurs créations n'ont pas le reluisant, le rayonnement de ce que, lui, il donne au monde. C'est une attitude extrêmement méprisante de la part de l'écrivain. Si le créateur n'est pas en train d'essayer quelque chose, s'il ne doute pas, je trouve que la métaphore de l'enfant ne tient pas. Parce que la mère qui porte un enfant, elle est dans l'angoisse perpétuelle de ce qu'il adviendra de son enfant. »

Cette conviction n'a pourtant pas empêché l'auteur de placer cette métaphore de l'œuvre comme enfant au cœur du *Passage de l'Indiana* : « Vous avez raison. Je reconnais que Martina, le personnage principal de la pièce, est un cri. Et ce cri, c'est celui d'une enfant qui a perdu ses parents dans le naufrage d'un paquebot, *l'Indiana*. Or, ce qui découle de cet événement, c'est ni plus ni moins qu'une œuvre qui ressasse toujours les mêmes questions, c'est la progéniture de Martina. Imaginez dans quel état elle se trouve le jour où elle découvre qu'on l'a plagiée, qu'on lui a volé cet aspect fondamental de sa création, qu'on lui a dérobé l'enfant qu'elle a été, l'enfant qu'elle a créé, qu'on l'a pour ainsi dire privée de sa propre naissance. »

L'INVISIBLE

On l'aura compris, dans le théâtre de Chaurette, l'enfant est souvent là sans y être. Il est mort, enfermé, muet ou fantomatique, sujet plutôt qu'objet. Il agit dans l'absence ou alors il subit en silence. On parle beaucoup de lui, mais on ne le voit jamais. C'est sans nul doute ce qu'il y a de plus troublant : cette absence de contours, cette immatérialité, ce retrait du droit de parole. L'auteur a des raisons bien précises de ne pas donner à voir et à entendre les enfants de son théâtre : « Ce qu'on ne voit pas est toujours beaucoup plus mystérieux. Dieu, on ne le voit pas, donc il est tel qu'on le conçoit. C'est le principe du tabou, de ce qui est caché, de ce qui n'est pas vu, mais qui s'adresse à tout le monde, qui est en quelque sorte idéalisé. Je veux qu'on l'idéalise, cet enfant-là. Qu'on idéalise sa beauté comme sa laideur, sa bienveillance comme son horreur. C'est une idée pure. C'est pour ça que j'aime moins le cinéma, parce qu'on nous y montre trop les choses, le physique des êtres. »

À en croire l'auteur, l'invisibilité du personnage d'enfant serait précisément ce qui lui confère autant de force ; elle est une condition *sine qua non* de son existence : « Si l'enfant est invisible, c'est parce qu'il n'a pas le choix. Il ne pourrait pas évoluer s'il n'était pas dans son secret, s'il n'était pas caché. Je dois avouer que je m'identifie beaucoup à l'enfant du *Petit Köchel*, qui est dans la cave, qui vit seul, qui n'est pas en représentation ; mais je m'identifie aussi beaucoup à celui qui crée son propre mystère pour être deviné par l'adulte, la mère, la tante ou le père. En fin de compte, je réalise que c'est très difficile de parler d'autre chose que de ce qu'on est. Je considère que de ne pas avoir rompu avec mon enfance est un immense privilège. » ■



Le Passage de l'Indiana de Normand Chaurette, mis en scène par Denis Marleau (UBU, 1996) Sur la photo : Jean-Louis Millette (Frank Caroubier) et Andrée Lachapelle (Martina North). © Yves Renaud.