

RIENDEAU, Pascal, *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'oeuvre de Normand Chaurette*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997

Denyse Noreau

Numéro 24, automne 1998

Traversées de Shakespeare

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041369ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041369ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Noreau, D. (1998). Compte rendu de [RIENDEAU, Pascal, *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'oeuvre de Normand Chaurette*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997]. *L'Annuaire théâtral*, (24), 173–174.
<https://doi.org/10.7202/041369ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1998

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

RIENDEAU, Pascal, *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997

Pascal Riendeau fait une analyse minutieuse de deux textes de Normand Chaurette : *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* et *Scènes d'enfants*. En situant d'entrée l'œuvre de Chaurette dans un contexte culturel plus large que la seule littérature nationale québécoise, celui du postmodernisme (p. 9 et suiv.), Riendeau suit en cela l'exemple de Chaurette lui-même qui situe la plupart du temps l'action de ses pièces à l'extérieur du territoire québécois. Riendeau affirme avec justesse que la quintessence du courant artistique postmoderne repose d'abord et avant tout sur « l'objet étudié et concurrentiellement dans le regard de l'analyste » (p. 25) et que cette attitude peut être qualifiée « d'ethnologie occcidento-contemporaine », selon Yves Boisvert auquel il renvoie (p. 25). On pourrait dire qu'une des caractéristiques de l'écriture postmoderne réside dans le fait que l'auteur, ayant perdu l'innocence du signe, n'arrive plus à s'oublier et que son écriture reste prisonnière d'une forme de mise en abyme dont la poétique ne l'aide nullement à se libérer¹.

Une autre dimension de cette étude mérite d'être soulignée : sans mépriser en rien la représentation, Riendeau tente de redonner au texte dramatique, en l'occurrence *Provincetown Playhouse*, sa place dans la littérature, en nous rappelant que l'écriture dramatique n'est pas qu'une écriture

scénique, qu'elle comporte à la base un texte qu'on peut aussi lire et apprécier pour sa valeur littéraire et que ce texte est le « moteur même du théâtre », expression qu'il reprend à Lucie Robert (p. 20).

C'est sous le thème de l'hybridité que l'auteur regroupe l'ensemble des stratégies textuelles de Chaurette, en mentionnant que la pièce *Provincetown Playhouse*, qui situe l'action dans l'espace américain, effectue, au départ, une « hybridation du territoire et de l'imaginaire » (p. 16), hybridation que l'on retrouvera dans à peu près toutes les couches de l'écriture du texte. La même chose est soulignée pour l'espace imaginaire de *Scènes d'enfants*. On peut noter ici que Riendeau, analysant conjointement deux œuvres de « genres » différents, choisit lui aussi d'accentuer le procédé d'hybridation dans la lecture.

Ce terme d'hybridation, que l'auteur reprend à René Payant qui, lui, l'appliquait plutôt aux arts visuels, se définit comme « la mise en scène, la dramatisation de la composition elle-même, de l'artificialité, donc des codes. La chose hybride fait voir le nombre, le "au moins deux" » (p. 40). Parmi les procédés d'hybridation de l'écriture postmoderne, se retrouvent, outre l'hybridité des formes, l'écriture fragmentée, le projet constant de rendre ambiguë la notion d'auteur en le doublant, la déconstruction de l'illusion théâtrale, le refus de proposer une vérité univoque et la remise en question des genres littéraires. Il est intéressant que Riendeau ait songé à rapprocher la lecture d'un texte dramatique de celle d'un roman, puisque cela permet de réfléchir au fait que tout ce qui est mentionné dans cette

énumération, la notion de déconstruction de l'illusion théâtrale exceptée, appartient déjà à l'écriture romanesque depuis plusieurs siècles – ces procédés d'hybridation culminent dans l'œuvre de Cervantes, *Don Quichotte*. En ce qui a trait au projet constant de rendre ambiguë la notion d'individu en le doublant, au XIX^e siècle, Dostoïevski a employé ce procédé, de façon géniale, dans une grande partie de son œuvre. Ajoutons qu'en ce qui concerne l'écriture dramatique elle-même, le mélange des genres existe depuis le théâtre grec, chez Sophocle en particulier, où les genres épique et lyrique côtoient le strict déroulement des dialogues.

Si l'espace me le permettait, je pourrais noter et exemplifier à peu près tous les procédés littéraires dramatiques contemporains. Ce qui est réellement nouveau, c'est l'importance que l'auteur et le lecteur y accordent, ce qui les conduit à mettre l'accent sur le procédé de composition plus que sur la fable, au sens aristotélicien du terme. À notre époque, nous retrouvons dans l'écriture dramatique la présence de la volonté collective dans ce lien qui unit l'auteur et le lecteur et dans l'influence que ce dernier exerce sur l'auteur.

Une question posée par le texte de Riendeau reste tout à fait pertinente : il s'agit du retour de la narration au théâtre, point primordial. Comme il le démontre bien, elle est omniprésente dans l'œuvre dramatique de Chaurette, lorsqu'elle s'insinue dans les dialogues et les didascalies, lorsqu'elle constitue une partie quasi autonome de l'œuvre ou, encore, lorsqu'elle nous conduit à nous demander si nous sommes en présence d'un drame ou d'un

roman. Quel est le sens de ce retour de la narration ? Cette question est très difficile à cerner. Force m'est de constater que le retour du texte, que plusieurs ont perçu dans le théâtre contemporain, est tributaire de certains procédés narratifs qui ont largement été utilisés dans le roman. Mais pourquoi l'écriture dramatique a-t-elle besoin, à notre époque, de renouer avec la narration et, plus précisément, avec une forme de narration légèrement décentrée, qui a l'air d'être projetée par plusieurs voix, une narration polyphonique où les rôles sont parfois interchangeables, la vérité étant devenue toute relative ? Peut-être est-ce là une nouvelle façon de reconstruire l'illusion théâtrale et d'échapper à « la cohérence fautive » ? Cette question que soulève l'analyse de Riendeau mérite d'être approfondie.

Denyse Noreau

Université Laval

1. Je garde à l'esprit la distinction que Gérard Genette établit entre la poétique et la critique dans *Palimpsestes*, hypertexte dont plusieurs notions sont empruntées à Mikhaïl Bakhtine. Je tiens simplement à souligner que la poétique, à notre époque, fait, en quelque sorte, partie de l'écriture.