

« Gauvreau »

Pierre Popovic

Number 46, 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27763ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Popovic, P. (1988). Review of [« Gauvreau »]. *Jeu*, (46), 194–198.

aurait-on alors permis au spectacle de mieux se mesurer au jugement d'un public plus nombreux, que le nom de Chauvette n'attire pas aussi spontanément que, mettons — et puisqu'ils étaient une nouvelle fois joués en même temps et que leur sort semble lié, pour le meilleur et le pire —, celui de Dubois.

Cela dit, je n'ai pas aimé. Malgré une prestation plus qu'honorable, il me semble, des quatre comédiens chargés de défendre ce texte. J'ai personnellement préféré le jeu de Denis Brassard et de Julien Poulin, deux comédiens que je ne connaissais pas et qui maintenaient dans leur personnage une sorte d'irréalité qui convient bien à la fable. Les deux comédiennes semblaient jouer sur un autre registre au détriment, parfois, de la poésie et de la fantaisie. Mais les comédiennes sont moins à blâmer que le metteur en scène, car on imagine facilement, avec tout le talent et le métier qu'on lui connaît, quelle merveilleuse et subtile Zoé Pé Monique Lepage aurait pu être, si elle avait été dirigée autrement. Et si Joseph Saint-Gelais n'avait eu la malencontreuse idée de faire évoluer ses personnages sur un plateau tournant, comme si la magie de cet univers pouvait être rendue par la mécanique. À mon sens, ceci ne faisait qu'annuler l'effet — heureux, celui-ci — du rideau voilant toute la scène et qui, par un éclairage astucieux, permettait à volonté de révéler ou de cacher les personnages. Le plateau tournant, en brouillant toute perspective, avait en outre pour effet fâcheux d'enlever toute crédibilité à ce personnage invisible mais essentiel qu'est le peintre Hector Joyeux : à lire la pièce, on sait au moins de quel côté «regarder», alors que l'au-delà du plateau ne semblait s'ouvrir que sur le vide. La scène initiale des personnages sortant de leurs tableaux était réussie; il fallait continuer sur cette lancée, peut-être en utilisant davantage les jeux d'ombre et de lumière. Mais une fois les personnages dégagés de leurs tableaux statiques, n'était-il pas suffisant de les faire bouger et tourner, eux, dans un univers demeuré statique? Bouger, tourner,

mais de telle sorte qu'on n'oublie jamais ce qu'ils sont : de merveilleux personnages d'un musée imaginaire, un «quatuor de portraits naïfs cherchant à «vérifier dans le regard de l'autre sa preuve d'existence», comme l'écrit très justement Saint-Gelais. Quand on y pense, dans ce renversement des perspectives, ce sont les spectateurs qui sont accrochés aux murs du musée, et les portraits qui les regardent...

jean cléo godin

«gauvreau»

Textes de Claude Gauvreau, Paul Claudel, Paul-Émile Borduas. Mise en scène : François Barbeau; musique : Pierre Moreau; scénographie et costumes : André Hénault; éclairages et régie : André Naud. Avec Alain Fournier, Danielle Lépine, Pierre Moreau, Miryam Moutillet et Lorraine Pintal. Production de la Rallonge, présentée à la Salle Fred-Barry du 21 janvier au 20 février 1988.

aussi sensible qu'intelligent

Refus global vient d'atteindre la quarantaine. À la suite de ce respectable anniversaire, la production théâtrale de Claude Gauvreau, l'un de ses principaux signataires, redevient ici et là d'actualité. Cela est d'autant plus heureux que les textes dramatiques de Gauvreau, pour une large part, sont demeurés *en* quarantaine. Car même si le nom de l'inventeur du langage exploréen est très connu, même si aucune anthologie de théâtre québécois ne se permettrait de l'oublier, on a finalement très peu joué Gauvreau jusqu'à présent. On dirait que ce théâtre, pourtant prolifique, reste obombré par une signature, par ce qu'il est convenu d'appeler «le mythe Gauvreau».

Le montage de textes présenté par la Rallonge peut être tenu à la fois pour une introduction à l'oeuvre de Gauvreau et pour une invitation à jouer son théâtre. Le spectacle, capable d'intéresser aussi bien le spécia-

liste que le non initié, voyage des textes de jeunesse jusqu'aux derniers poèmes, passant par *Reflets de la nuit*, *Beauté baroque*, *le Vampire et la Nymphomane*, *Apolnixède entre le ciel et la terre*, *Étal mixte*, *Automatisme pour la radio*, *Poèmes de détention*. À ces morceaux choisis s'ajoutent un fragment de *Refus global*, quelques paragraphes tirés de la correspondance privée, l'une ou l'autre note biographique livrée en voix off, ainsi que des extraits de *l'Échange* de Paul Claudel. C'est en essayant de comprendre le rôle de ces ajouts que je voudrais parler de l'ensemble du spectacle.

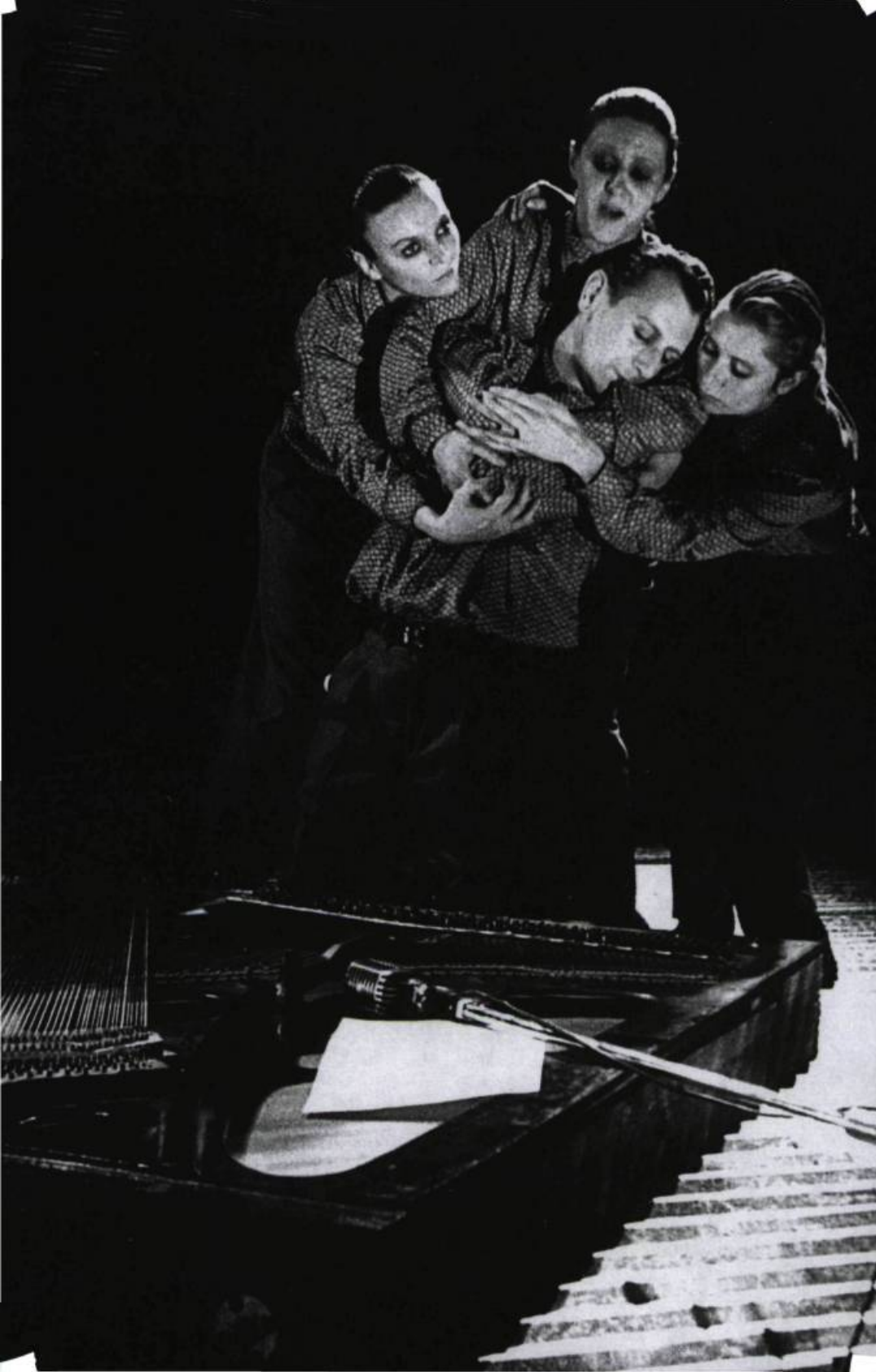
De prime abord, l'insertion de textes de Claudel peut paraître étrange. Elle peut simplement se justifier par la dette que Gauvreau se reconnaissait à l'égard du poète de *Connaissance de l'Est*. Mais à l'écoute de la pièce, cette influence claudélienne m'est apparue plus forte, plus fondamentale que je ne l'aurais cru. Elle se dévoile dans plusieurs détails, les noms des personnages par exemple. Elle se fait sentir dans l'adéquation posée par Gauvreau entre l'être individuel et le cosmique, dans le travail sur les sonorités, dans la thématique du sacré, dans la fureur de l'ironie. L'important n'est pas là. Ce que faisait ressortir la juxtaposition des textes est une présence (et non une simple influence) du texte claudélien. Au flot si littéraire, si enlevant des dialogues de Claudel répondait alentour la hachure, le soubresaut constant, la difficulté de naître des répliques gauvreauesques. Présence d'un modèle en somme, fascinant et repoussant, à atteindre et à combattre. Ce modèle aurait-il ce nom : «la littérature»? Jamais en tout cas cette présence occupante du grand Autre littéraire, typique par ailleurs de la génération québécoise des années quarante, ne m'avait semblé si obsédante et si problématique.

Le passage de *Refus global* choisi est celui où Borduas énumère, «dans le fol espoir d'en effacer le souvenir», les multiples formes de la peur de vivre, inoculées à l'individu par une société contraignante

porteuse d'une morale hypocrite (évoquée, je crois, par la noirceur du fond de décor¹). Par là, François Barbeau, metteur en scène et auteur du choix de textes, rend à ces derniers leur historicité, sans pour autant les y geler. Dans le même esprit, une diapositive annonce chaque nouvel extrait, précisant le titre et la date de création. Cette manière de procéder pourrait apparaître par trop didactique. Mais outre qu'elle procure à chaque spectateur des points de repère commodes, elle respecte également cette habitude qu'avait Gauvreau de situer précautionneusement ses écrits dans le temps. Ainsi, loin de n'être qu'instructives, cette datation systématique et cette référence au manifeste des automatistes exhibent des dimensions importantes du projet esthétique de Gauvreau : donner forme au présent, exercer une action sur la vie concrète, rendre par la création l'éphémère durable. «Changer la vie», avait écrit Breton. Mais en plein duplisme, lesté de cette conscience moderne de la mort de l'art (imagée sur scène par deux claviers de pianos renversés), cette ambition n'est guère simple à réaliser. Aussi, plus les comédiens donnaient le texte, plus il s'avérait le lieu d'un combat : une lutte forcenée contre un réel invalide, contre une langue en manque de sens², contre un lieu en perte d'espace. Mais un combat *pour* également. Pour la vie des sens et du corps, pour cette «foi en l'humanité», pour la (vraie) vie des mots et pour la survie de quelques mots récurrents : liberté, pureté, fraternité³, désir. Et pour mener ce combat, une volonté de puissance faustienne, prométhéenne, qui doit tuer la langue pour la faire sienne et qui s'en condamne de peines afflictives.

L'extrait de correspondance privée inséré dans le spectacle consiste en une lettre envoyée de Boston en 1950 à André Goulet, peintre et ami, un peu plus tard directeur

1. Laquelle ne renvoie pas qu'à cela, bien entendu.
2. Manque qu'il faut à la fois penser en le rapportant aux conditions générales de l'art et de la littérature modernes et à la situation particulière du Québec d'alors.
3. «Égalité» n'est pas un mot gauvreauesque.



des Éditions d'Orphée (où paraîtra *Étal mixte*). Gauvreau a alors 25 ans. Vif, ironique, enthousiaste, il s'encanaille aux spectacles burlesques scandés par les déhanchements des effeuilleuses, pourfend à distance les jésuites et leur « morale de hyène », investit les musées avec une curiosité boulimique. Par cette ouverture sur la biographie, François Barbeau voulait sans doute éviter une entreprise de mythification de plus, montrer l'appétit de vivre et de connaître de ce jeune Canadien français vivant au milieu du siècle, « faire ressortir le côté plus terre-à-terre de cet intellectuel, sa sensibilité », comme dit le programme. Vu l'importance du mythe, l'intention était louable et défendable. Il y en avait peut-être un peu trop cependant. Affubler les comédiens d'une tuque (pendant une partie du spectacle) était à mon sens malvenu. « Au diable le goupillon et la tuque! » est une phrase contresignée par Gauvreau. Mais au-delà de l'anecdote, deux éléments contenus dans cette lettre m'ont particulièrement frappé. Le premier est l'importance de la voix : « C'est de Boston (ou presque) que ma voix écrite te parvient actuellement⁴ ». On sait l'importance de l'oralité chez Gauvreau. Elle résulte notamment du fait qu'il est un écrivain contemporain de la radio. Il écrit d'ailleurs pour elle (souvent pour des raisons alimentaires). *Automatisme pour la radio* mime à plus d'un endroit la rhétorique et la syntaxe d'un journal de nouvelles, faits divers et slogans compris (et parodiés). La vitesse même des répliques, l'incessant caviardage du dialogue par des éclats de voix autres singent le débit et l'allure nerveuse des messages radiophoniques. C'est peut-être pourquoi la langue théâtrale de Gauvreau est à la fois en état de manque (certains ont dit qu'elle était en manque d'état) et malade de surabondance : manque d'unité du sujet qui la parle (d'ailleurs connexe à la fragmentation du corps) mais surabondance de la mémoire qui l'habite. Dire ce manque au travers de cet étouffoir trop habité conduit aux borborygmes, aux

cris, aux balbutiements, aux exils syllabiques. C'est alors que « la parole poétique ne nomme plus, elle surnomme. Ne parle plus, mais bafouille. Blasonne ou bafoue ses exploits et ses performances⁵ ». Le second élément est l'intérêt pour le burlesque. Le théâtre de Gauvreau lui doit peut-être ses surcharges, ses caricatures, ses monstres, ou plus largement une sorte d'expressionnisme de la dégradation. Je ne connais pas assez la tradition burlesque nord-américaine pour préciser davantage ce rapport. J'avancerai tout juste, sur la pointe des mots, qu'un comparatiste tirerait sûrement des choses intéressantes d'une confrontation entre les pièces de Gauvreau et celles de Ghelderode.

Le *Gauvreau* présenté par la Rallonge donnait donc à voir, à entendre, et à penser au cours d'un spectacle aussi sensible qu'intelligent. L'un ou l'autre symbole fut peut-être mal choisi. J'ai déjà nommé la tuque, j'y ajouterais le Christ païen final, à mes yeux superflu et surtout éculé. Le tout était relevé par une interprétation d'une qualité remarquable, et dans le jeu verbal, et dans les chorégraphies. On sentait les comédiens disponibles envers le texte, comme s'ils s'étaient fait un point d'honneur de répondre à ces exigences : « l'auteur sachant que l'interprète sera sceptique et même agressif à un moment ou à un autre, le dit auteur doit user de patience et attendre que la sensibilité de l'interprète soit dégagée de ses enduits académiques par la magie de l'objet; l'interprète ayant été restitué à la disponibilité, l'auteur peut accroître sa force d'expression de façon illimitée⁶ ». Quelquefois cependant, il m'a semblé que les brillants et brillantes Fournier, Lépine et Pintal chargeaient les séquences exploréennes de

4. Je souligne.

5. Éliane Formentelli, « La lettre assourdissante : pour un « verbière » de Claude Gauvreau », dans *Lectures européennes de la littérature québécoise*, Montréal, Leméac, 1982, p. 331.

6. Claude Gauvreau, « Ma conception du théâtre », dans *La Barre du Jour*, juillet-décembre 1965, vol. 1, n^{os} 3-4-5, p. 71-73.

trop d'Intention. Mais enfin, face à la «réussite globale», ce genre de mini-critique revient à se montrer plus catholique que chose.

pierre popovic

Je veux que l'on soit homme, et
qu'en toute rencontre
Le fond de notre coeur dans son discours
se montre.
Que ce soit lui qui parle, et
que nos sentiments
Ne se masquent jamais sous de
vains compliments.

«le misanthrope»

Texte de Molière. Mise en scène : Albert Millaire, assisté de Claude Plante; scénographie : Mark Negin; éclairages : Guy Simard; musique d'époque d'André Campra, Marc-Antoine Charpentier, François Couperin, Jean-Marie Leclair, Jean-Baptiste Lully et Jean-Fery Rebel. Avec Pierre Benoit (Basque), Albert Millaire (Alceste), Marcel Girard (Philinte), Reynald Bouchard (Oronte), Hélène Trépanier (Éliante), Louise Turcot (Célimène), Yvan Benoît (Clitandre), Carl Bécharde (Acaste), Michel Albert (un garde et Dubois), Nicole Fillion (Arsinoé). Production du Théâtre Populaire du Québec, présentée au Centaur du 4 au 14 février 1988.

la rencontre d'un acteur et d'un personnage

Dans le paysage théâtral du Québec, Albert Millaire constitue ce qu'on pourrait appeler un cas... Doté d'une très forte singularité, c'est un instinctif qui tient de la bête de scène quand il laisse sortir sa démesure, son charisme. Deux dimensions l'habitent : le grave teinté de tourments profonds, et l'innocence, celle de l'âme enfantine, la folie douce qui décolle vers la voûte céleste. Sa nature oscille toujours entre le tragique et le comique.

Rappelons qu'au Québec le théâtre de répertoire a connu une éclipse pendant plusieurs années. Aussi n'est-il pas surprenant que certains acteurs de la génération



Le Misanthrope de Molière, mis en scène par Albert Millaire. Une production du Théâtre Populaire du Québec. Photo: André Panneton.