

## ***La charge de l'original épormyable : une dramaticité sauvage***

Marie Frankland

Number 32, Fall 2002

Cirque et théâtralité : nouvelles pistes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041512ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041512ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

### ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Frankland, M. (2002). *La charge de l'original épormyable : une dramaticité sauvage*. *L'Annuaire théâtral*, (32), 165–176. <https://doi.org/10.7202/041512ar>

### Article abstract

*La charge de l'original épormyable* is a strange piece. It summons an anarchical set of established archetypes and consequently undermines the dramatic homogeneity. The play, having the key stances of elementary archetypes for main characters, reproduces the traditional dialogism and finally break out of the stage bounds with an expressionist angle. Gauvreau differs from the dramatic pact to disturb his conventional system.

Marie Frankland

# *La charge de l'original épormyable* : une dramaticité sauvage

Les toutes premières représentations de *La charge de l'original épormyable* ont laissé le public perplexe. Le 6 mai 1970, après trois représentations, la salle du Gesù ne comptait que 16 spectateurs<sup>1</sup>. La violence du propos comme la démarche transgénérique de l'œuvre ont pu en effet désorienter le récepteur de cette « fiction dramatique ». *La charge* se compose de couches génériques, c'est-à-dire que, pour construire son drame, Claude Gauvreau a fait appel à plusieurs architextes<sup>2</sup> qui se distinguent qualitativement. Il pige dans le répertoire des genres de telle sorte que le drame s'organise autant autour d'architextes élémentaires qu'autour d'architextes métadialogiques. Bien qu'elles soient diamétralement opposées, ces formes dramatiques trouvent une cohésion et une signification dans *La charge*. Je me propose ici de rendre compte du substrat générique de l'œuvre, et de comprendre dans quelle mesure l'articulation de ses éléments participe d'une visée dramaturgique précise.

Après un survol de la réception critique de l'œuvre, nous constatons rapidement l'hétérogénéité des interprétations. On parle tout à la fois de théâtre de l'ambiguïté, de théâtre narratif lyrique, onirique ou même épique<sup>3</sup>. Comment

---

1. Le spectacle a été interrompu après deux actes ; certains des acteurs ont décidé de quitter. Toutefois, si *La charge* n'a pas joué d'un grand succès en 1970, en revanche, quatre ans plus tard – après le suicide de l'auteur – elle est reçue avec force enthousiasme au Théâtre du Nouveau Monde, qui l'avait rejetée en 1956.

2. J'entends par « architexte » toute convocation plus ou moins directe d'un genre – dramatique, en l'occurrence – consacré (Genette, 1979).

3. Voir respectivement Marchand, 1979 ; Duciaume, 1972 ; Gobin, 1978 ; Bourassa, 1986 : 259-262.

d'ailleurs classer un objet si curieux ? S'agit-il d'un spectacle élémentaire, d'une pièce bien faite ou d'un événement métadialogique ? Cette disparité chez la critique suggère donc une étude intergénérique grâce à laquelle il devient possible de conférer à l'œuvre, bien qu'elle ait été écrite au Québec en 1956<sup>4</sup>, une dimension résolument moderne. C'est en la présentant comme un assemblage impur de strates génériques que je peux l'inscrire dans une modernité dramaturgique caractérisée par le métissage, l'hybridation, qui marque la fin du mythe de la pureté.

## Jaillissements élémentaires

Il y a aussi dans la pièce quelque chose de sauvage, de primitif, car la maison est entourée *d'une nature barbare et indisciplinée*

Claude GAUVREAU, *La charge de l'original épormyable, fiction dramatique*

Nous le savons, Gauvreau est poète avant d'être dramaturge ; malgré cela, *La charge* n'est pas une performance lyrique pure. Certes, quelques monologues de Mycroft sont composés de langage exploréen (ils sont toutefois validés par l'intrigue, en s'insérant dans un délire causé par l'absorption de médicaments, dans une lecture de poèmes ou dans un mouvement d'agonie exalté), mais l'exploréen n'est pas le mode premier de la pièce, il ne prend pas en charge la parole : il y est seulement mis en scène, thématiqué. Contrairement aux « objets dramatiques » presque tous monologués du recueil *Les entrailles* (1944-1946), cette œuvre dialoguée est construite de façon ordonnée, selon une fable intelligible. Mais la structure de la pièce demeure étourdissante et cela, à cause de certaines collisions. D'abord, deux architextes élémentaires sous-tendent le dispositif actoriel de *La charge* : le mystère et le Grand-Guignol. Bien entendu, leurs figures centrales respectives font radicalement contraste. Cependant, c'est précisément la convocation parallèle de ces deux genres qui assure l'équilibre actoriel de *La charge*. Les deux architextes semblent s'appeler l'un l'autre : la figure clé du mystère, le sacrifié, trouve dans celle du Grand-Guignol son sacrifiant complémentaire. L'inscription de Mycroft Mixeudeim et de Letasse-Cromagnon dans les deux genres élémentaires est signifiante. Il s'agit des deux personnages les plus purs du drame, au sens où il y a coïncidence parfaite de leurs motivations et de leurs actions. Chacun est original, non domestiqué. L'un se présente comme un animal résolument sauvage, l'autre est un criminel évadé de prison. Ils portent en eux une volonté primitive : une soif primale de liberté fait avancer l'un ; une voracité

4. N'oublions pas que sa composition suit de six années celle de la pièce de Gratien Gélinas. Seulement, Tit-Coq est interprétée par la critique beaucoup plus unanimement.

barbare, celle d'un véritable fauve, mène l'autre. La forme élémentaire non seulement est nécessaire, mais est la seule possible quand il s'agit de mettre en scène toute la force du héros gouvrien – et, en l'occurrence, de l'anti-héros gouvrien –, une force élémentaire, brute et, somme toute, originelle.

Le héros de *La charge* a une allure franchement mythique. Il semble aussi que l'intrigue de la pièce concerne un événement initial, immémorial, dont l'origine floue va au-delà de l'inscription historique et participe de l'ordre actuel des choses. Le meurtre de Mycroft s'inscrit dans une série de meurtres fondateurs, dont le plus célèbre est sûrement celui du Christ lui-même. Le Christ comme Mycroft sont la cible d'une fureur collective, de l'appétit de violence de la foule. « Ils m'ont haï sans cause » (Psaume 35, 19), pourrait dire Mycroft. Le personnage rappelle une autre figure de la Bible victime d'une immolation collective, très familière au public québécois : *La charge* fait surgir le mythe de Jean Baptiste. Il s'agit du sacrifice de celui qui parle, de celui qui bouleverse l'ordre par sa parole. En se débarrassant de Mycroft, le groupe obéit à un besoin d'occultation. Cette force va le pousser à sacrifier celui qui menace de diffuser un savoir gênant. Dans cette perspective, la parole poétique dans *La charge* est envisagée comme une vérité à cacher. Le meurtre semble nécessaire. Il est d'autant plus grave qu'il passe par l'intervention d'une figure de la pureté. Salomé comme Dydrame Daduve occupent une place importante dans la mise en oeuvre du sacrifice. Toutes deux agissent selon le mécanisme d'une violence mimétique : Salomé adopte la suggestion de sa mère et demande la tête de Jean Baptiste, Dydrame demande à voir le spectacle de la charge.

La violence et l'orientation spectaculaires de *La charge* réveillent un souvenir primitif : l'exhibition du sacrifice devant la communauté archaïque. Le quatrième acte de *La charge* apparaît comme un rituel collectif, sous l'égide du Grand-Guignol. En tant que maître du rite, Letasse-Cromagnon franchit les diverses étapes cérémonielles qui doivent ordonner le supplice. Cet officiant sinistre s'assure que la mise à mort est spectaculaire. Il implique sa victime dans un numéro de cirque aussi sensationnel que monstrueux. La foule (Lontil-Déparey, Laura Pa, Becket-Bobo et Marie-Jeanne Commode) ivre – soulignons l'aspect festif et convivial du rite sacrificiel – prononce différentes incantations, au moment du meurtre et après ; le groupe semble ni plus ni moins dans un état de transe. Plus que la simple mémoire d'un spectacle élémentaire, cette convocation du mythe sacrificiel participe du propos sensible de *La charge*.

Tout cela paraît pour le moins surprenant. Le sacrifice d'une figure christique par un personnage tout droit sorti du théâtre d'horreur du XIX<sup>e</sup> siècle produit une collision transgénérique inattendue et brusque. La présence simultanée dans le drame de deux figures figées appartenant à des univers irréconciliables montre la volonté de l'auteur de créer une œuvre pour le moins impure. Tout n'est pas en ordre. Et non seulement Gauvreau convoque ensemble des figures qui appartiennent à des genres élémentaires radicalement antinomiques, mais il alterne aussi une forme avec l'autre pour mettre en échec l'homogénéité dramatique.

## La grimace dialogique

*Quelqu'un met-il aux choses des costumes qui les métamorphosent ?*

Claude GAUVREAU, *La charge de l'original épormyable, fiction dramatique*

*La charge* entend donc révéler le camouflage de cette origine, du meurtre fondateur de l'ordre en place. C'est dans cette perspective que la forme dialogique intervient chez Gauvreau. Dans *La charge*, comme dans *Les oranges sont vertes* (1958-1970), la forme dialogique, c'est la forme du construit, du factice, bref, du victorien<sup>5</sup> ou de l'hypocrisie duplessiste<sup>6</sup>. Le recours à cette forme relève d'une volonté de mettre en scène le caractère préfabriqué d'une cohésion sociale, et le sous-entendu concerne ici la fragilité du consensus. Évidemment, le groupe des tortionnaires, les quatre « thérapeutes » : Lontil-Déparey, Laura Pa, Becket-Bobo et Marie-Jeanne Commode, sont ceux qui assurent cette présence dialogique dans le drame. Certaines séquences ont à première vue l'allure d'une pièce de conversation<sup>7</sup>. Au troisième acte, les opposants de Mycroft, autour d'une table, se livrent à une entretien dialogué qui semble tout à fait inoffensif. Le nombre de sous-entendus qu'il comprend est révélateur de l'aspect mensonger de la cohérence dialogique. Peut-être que le titre même du troisième acte, « Étiquette », fait référence à l'ensemble des codes qui assurent l'harmonie sociale. Aussi, au deuxième acte, l'interrogatoire mené par les conseillers est si creux qu'il va dégénérer en pantomime. Le caractère

5. Le caractère conventionnel et protocolaire de certains dialogues, l'attitude puritaine du groupe, ainsi que la menace de l'interdit social dans la pièce évoquent le conformisme aliénant de l'ère victorienne.

6. Appelée aussi la « Grande Noirceur », l'époque duplessiste au Québec fut celle du règne de l'Union nationale, dans les années 1940 et 1950. Elle fut caractérisée par un climat régressif et rigoureux, par le monolithisme puritain de l'Église catholique et par la censure, un thème certainement important dans *La charge* : n'oublions pas que Mycroft est poète.

7. La mise en scène d'André Brassard, au Quat'Sous, en 1989, témoignait du fait que la fiction dramatique permet une orientation plus réaliste. L'esthétique en était sobre, le décor assez neutre et l'ensemble semblait faire référence à un réel précis, celui de l'ère duplessiste (Villeneuve, 1990).

franchement artificiel de telles séquences met en évidence la volonté de l'auteur de représenter le subterfuge, le mensonge immémorial.

Dans *La charge*, la cohérence dialogique est donc un piège. Tout un réseau de figures de l'illusion s'installe dans l'univers du sujet, un univers géré par ses opposants. Le supposé drame psychologique construit sur le dialogue des thérapeutes est un trompe-l'œil, une mise en scène, bref un pseudo-drame psychologique. Le jeu des apparences abuse les sens du héros et du spectateur, et l'ambiguïté s'installe. Mais *La charge* n'est pas un drame psychologique. D'abord, le premier acte s'élabore sous le signe de la feinte. En fait, dans les trois premiers actes, on façonne volontiers des leurres pour confondre Mycroft. Le « collin-maillard » (Gobin, 1978 : 182), la pseudo-apparition et le jeu d'ombres sont autant de « capes que l'on agite devant le taureau dans la corrida » (p. 187), d'appâts pour traquer la bête. En somme, le « pseudo » gère l'action dramatique en général. Les opposants se présentent comme des pseudo-aidants (des thérapeutes en réalité malveillants), de sorte que Letasse-Cromagnon est un faux docteur, un médecin de comédie pour ainsi dire. Encore, l'espace montre des pseudo-portes : dépourvue de poignée, la porte n'est plus une sortie et, dès lors, n'est plus une vraie porte. Même la tâche de Mycroft semble fabriquée : on lui assigne une activité sans signification, le port de seaux d'eau, pour qu'il ait l'impression de faire quelque chose. Enfin, le jeu dans le jeu est un motif récurrent dans *La charge*. Au premier acte, Marie-Jeanne contrefait la voix de la fille d'Ebenezer Mopp ; au troisième acte, Laura Pa se travestit en homme ; et au dernier acte, Letasse-Cromagnon joue le « docteur ». Le monde apparaît comme un théâtre, et la forme privilégiée du théâtre, la forme dialogique, est disqualifiée en tant qu'agent de vérité. Le monologue – et avec lui toute la forme élémentaire – est crédité d'un potentiel de vérité plus grand. Seul Mycroft, le personnage le plus entier du drame, l'emploie (miroir, frénésie chimiothérapeutique, agonie).

## Au-delà du drame : le *sur*drame

*La réalité n'est pas seulement ce qu'elle semble être [...] il faut introduire des éléments purement imaginaires pour tenir compte de tous les aspects de la réalité qui ne sont pas apparents mais qui sont tout à fait existants quand même.*

Claude GAUVREAU, cité par André-G. Bourassa (1992 : 224)

En face de ce montage, dans cette souricière, Mycroft est isolé. Sa nature sauvage le pousse à enfoncer le décor. L'original flaire la supercherie. Aussi l'idée d'une révolte est-elle au centre du drame. L'ampleur extraordinaire de ce principe dans *La charge* attribuée à cette « fiction dramatique » un horizon

assurément métadramatique. En sapant l'illusion théâtrale, Gauvreau va au-delà du théâtre : son assaut se dirige vers un territoire bien réel et bien tabou. En se rappelant que la révolte contre l'ordre en place est constitutive du drame expressionniste allemand, il devient intéressant de faire un rapprochement entre ce type de dramaturgie et *La charge*. Comme le surdrame expressionniste, *La charge* mime le cauchemar et dévoile encore toute la violence de la psyché humaine. Comme l'expressionnisme allemand des années 1910 et 1920, la pièce de Gauvreau adopte une posture d'insoumission, celle de quiconque entend semer le désordre dans l'ordre social établi. Cette démarche participe d'une volonté de montrer la face cachée d'un ordre, d'une société, qui en surface semble solide, inébranlable, mais dont les organes sont en réalité viciés. Nous verrons qu'il devient possible, en insistant sur le fait que l'œuvre se construit sur l'opposition d'une individualité face à un monde étrange et sur une distorsion qui reste ambiguë, d'inclure l'œuvre, provisoirement, dans la définition que Peter Szondi donne du drame expressionniste dans *Théorie du drame moderne*<sup>8</sup>.

Gauvreau adopte une stratégie rhétorique bien expressionniste : il s'agit de la distorsion caricaturale. De façon générale, les traits de toutes les figures qui composent le drame sont très marqués, volontiers caricaturaux. À travers cette lunette grossissante, le sujet en quête de liberté devient littéralement un animal sauvage, l'original du titre ; son « besoin obsessionnel » (Gauvreau, 1992 : 178) d'expression s'est transformé en un réel assaut dans l'espace ; l'homme est devenu une poupée, un pantin : quelque chose le fait bouger sans qu'il ne sache trop pourquoi. La force de la manœuvre d'exagération réside ici dans le fait qu'elle mime précisément le mécanisme du besoin persécuteur (la caricature raciste est un bon exemple de ce phénomène). Ainsi, la comédie des « Étiquettes » au deuxième acte s'interprète comme la caricature d'une caricature.

Surtout, le lieu du drame est complètement distordu. Il s'aborde comme l'espace du poète exilé dans un monde étrangement hostile. L'auteur, peignant à grands coups une caricature des travers d'une époque gangrenée, installe le sujet dans un univers souvent cauchemardesque, sinon grotesque. La caricature

8. « [The expressionist drama] mirrors the confrontation between the isolated I and a world become strange [...] its exclusive focus on the subject finally leads to the undermining of that same subject, this art, as the language of extreme subjectivity, loses its ability to say anything essential about the subject » (Szondi, 1987 : 64). (« [Le drame expressionniste] reflète la confrontation entre le "Je" isolé et un monde devenu étrange [...] son attention exclusive sur le sujet le mène finalement à sa chute, cet art, en tant que langage d'une extrême subjectivité, perd sa capacité à dire quoi que ce soit d'essentiel à propos du sujet ») (je traduis).

reliée à l'imagerie psychiatrique est sûrement la plus suggestive sur ce plan. La distorsion est telle qu'un renversement complet a lieu. Dans un contexte de réadaptation thérapeutique, le seul individu qui semble lucide est précisément celui qu'on interne et qu'on taxe de folie. Les intervenants présumés lucides et libres de circuler sont les véritables fous. Le spectateur verra toute l'ampleur de leur démente au quatrième acte. Les aliénés soignent l'homme sain. Parce que les actions de ces fous sont légitimées par une certaine caution morale, « on a [pu] fouill[er] dans [l]a tête [de Mycroft] avec des instruments » (p. 109). Grâce encore à la garantie morale que l'institution accorde aux tuteurs de Mycroft, la furie du quatrième acte pourra avoir lieu. Ainsi, s'il y a folie, elle vient *a posteriori*. Le sujet est dénaturé par sa domestication. Si l'esprit de Mycroft titube, c'est précisément à cause de l'intervention prétendument thérapeutique de ses « bienfaiteurs ». Voilà encore un renversement. C'est le séjour à l'institution qui saccage un esprit naturellement raisonnable. Du reste, dans le document *Réflexions d'un dramaturge débutant*<sup>9</sup>, rédigé par l'auteur et distribué le soir de la première en 1970, Gauvreau y postule d'emblée l'exclusion de l'art et de la folie. C'est *a priori* que l'hypothèse du drame psychologique est rejetée. J'ai postulé précédemment que la charge est un pseudo-drame psychologique ; c'est le moment de signaler qu'il s'agit précisément de l'envers d'un drame psychologique. En effet, l'interprétation psychologique du drame est brutalement mise en échec par une série d'événements invraisemblables (manigances extravagantes, mutilation, meurtres, etc.). Autrement, le caractère labyrinthique et séquestrant de l'espace ajouté à la métaphore de l'animal évoque l'examen de laboratoire, dans tout ce qu'il a d'odieux et de cauchemardesque. S'il y a folie, elle est collective et non individuelle.

Gauvreau récupère, amplifie et tord les images de l'univers psychiatrique pour fonder un diagnostic social. « Le sacrifice d'une victime désignée comme maudite, telle est fonction de la folie dans le corps social » (Gobin, 1978 : 171). Peut-être que le sacrifice arbitraire d'un individu est nécessaire pour le bien de la communauté. Dans une société qui se veut ordonnée, on instaure un individu en fou pour rassurer le reste de la collectivité sur sa propre lucidité. Mycroft apparaît donc comme la figure du bouc émissaire<sup>10</sup> dans une communauté où il faut un coupable (la chasse aux sorcières procède de ce mécanisme et, dans un tout autre contexte, ce sont les Juifs qui sont rendus responsables d'empoisonner les rivières). Bien qu'elle soit arbitraire, la désignation d'un

9. Cet écrit sur l'art met en exergue cette citation de Michel Foucault : « Là où il y a œuvre, il n'y a pas folie » et, plus largement, traite la question du théâtre québécois de l'époque. Déjà nous voyons là un souci de l'auteur d'aller au-delà du drame.

10. Au sens où l'entend René Girard dans *Le bouc émissaire* (1982).



bouc émissaire est fondée sur certains critères de sélection. Plus on s'éloigne de la norme, plus le risque de persécution est grand. Mycroft est différent. Il se démarque d'abord physiquement : il est démesurément grand et fort, puis il se déplace singulièrement. Aussi, il se distingue par son emploi du temps. Il n'a pas d'occupation normale, c'est-à-dire qu'il est poète. Pendant l'interrogatoire du deuxième acte, on prend un ton accusateur pour le questionner sur son gagne-pain. Il n'en a pas : c'est du coup un original. Sa différence, son originalité, est mise en symbole : il a l'allure d'un animal sauvage. L'original fera une bonne victime.

Ce besoin sacrificiel concerne avant tout la nécessité d'une cohérence dans le groupe. En regardant avec un œil accusateur dans une même direction, on crée une convergence et, ainsi, une harmonie. Les membres du groupe sont d'accord, aux dépens de la victime. L'unité dans le groupe composé de Lontil-Déparey, Laura Pa, Becket-Bobo et Marie-Jeanne Commode est assurée par leur volonté commune de détruire Mycroft. Cette unité est menacée quand Marie-Jeanne sous-entend qu'elle a trop de pudeur pour exécuter le plan de Lontil-Déparey (« Qui imagine le pire Marie-Jeanne, Mycroft ou toi ? » – Gauvreau, 1992 : 132). Elle se raviserait bientôt pour ne pas chavirer du côté du bouc émissaire. Cette crainte explique alors l'adhésion aveugle d'une collectivité à des accusations extravagantes. L'acquiescement peut même dégénérer en enthousiasme délirant. Comme la foule hue énergiquement le Christ en croix, les quatre opposants de Mycroft jubilent, se répandent en insultes à la dernière séquence de la pièce. Il s'agit dans les deux cas de l'une de ces « foudres collectives » dont parle René Girard (1982 : 31).

Ce qui est encore plus alarmant dans ce diagnostic, c'est que les accusateurs – hormis Letasse-Cromagnon – ne sont pas présentés comme des individus spécialement cruels ou pervers. Ils ne sont pas absolument dépourvus d'humanité. Voilà justement pourquoi, dans un deuxième temps, le sacrifice de Mycroft regarde aussi l'exorcisme d'un refoulé. En purgeant leur univers de Mycroft, les opposants procèdent au nettoyage d'un désir originel, sauvage. Cette purge est sûrement cathartique. Les quatre compagnons de Mycroft veulent regarder en face ce désir primitif dont il est porteur, pour ensuite l'occulter à jamais. Toute forme de désir est perçue comme une maladie. Mycroft est un « maniaque sexuel » (Gauvreau, 1992 : 118). Le désir charnel doit impérativement être évacué. Comme dans la pièce *Frühlings Erwachen* (*L'éveil du printemps*) de Frank Wedekind, il semble y avoir eu un pacte du silence. Les héros des deux textes sont soumis à une conduite asphyxiante, dans un contexte où le désir lié à une expression brute et désordonnée est

considéré comme infâme. Ainsi, la poésie de Mycroft devient une « invention [...] une dégoûtante propension [...] à s'attendrir sur lui-même » (p. 39). L'énergie vitale de Mycroft, comme celle des adolescents Melchior, Moritz et Wendla de la pièce de Wedekind, est sacrifiée par leurs proches, dont le mandat d'éduquer dans un cas, de réadapter dans l'autre. Les deux œuvres trouvent leur aboutissement dans la mort du personnage principal. Qu'un tel rapprochement soit possible met en lumière la dimension expressionniste de *La charge*, alors que l'on a pris l'habitude de classer la dramaturgie de Gauvreau dans le camp surréaliste.

Autrement, *La charge* est métadiologique dans la mesure où il s'agit d'une accusation furieuse et totalisante. La pièce de Gauvreau n'attaque pas un tiers absent – un bouc émissaire. D'abord, elle dirige son grief, sa charge – au sens juridique du terme – vers son interlocuteur immédiat : le public<sup>11</sup>. La salle est un « égout » (Gauvreau, 1992 : 212), le « reposoir de l'abjection » (p. 209). Sa sentence est la suivante : le public doit supporter toute la cruauté qui déborde du drame. Gauvreau « souhaitai[t] en rendre le climat irrespirable » (Marchand, 1979 : 328). En effet, l'auteur ne fait preuve d'aucune pudeur reliée la souffrance. Celle-ci est montrée sans vergogne, et abondamment. L'intrigue concentrationnaire allie brutalité physique et supplice psychologique. Il y a réellement surenchère de la cruauté au quatrième acte (puissance du pathétique, lente agonie, trois meurtres). « La communion théâtrale s'établit dans le dégoût » (Gobin, 1978 : 171). Le spectateur en sort bouleversé, intimidé et certainement épuisé. Cet assaut vers le public serait, selon Jean-Marcel Duciaume, « une dernière tentative de rendre opérante la catharsis aristotélicienne » (1972 : 339), de la part de l'auteur. Mais ce n'est pas tout. Impitoyable et dévastatrice, *La charge* commande une brutalité entre les personnages des plus effrayante pour un acteur. Enfin, le texte se fait lui-même violence. Par exemple, l'instance didascalique s'investit dans le texte et souffre avec Mycroft quand il tente de se suicider. Comme Mycroft qui charge sur toutes les portes de la scène avant sa mort, Gauvreau frappe sur tous les plans dans sa pièce. En fait, Gauvreau procède lui aussi à une immolation. Il porte le spectacle au bûcher. Seul un sacrifice de cette ampleur peut arrêter le cycle d'une vengeance infinie.

Sans oublier que *La charge* reste en quelque sorte une mise en scène exacerbée et dénonciatrice des obstacles au rêve de l'Égrégoire, comme le suggère André-G. Bourassa (1986 : 259-260), ajoutons que Gauvreau entend surtout

11. C'est aussi le cas de la pièce *Les oranges sont vertes*, du même auteur, où les hommes de Batlam procèdent à une fusillade dirigée vers le public au dernier acte.

semer le désordre. C'est par le recours à l'hybridité qu'il y parvient. Comme le groupe de tortionnaires qui sacrifient Mycroft, Gauvreau immole la forme conventionnelle. *La charge*, bien qu'elle enchâsse une fable décomposable, un enchaînement causal perceptible et un dialogue régulier, n'a rien d'une pièce bien faite. L'unité est envisageable, mais elle reste fuyante, fantomatique. Cette cohérence séquentielle mime l'apparence d'ordre qui maintient la société du-plessiste. En réalité, ce drame, brutal, disqualifie immédiatement les nombreux architectes qu'il convoque. Impossible de domestiquer le texte, de le cadrer gentiment dans une forme consacrée. Pas question de flatter le lecteur avec du prêt-à-jouer. C'est la confusion dans une logique apparente, le chaos dans l'ordre. Cette hétérogénéité générique confère à l'œuvre sa puissance prismatique et soumet le lecteur ou le spectateur à un effet de vertige. Le va-et-vient d'une forme à l'autre, de la plus élémentaire à la franchement méta-dialogique (du mystère au surdrame), contribue certainement à déstabiliser le réseau systémique des formes et, par conséquent, le récepteur de l'œuvre. Gauvreau, autant comme poète que comme dramaturge, adopte une posture presque anarchiste : il manifeste une volonté de secouer une tradition robuste (l'homogénéité dramatique, le langage, l'ordre social), mais pas incassable.

---

*La charge de l'original épormyable* est un objet curieux. Il convoque une série anarchique d'architextes consacrés et met ainsi en échec l'homogénéité dramatique. Le drame, composé des figures clés d'architextes élémentaires, reproduit le dialogisme le plus traditionnel et déborde enfin le cadre de la représentation par sa dimension expressionniste. C'est pour ébranler le système des conventions dramatiques que Gauvreau ne respecte pas le pacte théâtral.

*La charge de l'original épormyable* is a strange piece. It summons a anarchical set of established architexts and consequently undermines the dramatic homogeneity. The play, having the key stances of elementary architexts for main characters, reproduces the traditional dialogism and finally break out of the stage bounds with an expressionnist angle. Gauvreau differs from the dramatic pact to disturb his conventionnal system.

---

*Diplômée de l'Université de Montréal en 1998, Marie Frankland se consacre présentement à son mémoire maîtrise en traduction littéraire : elle achèvera en 2003 la traduction d'un recueil de poésie. Elle poursuit parallèlement des recherches sur la dramaturgie contemporaine et travaille notamment sur Claude Gauvreau et Heiner Müller.*

## Bibliographie

- BEAUNOYER, Jean (1989), « *La charge de l'original épormyable* : du théâtre absolu, dangereux, monstrueux, éclatant et génial », *La Presse*, 14 novembre 1989, p. B-4.
- BÉLAIR, Michel (1970), « Mycroft Mixeudeim : une voix prophétique ? », *Le Devoir*, 4 mai, p. 8.
- BOURASSA, André-G. (1986), « La charge de l'original épormyable », dans *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Typo, 1986, p. 259-260.
- BOURASSA, André-G. (1992), « Note sur *La charge de l'original épormyable* », dans Claude GAUVREAU, *La charge de l'original épormyable, fiction dramatique*, Montréal, L'Hexagone.
- CHANCEREL, Léon (1955), *Panorama du théâtre. Des origines à nos jours*, Paris, Librairie Armand Colin.
- CHRISTOUT, Marie-Françoise (1965), *Le merveilleux et le théâtre du silence*, Paris, Éditions Mouton.
- CORVIN, Michel (1998), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse.
- DAVID, Gilbert, « *Les oranges sont vertes* de Claude Gauvreau », dans *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. V : 1970-1975, Montréal, Fides, p. 628-632.
- DUCLAUDE, Jean-Marcel (1972), « Théâtre narratif lyrique », dans *Livres et auteurs québécois*, p. 336-340.
- GAUVREAU, Claude (1992), *La charge de l'original épormyable, fiction dramatique*, Montréal, L'Hexagone. (Coll. « Œuvres de Claude Gauvreau ».)
- GAUVREAU, Claude (1996), « Réflexions d'un dramaturge débutant », dans Claude GAUVREAU, *Écrits sur l'art*, Montréal, L'Hexagone.
- GENETTE, Gérard (1979), *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil.
- GIRARD, René (1982), *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset.
- GOBIN, Pierre (1978), *Le fou et ses doubles : figures de la dramaturgie québécoises*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- GRUSLIN, Adrien (1974), « À une répétition de l'original... », *Le Devoir*, 9 mars, p. 20.
- GRUSLIN, Adrien (1974), « Quelle pièce épormyable », *Le Devoir*, 16 mars, p. 25.
- LE ROUX, Delphine (2000), « Théâtre de la cruauté et langages de la folie chez Artaud et Gauvreau ». Mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- LÉVESQUE, Robert (1989), « Le retour fulgurant de Claude Gauvreau : *La charge de l'original épormyable* », *Le Devoir*, 10 novembre, p. 11-12.
- LIURE, Michel (1963), *Le drame*, Paris, Librairie Armand Colin.
- MARCHAND, Jacques (1979), *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal, VLB Éditeur.
- PAVIS, Patrice (1996), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.

- ROUSSET, Jean (1954), *La littérature de l'âge baroque en France, Circé et le paon*, Paris, Librairie José Corti.
- SAINT-DENIS, Janou (1978), *Claude Gauvreau, le cygne*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec.
- SZONDI, Peter (1983), *Théorie du drame moderne*, trad. Patrice Pavis, Lausanne, L'Âge d'homme.
- THOMAS, Manuel (1999), « Un poète sur le théâtre de la société ». Mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- VILLENEUVE, Rodrigue (1990), « *La charge de l'original épormyable* », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 54 (mars), p. 179-183.

## Filmographie

- LABRECQUE, Jean-Claude et Jean-Pierre MASSE (1975), *Claude Gauvreau, poète*, film (57 min.), son., coul., avec séquences n&b, 1/2 po., Montréal, Office national du film.