

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



Le fou et ses doubles

Jacques Michon

Number 14, April–May 1979

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/40477ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Michon, J. (1979). Le fou et ses doubles. *Lettres québécoises*, (14), 31–33.

plus distinguer entre « téléroman » et « téléthéâtre ». Les conditions sous-jacentes au téléroman feront en sorte que les dialogues auront, à tout jamais, peu de chance d'être jugés « littéraires », même entourés de prose. La prose, ici, n'a d'ailleurs qu'un but, celui d'appuyer les dialogues, en expliquant ce que seule la caméra pouvait faire voir : changement de scène, description de décor, ambiance, mimiques de comédiens, vraisemblance de situation, etc. Bref, remplacer l'image qui, on le sait, à la télévision, a autant d'importance que le texte.

Pour ces raisons, il est dangereux, nous semble-t-il, d'aborder *Rue des Pignons* à partir des critères qui permettent habituellement de juger de la valeur d'un texte. Sur le contenu, oui, bien des choses restent à dire ; sur la forme, le débat risquerait d'être aussi long que stérile. Il ne ferait que reprendre celui qui, dans nos sociétés, oppose littérature savante à paralittérature.

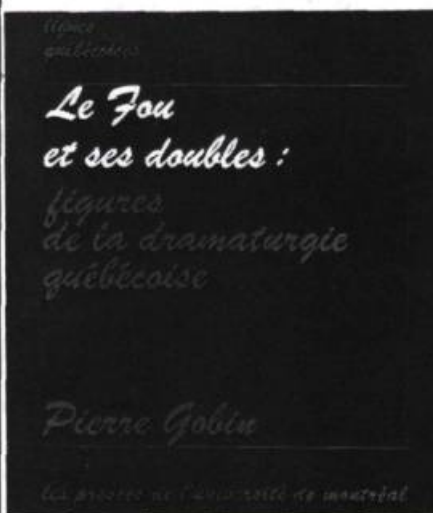
Une chose reste cependant à noter. Tous ceux qui s'intéressent de près ou de loin aux textes de télévision savent à quel point ils sont difficiles à obtenir, et savent aussi que les dirigeants de nos télévisions conservent très peu d'émissions, et lorsqu'ils le font, ne les rendent pas toujours facilement accessibles. À ce titre, *Rue des Pignons* qui demeure un phénomène important de l'histoire de notre télévision, et qui en tant que tel, fait presque partie de notre patrimoine québécois, peut, incontestablement, avoir valeur d'archives. Même s'il s'agit d'un document incomplet et quelque peu remodelé, il était grand temps que l'on trouve une façon de conserver ces textes, et d'éviter qu'une émission de télévision ne vive que le temps de sa diffusion.

Rue des Pignons ? un texte pour les nostalgiques des mardis soirs d'antan . . .

Christine Eddie

Les études littéraires

Le fou et ses doubles



Le théâtre occidental est peuplé de fous et sur ce plan notre théâtre ne fait pas exception ; en parcourant le corpus québécois, de Fréchette à Gauvreau, Pierre Gobin dans une étude récemment parue¹ en relève toute une population et en dresse la cartographie.

Les scènes de folie ont toujours eu une certaine faveur auprès du public. Que l'on pense au succès populaire de *Félix Poutré* ; ma grand-mère qui avait assisté à une représentation de cette pièce au début du siècle racontait à quel point était attendue et acclamée la scène où le héros mime la folie pour se sauver de la potence ; elle avait surtout retenu de la pièce la performance du comédien dans cette scène célèbre. Comme l'écrit Gobin en citant Guy Beaulne et Pierre Filion :

« On peut facilement imaginer la joie du public de l'époque devant cette charge grossière et excessive qui exprime cependant mieux qu'aucun orateur n'aurait pu le faire la conscience collective des Canadiens français. » Comme Guignol rosse les gendarmes, *Félix Poutré*, « terrorise le juge, les avocats, le shérif, le geôlier et couvre les militaires britanniques de toutes les injures imagi-

nables ». [. . .] le protagoniste réalise derrière ces propos satiriques les rêves profonds de sa libido : grandeur, royauté, carrosses, tout le luxe et le pouvoir . . . et en même temps montre aux Patriotes que « devenir fou équivaut à devenir anglais et vice versa ». (p. 86).

La folie dans la fable de Poutré sert à tromper l'opposant et à le piéger, elle est assumée rationnellement par le protagoniste et n'entame pas la vérité du récit ou la réalité qu'il désigne, soit le rapport dominant/dominé ; elle vient plutôt confirmer l'ordre, la loi et se met à son service. Chez Gauvreau on sait qu'il en va tout autrement et que la folie a une fonction plus décapante.

La folie critique et morale de Poutré et la folie cosmique ou tragique de Gauvreau font partie de l'univers étudié par P. Gobin. Mais comment définir la folie ? Quel est le dénominateur commun entre Poutré et Mycroft Mixeudeim ? D'abord le critique écarte toute définition clinique, impertinente pour l'analyse d'un corpus littéraire :

Notre étude porte, non sur les malades mentaux, personnes vivant en société, et susceptibles de traitement, mais sur les figures de fous dans la dramaturgie québécoise. Il s'agit de considérer ces figures de fous en autant qu'elles révèlent par distorsion certaines visions du monde, explicites ou implicites, et traduisent en termes culturels les problèmes aigus de l'insertion des individus dans les structures sociales (p. 14).

La folie est prise comme synonyme de fausse conscience, d'aliénation sociale ou culturelle. L'extension du terme est d'ailleurs si vaste ici qu'il désigne non seulement les personnages de Fréchette et de Gauvreau, mais presque tous les personnages importants de la dramaturgie québécoise, de Bousille à la Du-

chesse de Langeais, si tant est que notre théâtre représente toujours sous une forme ou sous une autre un type d'aliénation.

La folie ou l'aliénation décrite ici ne correspond pas nécessairement aux critères et au système de valeurs du spectateur, qui pourrait n'y voir, lui, aucune distorsion par rapport à ce qu'il considère comme la norme, mais elle fait partie de l'univers fictif. Le personnage n'est pas nécessairement fou pour le spectateur, mais fou pour l'autre ou pour lui-même dans le système ou l'énoncé de la pièce : « Ah, pis l'monde ont ben raison, t'as viré complètement fou » (M.F. Gélinas cité p. 99), « Je suis fou, je suis fou de penser que j'ai des chances » (M. Dubé cité p. 141). Se qualifier ou qualifier l'autre de « fou », c'est une manière de désigner un rapport au réel qui change selon le point de vue du sujet qui parle : « [...] il ne s'agit pas de diagnostiquer des cas, mais d'examiner dans quelles situations certains personnages sont présentés comme fous dans la dramaturgie » (p. 21). « *Les figures de fou* comporteront donc non seulement des personnages 'n'ayant plus toute leur raison' mais aussi des personnages utilisant toutes les ressources de la raison pour définir leur rôle » (p. 18).

« Plutôt que sur les fables et les actions dramatiques, le traitement des lieux et des temps » c'est sur les personnages que la critique concentre son attention. Il entre dans cet univers un peu à la manière d'un ethnologue ou d'un anthropologue qui viendrait examiner, étudier une population particulièrement intéressante de détraqués (lire p. 249 et 251). Pour circuler dans ce monde de l'irrationnel et du faux semblant, P. Gobin utilise la topographie mise au point par Jean Barbeau dans *Le chant du sink* ; dans six personnages de cette pièce le critique voit six types fondamentaux de folie qui permettraient de décrire et de cerner l'univers dramatique de l'aliénation. À chacun de ces topos correspond un type de fou, et un chapitre du livre.

Le premier chapitre est consacré aux « fous de dieu » et aux possédés comme on en trouve dans les pièces du Père Lamarche ou d'Anne Hébert en passant par le petit frère Nolasque de *Bousille et les justes* ; le second traite des aliénations politiques que l'auteur divise en trois zones thématiques : la quête du pays incertain, la perte d'identité résultant d'une interférence entre les valeurs du colonisateur et celles du colonisé, et la folie responsable (ex. Riel dans *Bois-brûlés*). Le troisième chapitre in-

titulé « culture et inhibitions » traite de l'usage du joul comme signe de l'aliénation culturelle et « tentative d'exorcisme de la culture officielle » (p. 107). Enfin le quatrième chapitre met en parallèle l'aliénation économique et l'aliénation mentale, en particulier chez Dubé, Gurik et Tremblay.

Jusqu'à là la folie est limitée à l'univers des personnages et perçue par le spectateur implicite comme une expérience critique ou morale : ce qui est représenté ce n'est pas la folie totale, irréductible, tragique, mais la folie comme l'envers de la raison, « l'autre de la raison » (p. 16) ; où la raison et la vérité sont aliénées ou renversées momentanément par des contingences historiques, sociales, politiques ou économiques. On y entend l'envers du discours de la loi et du pouvoir. On a affaire à des folies que l'on pourrait presque qualifier de « normales », compte tenu des circonstances ; du moins lorsqu'on les compare avec celles qui nous sont montrées dans le théâtre de Gauvreau et qui font l'objet du cinquième chapitre.

Là le jeu du mensonge et du secret, de la fausse et de la mauvaise conscience qui font partie de la fable réaliste ou vraisemblable, ne tient plus ; il n'y a plus de frontière entre le raisonnable et l'irrationnel, la raison est altérée sans retour, l'univers du spectateur lui-même est touché par la démence. Après avoir circulé à travers les pièces de Gauvreau, Sauvageau et Garneau, Gobin résume la rupture en ces termes :

Dans les chapitre précédents, le répertoire s'organisait autour de types d'aliénations liés à des problèmes perçus historiquement, ou socialement repérables. Les pièces que nous venons d'examiner nous conduisent plus loin dans le domaine de la folie. Le topos se creuse en quelque sorte, et vient mettre en cause le statut ontologique des personnages (p. 213).

Il devrait ajouter et également des spectateurs, dans la mesure où ils jouent eux aussi un rôle dans cet univers de démence.

Mais le critique ne se laisse pas séduire par le lyrisme ou le mythe de la folie « vraie », il ne croit pas aux vertus cathartiques ou thérapeutiques du théâ-

YVON
BOUCHER

PETITE
RHÉTORIQUE
DE NUIT

PIERRE
TISSEYRE 

tre de la cruauté. Il s'en méfie plutôt et, pour lui, même la folie y perd quelque chose, car « la théâtralisation 'sérieuse' des psychoses 'prises au tragique' ne permet pas de retrouver un vrai contact avec *l'autre de la raison* » (p. 214). Il préfère plutôt la folie qui reste dans les limites du jeu dramatique et s'assume en toute conscience comme jeu. C'est le propos qu'il développe dans son sixième et dernier chapitre intitulé « le recours au ludique : bouffons, travestis et sots », qui se présente comme une sorte de « happy end » après un voyage dans l'univers du fou ; « [...] il appartient au théâtre d'assumer ses limites et l'horizon des folies du monde » (*Ibid.*). Cette acceptation sereine de la folie réconciliée avec elle-même et avec le monde, le critique la voit surtout dans la sotie « un très curieux type de théâtre, abandonné à la fin du Moyen Âge » (p. 249) et qui serait réapparu au Québec ces dernières années, grâce à des dramaturges comme J. Ferron et J.-C. Germain. En prenant la sotie comme sortie, l'auteur dédramatise la folie et définit le théâtre québécois contemporain comme une expérience unique et originale dans un Occident qui affirme à tort la mort du genre.

L'étude de P. Gobin qui compte plus de 260 pages bien documentées, qui analyse plus d'une soixantaine de pièces en revenant à plusieurs reprises sur certains auteurs (Barbeau, Ferron, Germain, Tremblay), constitue une somme impressionnante et remarquable. On regrette l'absence d'un index des noms propres et des titres qui aurait donné un accès plus facile aux différentes analyses de pièces qui constituent à elles seules autant d'études et de résumés qui pourraient être lus séparément et avec profit. Sur ce plan la table des matières succincte et aux intitulés sibyllins ne nous est d'aucun secours.

L'approche adoptée, avant tout thématique et synchronique, permet d'organiser le corpus selon certaines configurations inédites comme cette rencontre surprenante sous le signe de la quête impuissance d'une patrie rêvée de *la Dalle des morts* de Savard et d'*Inès Péré et Inat Tendu* de Ducharme. Mais cette synchronie nous cache une diachronie. Qu'en est-il par exemple de la transformation qui s'est produite dans la représentation théâtrale de la folie ? Entre Fréchette et Gauvreau il y a certes


Suivez de près la littérature : Lisez

LA NOUVELLE BARRE DU JOUR

le mensuel québécois de création littéraire

Abonnement d'un an: 12 numéros; plus de 1000 pages

**Faites parvenir votre chèque ou mandat de \$30.00 à:
C.P. 131, Succ. Outremont, Outremont, Qué. H2V 4M8**



nom : _____

adresse : _____

code : _____

En vente également dans les bonnes librairies. Diffusion DIMEDIA

eu une rupture : le spectateur implicite du premier peut-il être identifié avec celui du second ? La conception que l'on se faisait de la folie à la fin du XIX^{ème} siècle a-t-elle quelque chose de commun avec celle d'aujourd'hui ? Dans l'univers dramatique comment cette transformation est-elle représentée ? À quelle nouvelle attente correspond la représentation de la folie explorée ? Toutes ces questions auxquelles cette étude n'avait pas pour but de répondre, devraient faire l'objet d'une attention plus précise. Après la description interne, il faudrait maintenant étudier les transformations de ce type de représentation et de son horizon d'attente.

Jacques Michon

Adrien Thério

*C'est ici
que le monde
a commencé*

(Récit-reportage)



Jumonville 1978

En 1953, Adrien Thério nous présentait le *Chemin Taché* pour la première fois avec un récit intitulé *Les Brèves Années*. Il y est revenu plusieurs fois depuis (*Le Chat sauvage*, *La Colère du père entre autres*). En 1978, pour ses vingt-cinq ans d'écriture, Thério nous invite à *St-Amable*. Mais *St-Amable*, c'est là que se trouve le *Chemin Taché*.

**C'EST ICI QUE LE MONDE
A COMMENCE**

**est le récit le plus étrange et
probablement le plus fascinant
que l'auteur ait écrit.**

**En vente chez les libraires ou aux
Editions Jumonville
C.P. 1840, Station B, Montréal**

\$9.95

1. *Le fou et ses doubles : figures de la dramaturgie québécoise*, coll. « Lignes québécoises », Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1978, 265 pages, \$13.75.