Document generated on 04/24/2024 3:16 p.m.

L'Annuaire théâtral
Revue québécoise d'études théâtrales

Mode narratif et mode dramatique
Réflexion à partir de la pièce « le Chien » de Jean-Marc Dalpé

Michael J. Sidnell

Number 10, Fall 1991

URI: https://id.erudit.org/iderudit/041149ar
DOI: https://doi.org/10.7202/041149ar

See table of contents

Publisher(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

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

Explore this journal

Cite this article

Sidnell, M. J. (1991). Mode narratif et mode dramatique : réflexion à partir de la pièce « le Chien » de Jean-Marc Dalpé. *L'Annuaire théâtral*, (10), 173–187. https://doi.org/10.7202/041149ar

Tous droits réservés © Société d'histoire du théâtre du Québec, 1991

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/

Michael J. Sidnell

Mode narratif et mode dramatique:

réflexions à partir de la pièce «le Chien» de Jean-Marc Dalpé[1]

L'un des procédés rhétoriques les plus courants dans les poèmes, romans et autres genres de fiction littéraire consiste à simuler la présence de l'auteur chez le lecteur, ou encore — dans ce qui peut être un vestige de la récitation épique — du conteur chez l'auditeur; la simulation étant en somme une représentation. Dans cette perspective, l'écriture cherche des moyens de compenser son silence et l'absence matérielle des choses, des lieux et des personnes qu'elle doit, par ailleurs, représenter. Mais ce n'est que tout récemment que la théorie littéraire a cherché à faire valoir ce caractère performatif de l'écrit comme étant réel, et non simplement figuratif ou illusoire. Ce projet a bien sûr nécessité l'appropriation de tout un éventail de termes strictement réservés jusque-là aux arts du spectacle, particulièrement au théâtre, y compris le mot «jeu» lui-même. C'est maintenant devenu un lieu commun de la théorie littéraire ou peut-être une de ces erreurs enracinées qui servent presque aussi bien que la vérité, que, ainsi que l'écrit Mary Maclean dans son essai *Narrative as Performance*: «Dans l'écriture de fiction, le texte interpelle directement son lecteur, de sorte que chaque lecture donne lieu à une espèce de représentation individuelle dans laquelle texte et lecteur interagissent l'un avec l'autre (Smith, 1978: 5-7). Ici, le texte doit, pour ainsi dire, représenter — et être représenté [...]. L'autoréflexivité qui caractérise de plus en plus

---

[1] Cet article est une version étoffée et remaniée d'un premier texte lu lors du congrès de 1990 de l'Association for Canadian Theatre History / Association d'histoire du théâtre au Canada.

le texte écrit peut être perçue comme fournissant [...la] direction de représentation d'un *metteur en scène* [sic]»[2].

Le conflit des formes

Alors que le narratif littéraire affirme son caractère performatif, la représentation théâtrale devient de plus en plus narrative. Cette dernière évolution, ses significations et les contraintes qu'elle a exercées au niveau de la forme m'ont quelque peu préoccupé lorsque j'ai pour la première fois vu la pièce *le Chien* de Jean-Marc Dalpé. J'ai été fortement impressionné par la façon dont la puissance évocatrice de cette pièce — sur les plans du thème et de la représentation — était rehaussée par son caractère narratif, tant en ce qui concerne l'écriture de Dalpé que la mise en scène de Brigitte Haentjens, de même que par la façon dont le dramaturge et la metteure en scène ont montré le conflit entre les structures dramatique et narrative.

Le Chien offre le spectacle d'une famille qui a traîné son existence sur fond de privation et de dépravation, dans la désolation matérielle, culturelle et spirituelle d'un hameau du nord de l'Ontario. La connaissance qu'a Dalpé de cette matière, dans une large mesure non légendaire et non rapportée, pourrait être du même ordre d'importance, comme découverte, que celle d'Aran par Synge. Mais la vision qu'il en a est tellement plus sombre qu'il doit avoir été tentant pour Dalpé, comme il l'a sans doute été pour la metteure en scène, d'utiliser l'enfer comme une métaphore dominante, interprétative — d'utiliser ce dépotoir métaphorique d'une grande commodité comme site d'entreposage des déchets psychiques contaminés que nous ne voulons pas voir stocker dans notre arrière-cour. En lieu et place, cependant, Dalpé a campé le chien incontestablement peu métaphysique du titre en une figure expressive — une créature jappeuse, malveillante, exaspérée comme son maître mais différente de ce dernier,

---

[2] Marie Maclean, *Narrative as Performance: the Baudelairean Experiment*, Londres, 1988, p. 10.

ainsi qu'il est dit, en ce qu'elle mérite d'être achevée[3]. Il semble tout droit sorti, ce chien métonymique, d'une collection de poèmes antérieurs de Dalpé: «Aujourd'hui,/ plus souvent qu'hier,/ les murs de nos villages/ hurlent comme des chiens blessés»[4].

Dalpé élargit et modifie la représentation collective de notre conglomérat national en y apportant sa contribution, avec une spécificité intensément franco-ontarienne, des images décapantes d'un mode d'existence contemporain et brutal, de gens capables d'entrevoir les possibilités d'une vie humaine mais incapables de surmonter des conditions et une expérience abominables. Ce n'est toutefois pas de ces dimensions poétiques et thématiques que je vais traiter ici, mais ainsi que je l'ai indiqué, de ses caractéristiques plus formelles et de ce qu'*elles* signifient. Ma démarche consistera à présenter brièvement la pièce dans cette perspective, puis, après quelques observations générales sur le narratif et le dramatique — observations accompagnées d'allusions rapides à l'histoire de ces concepts —, je reviendrai à la pièce de Dalpé.

Le décor où se déroule la pièce *le Chien* est un espace malpropre ceinturant une maison mobile, dont on aperçoit uniquement l'embrasure de la porte. L'action principale, ainsi que la qualifie Dalpé[5], c'est la rencontre entre Jay, qui a quitté la maison il y a sept ans, et son père, la quête de Jay étant d'essayer de comprendre, en échangeant avec lui, ce père coupable sur lui et sur les deux femmes de la famille de brutalité et de violence sexuelle. C'est donc Jay qui est à la fois instigateur et sujet de cette action dramatique, qui se déroule au présent, comme c'est l'habitude au théâtre, et qui se poursuit tout au long de la pièce. Mais les trois autres membres de la famille, apparaissant dans le même espace *scénique* — mais non dans le même espace *fictif*, ni dans le même temps que Jay et le père —, ont leur propre histoire à raconter. Ces histoires pourraient être combinées en une histoire plus complète, mais ainsi que je l'indiquerai

---

[3] Jean-Marc Dalpé, *le Chien*, Sudbury, 1987, pp. 49 et 54.
[4] Jean-Marc Dalpé, *les Murs de nos villages*, Sudbury, 1980, p. 12.
[5] Jean-Marc Dalpé, *op. cit.*, 1987, p. 6.

plus loin, Dalpé refuse le confort d'une telle vue d'ensemble ou «super narration», qui amènerait nécessairement une subordination des narrations qui la constituent.

Trois caractéristiques narratives

Je distingue trois principales caractéristiques dans la forme narrative de la pièce *le Chien*. La première, c'est que les personnages fictivement absents, le grand-père, la mère et Céline, la soeur adoptive de Jay, apparaissent, parlent et réagissent aux autres événements sur la scène sans que l'auteur ait recours à des changements de scène ou de temps, à des retours en arrière, à une mémoire adaptée pour la scène ou à quelque semblable procédé. (Le terme utilisé pour signaler ces «aiguillages» narratifs, comme dans les textes de Michel Tremblay, est le «temps», un terme relativement récent en matière d'indication scénique.) Céline, à sa première apparition, est quelque part ailleurs, dans un autre temps, lisant à voix haute la lettre qu'elle est en train d'écrire ou, peut-être, étant donné que l'action n'est pas mimée, qu'elle a déja écrite. Dans le présent imaginaire, le grand-père a été enterré ce même jour, mais il n'y a rien de fantômatique dans son aspect, pas de vers plein les yeux ou de neige carbonique, pas de linceul ou de régression à son vieux costume de temps de guerre. Il ne sort pas de quelque escapade aux enfers se poursuivant jusqu'au premier chant du coq, ou autre allégorie du genre. Comme nos propres grands-pères disparus, son statut réel est de s'intégrer à une histoire — encore que, à la différence de ces derniers, il soit aussi le raconteur d'une histoire.

La conversation liminaire du grand-père avec Jay est on ne peut plus ordinaire, bien que tous deux admettent, assez joyeusement d'ailleurs, le fait que le grand-père soit décédé. Ce n'est pas que l'interprétation soit marquée au coin de l'aliénation, loin de là, cela tient plutôt au fait que la rencontre a été narrée de telle sorte que le passé n'est pas subordonné à la situation présente, comme c'est l'habitude au théâtre, dans les narrations dramatiques, en politique et dans la vie de tous les jours. Dalpé recourt sans effort à une forme de narration plus pure qui, à l'instar du purgatoire, jongle sans concession avec les tranches de temps. De ces dernières,

la plus lointaine, chronologiquement, est celle de la Grande Guerre, au cours de laquelle le jeune homme de dix-sept ans qu'était alors le grand-père se vit brusquement arracher des soins de sa mère pour faire face à l'horreur des tranchées. De la façon dont la raconte Dalpé, cette histoire (répétée) n'est pas tout simplement un antécédent ou une cause, elle est le récit d'une expérience indéracinablement et chevillée à son épouvantable for intérieur.

La deuxième caractéristique principale du genre narratif de Dalpé est une sorte de démocratie actantielle parmi les personnages. J'ai fait référence à trois des cinq personnages comme étant le père, le grand-père et la mère, ainsi que le fait Dalpé. Ces titres familiaux prennent en compte le point de vue du fils Jay. Mais des grammaires narratives incompatibles s'opposent en fait à une telle subordination des autres rôles joués à celui de Jay. Chacun des personnages devient à tour de rôle le sujet d'une narration dans laquelle les autres exercent des fonctions objectives. Il n'y a pas contradiction dans les narrations, mais il y a entre elles une sorte de contestation à laquelle nous a bien habitués plus d'une sorte de discours, dans lesquels la prétention non seulement à la *possession* de la vérité, mais à la *recherche* déclarée de celle-ci est devenue suspecte. Ces discours se caractérisent par une rivalité très reserrée de ce qui vise à y attirer l'attention et par le fait de privilégier certains récits ou certaines versions à l'opposition, les uns aux autres, de faits, d'opinions ou de dogmes. Dans la pièce *le Chien*, comme dans la vie (et dans cet article), c'est en partie du choc des narrations que jaillit le dramatique.

Bien que Céline soit d'une ascendance différente de celle des autres membres de la famille (elle est racialement distincte), les titres familiaux pourraient être (éventuellement) considérés comme une remise en cause de son point de vue aussi bien que de celui de Jay — ils sont remis en cause, au début, quoique d'une manière très ambivalente, mais absolument pas à la fin. S'adressant à Jay précédemment dans la pièce, elle fait référence à *sa* mère qu'elle distingue ainsi de *leur* mère; mais la différence radicale entre *sa* véritable histoire et l'histoire de la famille mise en cause par les titres familiaux, est définie dans le fait que le père l'a violée. L'une des questions centrales de la pièce est l'émergence de l'histoire de Céline, dans laquelle son rôle actantiel est celui du sujet, non celui de l'objet et de la

simple victime, comme sa mère l'a été dans le bref et pathétique compte rendu *la* concernant.

La troisième importante caractéristique du genre narratif de Dalpé a déjà été mentionnée. Elle tient au fait qu'il y a conflit non seulement entre les narrations, mais entre *ces dernières* et l'action dramatique enchâssée dans les contextes. Céline, le grand-père et la mère existent dans d'autres temps et lieux, non dans l'esprit de Jay et du père. Tous trois font leur entrée avant le père et occupent la scène qui représente sa maison et qui est le lieu de la dramatique rencontre entre le père et le fils. Pour les trois personnages fictivement absents, la scène tient lieu d'espace narratif abstrait, et cette fonction le dispute à la fonction représentative. Dans la production, l'accent a été mis sur le conflit par une série de transgressions[6] déictiques, étant donné que les personnages réagissaient à des mots ou à des actions dont ils ne pouvaient pas être témoins dans l'immédiat fictionnel. Dans le procédé théâtral, il est apparu clairement que l'«action principale», à savoir la quête de Jay, fait intervenir des hypothèses narratives à la fois partielles et inadéquates. Mais le principal expédient structurel à faire voir que «l'action principale» est basée insuffisamment sur l'une des nombreuses structures narratives possibles, et pas la plus importante encore, c'est d'avoir interpolé l'histoire de Céline qui déloge la quête de Jay comme pivot de la pièce. Si Gertrude, à la fin de *Hamlet*, avait raconté l'histoire de ses deux mariages, il y aurait eu semblable revirement, formellement perturbateur par rapport au drame complexe dans lequel son fils occupe avec insistance la position du sujet.

Privilège narratif ou essence dramatique?

Le discours narratif est actuellement privilégié, semble-t-il, en partie pour des raisons selon lesquelles Platon le considérait moins préjudiciable

---

[6] De telles transgressions de la logique dramaturgique sont devenues monnaie courante. On peut en trouver des exemples dans les pièces *Doc* de Sharon Pollock et *le Vrai Monde?* de Michel Tremblay.

que le discours dramatique: la diegesis (narration), à son avis, est plus louable et acceptable parce qu'elle révèle la source d'où elle émane, à savoir le poète ou le rhapsode, tandis que la *mimésis* (représentation) est trompeuse, à cause des personnifications qu'elle implique (*la République* 111, 391 à la fin). Cette séparation agréablement nette de deux modes de discours *verbal*, en termes de genre et de valeur, a été, et jusqu'à un certain degré, demeure passablement agissante. Mais les disciples de Platon sont venus compliquer la question en regroupant théâtre épique, tragédie, comédie, écriture poétique, récital poétique dans la même catégorie que les arts non verbaux comme la danse et la sculpture, ces derniers étant tous des modes d'imitation, qu'il avait nommés *mimesis* (*la Poétique*, 1447a). D'une façon plutôt déroutante, Aristote (*la Poétique*, 1460a) a lui aussi utilisé le terme *mimesis* dans le sens platonicien plus restreint du discours direct ou dialogue, et le proclamait comme étant *le* mode poétique par essence, non seulement au théâtre mais dans le genre épique également[7]. En d'autres termes, Aristote, contrairement à Platon, a trouvé la forme dramatique de la tragédie supérieure à celle qu'on trouve dans l'épique parce que la personnification théâtrale s'y fait sans intermédiaire, sans source subjective.

C'est sur cette base incertaine que les experts de la Renaissance entamèrent leurs disputes acerbes sur la nature du théâtre. S'agit-il d'une forme essentiellement verbale ou d'une forme représentative qui use du langage des choses autant que des paroles?[8] Certains types d'action

---

[7] Stephen Halliwell, *Aristotle's Poetics*, Londres, 1986, p. 126.

[8] Scaliger (Julius Caesar, *Poetices Libri Septem*, 1561, Livre VII, chapitre 2, réimpression datant de 1964 de l'édition de Lyon de 1561 avec introduction de August Buck, Stuttgart et Bad Cannstatt) était un tenant de la première opinion et contestait fortement l'idée aristotélicienne d'une *mimesis* fondamentalement pré-verbale; Castelvetro (Andrew Bongiorno, *Castelvetro on the Art of Poetry: an Abridged Translation of Lodovico Castelvetro's Poetica d'Aristotele Vulgarizzata et Sposta*, New York, 1984, p. 71) souligne l'insuffisance de l'ancienne dichotomie entre *diegesis* et *mimesis* du fait qu'elle ne reconnaît pas la possibilité de représenter les mots et les choses au moyen d'un langage des *choses* aussi bien que des paroles.

peuvent-ils ou doivent-ils être narrés et d'autre joués? Des mots résonnants peuvent-ils à bon droit être utilisés pour créer des scènes épiques ou quelques vieilles épées rouillées peuvent-elles servir aussi adéquatement comme accessoires métonymiques?[9] De longues périodes de temps fictif et de vastes scènes, que le narratif peut circonscrire, sont-elles par définition peu dramatiques, et partant, plus ou moins théâtrales? Ou est-il possible de trouver un accommodement pour le recours à la division de la pièce en actes et dans d'autres expédients structuraux?[10]

Dans l'évolution qui suivit sur les plans théorique et pratique, le mode dramatique est devenu un tourbillon dans lequel le mode narratif a été englouti, produisant au plan de l'action un type de dramaturgie dont la forme la plus achevée pourrait être la poésie française, les grandes intrigues espagnoles, les *playhouses* anglais ou les pièces allemandes spécifiquement destinées à la lecture. Tant dans le genre fictionnel et lyrique que dans le théâtre, s'est affirmée du dix-neuvième au vingtième siècle la tendance à privilégier progressivement l'action dramatique, à un point tel qu'on en vint parfois à supprimer carrément le mode narratif — comme dans les cas spécifiques mais très significatifs du roman épistolaire, du monologue dramatique et du poème lyrique dramatique.

Le théâtre épique et les revenants

---

[9] Les allusions ici font référence particulièrement au choeur dans *Henry V* de Shakespeare et au «Prologue» de la version 1616 de *Every Man in his Humour* de Ben Johnson, mais le sujet a été largement discuté.

[10] Dans son ouvrage *Defence of Poetry*, Sir Philip Sidney adopte le point de vue négatif mais Lope de Vega, dans *New Art of Making Plays*, adopte le point de vue opposé «considérant que la maussaderie de l'Espagnol assis ne sera pas dissipée si on ne lui fait en deux heures au plus une représentation de tout ce qui se passe entre la Genèse et le jour du Jugement dernier, je soutiens que, si quelqu'un a du plaisir à donner ici, le meilleur moyen de le faire est de recourir à ce qui fonctionne le mieux».

Lorsque Brecht entreprit de renverser le rapport jusque-là établi entre les modes narratif et dramatique, au théâtre, il adopte plutôt bizarrement le terme archaïque «épique» et dans un esprit plutôt scholastique, mais non sans exactitude: il s'en rapportait à Aristote pour ce qui est de l'idée du dramatique[11]. Sur le plan idéologique, l'utilité du recours brechtien au narratif dans le théâtre est expliquée de façon suffisamment claire, bien que Brecht ne se soit guère attardé à établir un fondement plus théorique à une telle praxis. Cela relève de l'attrait qu'exercent sur la forme dramatique le paradigme, le synchronisme et la prétention à l'objectivité; par opposition à un mode narratif nécessairement syntagmatique, diachronique et subjectif. Ces structures, à ce que je crois, ont leur propre signification implicite, et l'un des signes révélateurs à cet égard est l'intéressante propension raisonneuse[12] de la forme dramatique à faire intervenir des personnages de disparus sous une forme quelconque de revenants, bien ancrés dans le présent, parfois sous forme de vestiges dans l'esprit des vivants[13]. La forme narrative ne requiert pas _ et ne peut que difficilement atteindre à _ un tel degré de présence. Lorsqu'on fait intervenir les disparus sur la scène plutôt que sur papier, la distinction entre les formes dramatique et narrative est très frappante. On peut en juger en comparant les *Fantômes* d'Ibsen, plus dramatiques que le *Our Town* de Wilder qui est plus narratif, ou le *Doc* de Pollock (dans lequel la situation de Bob est similaire à celle du grand-père du *Chien*), à la pièce plutôt dramatique de Stratton intitulée *Rexy*. *Rexy* est d'ailleurs un cas spécial, étant donné que Mackenzie King était lui-même, comme tous les spirites, une sorte d'auteur dramatique si l'on peut dire.

---

[11] John Willett et al., *Brecht on Theatre: the Development of an Aesthetic*, New York, Hill & Wang, 1964, p.70.

[12] Comme dans *la Dramaturgie de Hambourg* de Lessing, n° 11, où ce dernier réfute comme étant spécieux l'argument de Voltaire concernant les fantômes au théâtre.

[13] L'un des plus impressionnants «fantômes» à avoir ces derniers temps hanté les scènes canadiennes a été le *Avro Arroe* présenté en version modifiée à l'occasion de la production, par la Canadian Stage Company, de la pièce de Clinton Bomphray.

Autre adepte du spiritisme, le poète Yeats trouva une ersatz de religion dans les contes populaires, qu'il colligeait évidemment et prisait hautement, mais il tenait la forme narrative elle-même pour une concession aux limites de la capacité humaine à percevoir la réalité: «un homme qui prêche dans le désert, une Salomé en train de danser [...] c'est un acte d'éternité; mais nos façons de comprendre s'inscrivent dans la temporalité et nous permettent tout au plus de saisir une bribe à la fois»[14]. La notion symboliste de Yeats voulant qu'une illusion de temporalité nous voile un «acte d'éternité» est en complet désaccord avec certaines hypothèses couramment admises de la narratologie contemporaine, selon lesquelles le temps est un élément constitutif d'une réalité inscrite dans un processus qui n'a pas de fin et voulant que, en racontant des histoires, nous ne fassions pas que passer le temps, mais essayions de justifier ou d'établir les structures sociales. En d'autres termes, la forme narrative, par opposition à la forme dramatique, ne *présente pas les actions comme l'essence*, mais elle échafaude des significations provisoires.

La narrativité féministe

C'est d'ailleurs ce que fait remarquer très concrètement Susan Knuston dans une de ses contributions à une «narratologie féministe» en représentant Clytemnestre dans un rôle actantiel différent de celui qui nous est familier:

> Comme Oedipe, [Clytemnestre] s'inscrit dans une *praxis* tragique: la sienne débute sur la décision qu'elle arrête de venger sa fille, et se termine avec l'instauration du régime patriarcal.
>
> Son histoire est une tragédie féministe paradigmatique, mais qui eut tôt fait d'être réécrite, avec Oreste comme sujet de l'intrigue. Ainsi donc, les mêmes événements peuvent être agencés et combinés

---

[14] W. B. Yeats, *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats*, New York, 1968, p. 807.

pour donner lieu à différentes intrigues, différentes histoires, et un tel réarrangement est une action à caractère social[15].

Je cite Knuston en partie parce qu'elle établit clairement le rapport entre l'histoire, la fable (ou l'intrigue) et la tragédie. Sa Clytemnestre devient le *sujet* de la fable, qui est ainsi transformée en une «version féministe moderne» de l'histoire. La forme et la signification de la tragédie sont clairement tributaires de la version de l'histoire, et la version de l'histoire à son tour est tributaire de la façon dont est agencée la structure de l'intrigue, qui devient le sujet de sa grammaire narrative, et partant du point où elle commence et se termine[16].

Knuston jette aussi un peu plus de lumière sur ce que je tiens pour le phénomène observable d'auteurs féminins spécialement attirés par la forme narrative. *La vie singulière d'Alfred Nobbs*[17] de Simone Benmussa en est un exemple délibéré et fréquemment cité. Dans le répertoire canadien, c'est la pièce *My Memories of You* de Wendy Lill, d'après une biographie d'Elizabeth Smart, qui vient à l'esprit; et la pièce *Moo* de Sally Clark qui eut pour point de départ les histoires de sa grand-mère et qui, d'une façon frappante, passe outre à la sempiternelle objection dramatique à la représentation d'un personnage dont le vieillissement s'étale sur de nombreuses années. Dans ce genre de pièces, en lieu et place des «hommes en action» du modèle aristotélicien, nous avons des femmes qui relatent des histoires, le fait de narrer étant devenu pour elles un mode d'action particulièrement significatif.

Il ne manque pas de pièces non féministes à caractère fortement narratif. On pourrait citer *The Collected Works of Billy the Kid* de

---

[15] Susan Knutson, «For Feminist Narratology», *Tessera: Toward Feminist Narratology / Vers une narratologie féministe*, 7, automne/Fall 1989, p. 12 (Downsview, Ontario).

[16] Étant donné le côté embarrassant du meurtre de Clytemnestre dans la première pièce de *l'Orestie*, on pourrait vraisemblablement s'en tirer en faisant commencer la dramatisation un peu plus tôt dans l'histoire, pour la clore peu après sa mort.

[17] Paris, 1977.

Michael Ondaatje, *October* de John Murrell, et particulièrement *Potestad*, du dramaturge argentin Eduardo Pavlovsky, dans lesquelles la forme narrative a un caractère contraignant. Mais, comme le pense et le déclare Antonine Maillet, il peut y avoir quelque chose de particulièrement féminin dans la narration en tant qu'acte performatif, un quelque chose sur lequel aurait sauté le féminisme. Quoi qu'il en soit, on constate dans la pièce *le Chien* que le discours narratif d'une femme arrive à oblitérer le discours dramatique masculin.

Mais avant de conclure en revenant à la pièce *le Chien*, j'aimerais ajouter deux brefs exemples d'incursion du discours narratif dans le théâtre. Le premier est le récit que fait Alec McCowen de l'«Évangile selon saint Marc»[18], qui fut interprété pour la première fois à Toronto en avril 1979, au terme de sa très longue tournée en Grande-Bretagne et aux États-Unis. Je me souviens du temps qu'a mis l'auditoire à se réchauffer, et de l'intensité avec laquelle ce dernier a finalement réagi à la narration peu dramatique et théâtralisée de McCowen. Dans l'un de ses livres, McCowen évoque la longue période d'expérimentation qu'il consacra à la recherche de méthodes appropriées pour présenter une oeuvre qui se prêtait à une prestation théâtrale mais qui n'avait rien de commun avec une pièce de théâtre. Il s'essaya d'abord à la personnification et à l'interprétation, plutôt qu'à la simple narration sur laquelle il devait finalement se rabattre, et à toutes sortes de dramatisations. Mais de toutes les possibilités dramatiques qu'il ait tentées, aucune n'a eu de portée aussi considérable que la suggestion reçue d'un ecclésiastique «m'invitant à tamiser les éclairages au moment où je disais «les ténèbres couvrirent la terre jusqu'à la neuvième heure» et à les raviver au moment de la résurrection»[19]. La signification de l'effet de lumière proposé semblerait être de conférer à ces événements un caractère de présence et d'éternité. Ce genre expressif d'éclairage, j'ai remarqué qu'on l'utilise parfois dans l'un des lieux les plus négligés du théâtre populaire sérieux — les

[18] Alec McCowen, *Personal Mark: An Actor's Proclamation of St. Mark's Gospel*, New York, 1985.

[19] Alec McCowen, *Double Bill*, Londres, 1980, p. 171.

établissements de pompes funèbres, qui semblent avoir adopté quelques-unes des pratiques et significations d'ordre dramatique les moins subtiles, notamment l'utilisation d'un rideau pour dissimuler ou révéler la présence du protagoniste défunt[20].

Si la présentation de McCowen est un exemple de la forme la plus simple — mais sûrement pas la moins difficile — de la narration théâtrale, la production par The Royal Shakespeare Company (RSC) en 1980 de *Nicholas Nickleby* pourrait être citée comme l'un des plus complexes. Malgré l'adaptation pour la scène, le recours à une distribution considérable, à des costumes et à des effets hautement théâtraux, et à une dramatisation poussée, la production demeure fondamentalement à caractère narratif, et marque ainsi un écart par rapport à nombre d'adaptations antérieures pour la scène d'oeuvres de Dickens. Comme le fait remarquer l'assistant metteur en scène Leon Rubin:

> La plupart des adaptations pour la scène, la télévision ou le cinéma présentent les personnages, mais en raison de la longueur et d'une focalisation sur l'aspect dramatique, elles simplifient les intrigues. Plus important encore, elles ne tiennent pas compte des mots-charnières entre les péripéties ou épisodes; entre d'une part les sections narratives et descriptives, et les moments d'intrusion où l'auteur glisse ses propres commentaires, d'autre part. Ces passages sont pourtant quintessenciels à l'oeuvre de Dickens. [Ainsi donc] ce sont les trous, les hiatus entre personnage et péripétie qu'il nous [est apparu] que nous devions explorer dans notre quête de dramatisation d'un roman pris dans son intégralité[21].

Cette idée d'éléments narratifs, descriptifs et explicatifs de l'auteur, qui sont la quintessence même de Dickens et qui doivent être conservés,

---

[20] Dans son commentaire *Personal Mark*, la façon dont M^r^ Cowen aborde l'histoire met également en évidence l'historicité et l'humanité du Christ.

[21] Leon Rubin, *The Nicholas Nickleby Story: the Making of the Historic Royal Shakespeare Company Production*, Londres, 1981, p. 26.

a été prise en compte dans la production, les scènes dramatiques étant intercalées à l'intérieur d'une narration empruntant des formes diverses. À certains moments, les personnages se racontaient à la troisième personne, à d'autres moments, la narration faisait l'objet d'une répartition entre les divers membres de la compagnie, les passages étant attribués sans égard particulier à tel ou tel personnage. Les «boys» du groupe du *Dotheboys Hall* s'identifiaient au style martial qui a produit un puissant effet de distanciation. En général, les méthodes avaient beaucoup en commun avec le soi-disant «théâtre épique», d'où elles tirent effectivement leur origine, particulièrement en ce que, dans le cas de *Nicholas Nickelby* comme dans celui de *Saint Mark* de McCowen, l'occasion liée au fait de raconter l'histoire demeurait la base de la représentation.

Le discours narratif dans une pièce comme *le Chien*, ainsi que je l'ai indiqué, se distingue du théâtre épique à cet égard. Dans cette pièce, comme dans la plupart des autres pièces à caractère narratif que j'ai citées, les récits jaillissent des personnages, qui sont joués avec empathie, et non d'une façon qui leur serait dictée de l'extérieur. Une autre des caractéristiques de la pièce de Dalpé que j'ai soulignée — qu'elle a d'ailleurs en commun avec *la Vie singulière d'Alfred Nobbs* — et qui la distingue du théâtre épique, c'est le *choc* des modes narratif et dramatique[22], au sujet duquel j'ajouterais quelques ultimes observations.

Tout au long de la pièce, l'action principale est presque détournée de son cours par les histoires du grand-père et de la mère, que cette action ne peut intégrer et qu'elle peut à peine souffrir. Et à la toute fin, c'est la quête de Jay qui échoue. Son questionnement, au sujet de son rapport à son père, et sa tentative de faire jaillir une étincelle d'amour entre eux — les motifs qui sous-tendent l'action dramatique — sont brusquement sapés par la terrible histoire de Céline, qui est une version — mais *sa propre* version — de celle que le père a essayé de dire, sans pouvoir y parvenir. Tout ce que Jay a pu en tirer, c'est le récit de la mort en couches de la mère de Céline, qui était aussi sa soeur et une simple fille. Lorsque cette pathétique histoire est reprise et poursuivie par Céline, dans les deux sens,

---

[22] Dans le théâtre épique, les épisodes tendent à illustrer le discours narratif.

comme étant *sa propre* histoire, le drame de la rencontre de Jay et du père est complètement oblitéré par un discours narratif qui, *lui*, est accessoire, mais qui est à la fois plus central dans l'ensemble narratif et d'une plus grande portée. Ainsi donc Jay, qui est apparu tout au long de la pièce comme le protagoniste dramatique, est évincé de son rôle actantiel et relégué à un rôle secondaire sur le plan narratif. De là les ultimes paroles suppliantes de la pièce, qu'il profère comme s'il était le porte-parole de tous ceux qui se retrouvent dans sa nouvelle situation: «Câlice! Câlice! Câlice! Pis moé?»

(Traduction: Jean-Guy Laurin.)