

**GAUTHIER, Guy (2015) *Les projecteurs et autres pièces*,
Saint-Boniface, Les Éditions du Blé, 312 p. [ISBN:
978-2-924378-17-5]**

Liliane RODRIGUEZ

Volume 29, Number 1, 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1041211ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1041211ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Presses universitaires de Saint-Boniface (PUSB)

ISSN

0843-9559 (print)

1916-7792 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

RODRIGUEZ, L. (2017). Review of [GAUTHIER, Guy (2015) *Les projecteurs et autres pièces*, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé, 312 p. [ISBN: 978-2-924378-17-5]]. *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, 29(1), 337-342. <https://doi.org/10.7202/1041211ar>

suggère de manière encore plus évidente les changements que connaîtra le Manitoba à partir des années 1970 : entre autres, le passage du biculturalisme au multiculturalisme et la reconnaissance de la différence comme un atout, pas comme une menace. Ainsi le livre de Louise Dandeneau propose-t-il de substantiels éclairages culturels et historiques pour le lecteur curieux d'en savoir plus sur la communauté francophone de Saint-Boniface. On ressort de cette lecture avec l'impression d'avoir entrevu un monde différent du nôtre et avec lequel, néanmoins, à la faveur des histoires, on a pu entrer en communion.

Adina BALINT
University of Winnipeg

GAUTHIER, Guy (2015) *Les projecteurs et autres pièces, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé, 312 p.* [ISBN: 978-2-924378-17-5]

Sous le titre, *Les Projecteurs et autres pièces*, ce volume publié en 2015 par les Éditions du Blé, rassemble quatre pièces du dramaturge franco-manitobain Guy Gauthier, précédées par une préface de J. R. Léveillé intitulée «Les Feux de la rampe», et suivies d'une courte biographie de l'auteur. Les quatre pièces ici réunies ont été écrites entre 1963 et 2009. Très différentes dans leur thèmes principaux et leur facture, elles ont un point commun: toutes les quatre sont traversées, à des degrés variables de métaphorisation, par un même courant autobiographique qui révèle les affinités littéraires, les combats personnels et les choix d'un écrivain franco-manitobain aux prises avec son milieu et sa culture, son désir d'exil, voire de retour.

La première pièce, éponyme du volume, fut d'abord jouée en anglais, en 1963, sous le titre *Spotlights*, à St. Paul's College (Université du Manitoba), puis en 1965, dans l'adaptation française de Maurice Déthillieux, *Les Projecteurs* (Préface, p.11). En trois courtes scènes, cette pièce lapidaire fait évoluer un homme et une femme sous deux faisceaux de projecteurs: jaune et ovale pour lui, rectangle et bleu pour elle. Le déplacement des deux personnages, prisonniers de leur espace coloré respectif, et de leurs tentatives de rapprochement spatial et psychologique, sont sources de dialogues où percent la tentation d'être l'autre, de

changer de couleur, d'ambiance et de température personnelles (le froid du bleu, le chaud du jaune), voire de personnalité. Cette pièce verbale, visuelle et musicale est d'une facture moderniste: à la fois cubiste, surréaliste et beckettienne par l'abstraction et la précision de sa mise en scène et de ses dialogues, et par les brèves réflexions philosophiques qui jaillissent d'un jeu de scène: «Sais-tu pourquoi ils ne te donnent pas un rectangle bleu? Parce que tu n'as pas la foi. Il te manque l'espoir.» (p. 63-64). Elle est moderniste aussi par d'autres traits, tel l'effacement de la paroi entre fiction et réalité, lorsque les personnages s'adressent aux machinistes et techniciens du théâtre (p. 68, 72). Enfin, son esthétique l'apparente au situationnisme¹ par la chorégraphie dramatique qui fait à la fois son objet et son sujet.

La seconde pièce, *Jeu d'orgue*, écrite en français, en 1967, se place dans la même sphère d'influences littéraires internationales que la précédente. Minimaliste du point de vue du nombre de scènes (une seule) et de personnages (deux: «Lui, un directeur de théâtre» et «Elle, une jeune actrice sans travail», p. 78), elle s'apparente elle aussi au modernisme par ses indications scéniques précises (ces didascalies sont un trait beckettien) et par sa porosité entre fiction et réalités scéniques: «Oui, il s'agit d'une rencontre intime entre le directeur d'un théâtre et une actrice sans travail.» (p. 85). Cette mise en abîme se poursuit tout au long de l'unique scène dont l'évolution dramatique principale est l'inversion du jeu entre les deux acteurs, tel un «jeu d'orgue», où le directeur de théâtre domine d'abord la jeune actrice, puis est dominé par elle. Les dialogues qui naissent de cette situation qui s'inverse, et des jeux de scène aux allusions lestes qu'elle occasionne, restent sur un mode résolument comique.

La troisième pièce du volume, *Si jeunesse savait*, est un drame autofictif, écrit en français, en 1992, donc 25 ans après les deux œuvres précédentes. Gauthier venait alors de passer plus de deux décennies à New York (après une brève période à Montréal), faisant carrière en anglais. Il écrira une vingtaine de pièces pour les petites salles du *Off-Off-Broadway*² «sur une période de plus de quarante ans» (Préface, p. 51). Cette pièce en deux actes (neuf scènes pour le premier acte, six pour le second) comprend cinq personnages principaux: Jeannette et Arsène Hébert, et leur fils de dix-sept ans, Louis, et les Normandeau,

Pauline et Étienne. De simples scènes de la vie quotidienne, chez ces deux familles voisines, devant le poste de télévision ou lors de parties de bridge, alternent avec des scènes de la vie familiale, plus dramatiques. Ces dernières se développent en nombre et en intensité au cours de la pièce, au point de faire disparaître les dialogues amicaux entre voisins. Elles sont articulées par les tensions conjugales entre Jeannette Hébert et son mari Arsène, qui souffre d'un alcoolisme qu'elle essaie de combattre, et par les tensions filiales entre Louis, qui veut être écrivain et écrire en anglais, et son père, qui souhaite un autre métier pour son fils. Mais Louis n'aspire qu'à fuir le foyer familial et il finit par réaliser ce rêve, et part pour Montréal à la fin de la pièce.

Ce drame reflète sans aucun doute des épisodes cruciaux de la vie de son auteur (notamment sa décision de quitter le Manitoba), tout en témoignant sur un milieu et un temps où le français n'avait pas encore regagné son statut de langue officielle. Elle met en scène la société francophone minoritaire des années 1960, époque où se situe l'intrigue. À cet égard, la langue des personnages et leurs situations sont aussi d'une texture réaliste. D'un point de vue géolinguistique, il s'agit dans l'ensemble d'un français transnational, où le parler franco-manitobain apparaît régulièrement dans le lexique («Ah, ce qu'y est achalant.», p. 123), la morphologie («T'es comme toutes les jeunes gens d'nos jours.», p. 143) et la syntaxe («J'peux-tu regarder?», p. 123). Ces exemples illustrent de vraies caractéristiques dialectales de la langue en usage au Manitoba, et non des traits empruntés (faussement régionaux) pour les besoins d'une œuvre. Cette authenticité langagière confère aux dialogues un accent de naturel et de vérité.

La situation sociale et culturelle de l'époque est authentique, elle aussi. En effet, la réalité de la communauté franco-manitobaine se montre dans son milieu linguistique minoritaire: les deux livreurs de Eaton's parlent anglais (p. 115), le manuel du téléviseur est difficile à lire, car il est en anglais (p. 121) et la composition que Louis doit rédiger pour son cours d'histoire du Canada est en anglais (p. 129) – autant de détails présents dans les dialogues, qui font sentir la pression externe de la langue dominante, qui pénètre dans la maison, au point où le fils décide d'écrire en anglais. Le double exil, géographique et linguistique, auquel se prépare l'adolescent, s'accompagne tout

de même, vers la fin de la pièce, d'un intérêt naissant pour la jeunesse de ses parents (p. 156) et pour ses ancêtres (p. 143), si ce n'est encore pour sa langue maternelle. Mais cet intérêt, tout ténu soit-il, laisse augurer un retour vers elle... Ce retour n'est-il pas aussi déjà entrevu dans le proverbe que le père offre à son fils en partance, «Si jeunesse savait, si vieillesse pouvait» (p. 190), et qu'évoque le titre de ce drame?

Quant à la quatrième pièce, c'est la dernière en date de l'auteur (Préface, p. 50). Écrite en français en 2009, *Maudite soit la nuit*, elle est d'un autre genre. C'est une prosopopée biographique dramatique, en deux actes de neuf scènes chacun. Elle met en scène le poète français Charles Baudelaire et son entourage familial, intime et artistique: sa mère Caroline, veuve de Joseph-François Baudelaire (le père, mort quand son fils avait six ans, et présent dans la pièce par son portrait), remariée un an plus tard avec le général Jacques Aupick; sa maîtresse haïtienne, Jeanne Duval; et deux amis de son âge, le poète Banville et le peintre Duroy. La pièce déroule la vie de Baudelaire, depuis sa jeunesse de dandy en 1843 (il a alors 22 ans) à sa mort en 1867, après une brève aphasie (due à la syphilis). Le poète Banville est présent à la première et la dernière scène, garant symbolique de la victoire de Baudelaire sur le reniement de sa vocation poétique exprimé par sa mère et son beau-père. Les ressorts dramatiques sont ceux-là mêmes de la vie du poète: ses luttes personnelles pour faire admettre sa vocation à sa famille et sa maîtresse soupçonnée de prostitution, et pour retrouver l'héritage paternel dont il est spolié par un conseil judiciaire orchestré par son beau-père. Ce sont effectivement des situations familiales qui restent d'actualité, notamment la réaction d'un enfant devant le remariage d'un de ses parents.

D'un point de vue biographique, tous les détails de la pièce sont strictement véridiques depuis les lieux de résidence du poète (l'Île Saint-Louis et son Hôtel Pimondan, aujourd'hui Hôtel de Lauzun, près de la rue de la Femme-sans-Tête, où se trouvait l'appartement de Jeanne, Honfleur, la Place Vendôme, la rue du Cherche-Midi, Neuilly, la clinique rue du Dôme), jusqu'à l'albatros torturé par les marins, lors du voyage en mer imposé par le Général Aupick. Du point de vue du milieu artistique de l'époque, la même fidélité se retrouve quant aux poèmes de Banville et aux tableaux de Duroy. D'un point de vue

littéraire, tout lecteur de Baudelaire reconnaîtra les thèmes et les motifs de sa poésie, que le critique Charles Mauron a nommé «métaphores obsédantes» et «mythe personnel»³: les parfums, la chevelure, le voyage, l'ennui, la mort – mais aussi l'art qui règne sur toutes les beautés et toutes les vicissitudes, par un style qui fit de Baudelaire le maître du symbolisme.

À travers sa pièce, Guy Gauthier apparaît comme un Baudelairien confirmé. Pour nourrir ces dialogues sur le mode de la prosopopée, il s'est fidèlement appuyé sur tous les textes du poète: ses *Poèmes en prose*, sa correspondance, ses critiques d'art des *Salons*, et surtout *Les Fleurs du Mal*, recueil publié en 1957, et condamné du vivant de Baudelaire. Ce procès est un aspect biographique qui n'a pas été oublié dans la pièce, et qui reste d'actualité: «En 1949, sous l'impulsion de la Société des Gens de Lettres, un procès devant la Cour de Cassation réhabilite Charles Baudelaire et ses éditeurs. C'est la protection effective de la liberté de créer, d'écrire et de publier.» (Gilles Gambier, *Actualités*, 29 juillet 2012). C'est certainement cette connaissance profonde de la vie et de l'œuvre du poète qui a suscité de la part de l'auteur les directives suivantes: «Le décor doit ressembler à un poème de Baudelaire. Les divers tableaux sont comme un bouquet des fleurs du mal.» (p. 200). Ces directives confèrent une atmosphère baudelairienne à cette prosopopée dramatique, qui se joue, en quelque sorte, en coulisse de l'œuvre.

Enfin, la riche préface, intitulée «Les feux de la rampe» (p. 7-52), écrite par J. R. Léveillé, recueille les propos de Gauthier sur son œuvre dramatique, sur ses représentations et leur réception, en particulier au Manitoba, au Canada, à Montréal et à New York. Accompagnée des recherches minutieuses de Léveillé sur l'historique des mises en lecture par diverses troupes, et sur le rôle du Cercle Molière avec Irène et Roland Mahé, cette préface est une introduction indispensable pour comprendre le contexte artistique des années soixante à nos jours. Elle a aussi le mérite de révéler des œuvres de Gauthier qui appelleraient à être mises (ou remises) en scène en français à l'avenir.

Il faut féliciter les Éditions du Blé d'avoir choisi ces quatre pièces de Guy Gauthier pour ce volume. Ce choix montre à la fois la variété dramaturgique d'un auteur qui a fait siens les genres ou courants littéraires de plusieurs décennies (modernisme,

autofiction dramatique et biographie dramatique), et la trame autobiographique allant de l'avant-gardisme de l'auteur à ses mises en dialogues de réalités manitobaines, et à son goût indéfectible pour la littérature de langue française.

Notes

1. Apparue en 1957, la plate-forme collective nommée *Internationale situationniste*, fit suite au lettrisme. Le situationnisme s'est développé avec Guy Debord dans les années soixante. Un calembour ou une simple position dans l'espace quotidien deviennent des sujets artistiques, remplaçant ceux qui étaient définis par la société bourgeoise contemporaine. À partir de 1962, l'aspect artistique du mouvement s'efface derrière sa vocation révolutionnaire: dénoncer les enjeux commerciaux dans la société du spectacle. Cette théorisation du mouvement s'exprime dans l'essai de Guy Debord *La Société du spectacle* (Buchet/Chastel, 1967).
2. ⁱⁱ Le terme *Off-Off-Broadway*, dérivé de *Off-Broadway*, se réfère à des pièces d'avant-garde, jouées à New York par des acteurs syndicalisés, mais non affiliés aux grands syndicats de Broadway. Le terme *Off-Broadway*, fut créé par Jerry Tallmer, l'un des éditeurs fondateurs du *Village Voice* et des *Obie awards*. En 2005, l'acteur Kirk Bromley a souhaité remplacer le terme *Off-Off-Broadway* par *indie theatre*, lors de son discours à la cérémonie des *New York Innovative Theatre Awards* (<https://www.youtube.com/watch?v=uD8htAF1Dpg>), mais *Off-Off-Broadway* reste le terme historique consacré pour désigner le théâtre new-yorkais d'avant-garde. C'est l'équivalent, pour le théâtre, du cinéma français dit «d'art et d'essai».
3. Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Librairie José Corti, 1962.

Liliane RODRIGUEZ
University of Winnipeg

POLIQUIN, Laurent (2016) *Litterarum virus*, nouvelles, Winnipeg, Primo Mobile éditeur, 39 p. [ISBN : 978-2-9813095-3-2]

Lauréat du prix littéraire Rue-Deschambault en 2015 pour son recueil de poèmes *De l'amuissement des certitudes*, Laurent Poliquin nous livre, dans ce petit volume de 39 pages, deux nouvelles : « Le chemin de la déconfiture » et « Litterarum virus ». La première nouvelle a paru dans le numéro 45 de la revue *Virage* à l'automne 2008, la deuxième est inédite. Ce sont