

## Textes et intertextes dans le théâtre québécois

Jean Cléo Godin

Numéro 10, automne 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041145ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041145ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Godin, J. C. (1991). Textes et intertextes dans le théâtre québécois. *L'Annuaire théâtral*, (10), 115–124. <https://doi.org/10.7202/041145ar>

Jean Cléo Godin

## Textes et intertextes dans le théâtre québécois

J'aurais parié deux sous que la reine Elisabeth  
Allait être emportée comme un flocon dans l'espace.  
Le vent s'acharne toujours sur Sa Majesté;  
Il lui en veut aussi abusivement qu'un ennemi.

Ces quatre vers sont tirés de la première réplique des *Reines* de Normand Chaurette<sup>1</sup>. Le personnage qui parle se nomme Anne Warwick et nous la connaissons par Shakespeare: elle sera la femme de Gloucester, futur Richard III, ce roi difforme dont Jean-Pierre Ronfard s'est également inspiré pour son roi boiteux, Richard Premier. Dans l'un et l'autre cas et même s'il n'y a pas citation, il est clair que le texte shakespearien sert en quelque sorte de texte matriciel, mais personne ne contestera que *Vie et mort du roi boiteux* soit de Ronfard et *les Reines* de Chaurette. C'est lorsqu'on examine les textes de plus près ou de plus loin que les questions se font plus difficiles, plus complexes, mais plus intéressantes: comment le texte se construit-il à partir d'intertextes parfois multiples? Quel sens faut-il y lire, dans une oeuvre particulière ou dans l'ensemble des oeuvres de la décennie?

Voyons d'abord de plus près. Les vers que je viens de citer me rappellent mon premier contact avec ce texte de Chaurette, dans la première version des *Reines* (modifiée depuis, le texte ayant été beaucoup remanié avant la création au Théâtre d'Aujourd'hui). La première lecture avait provoqué chez moi un certain trouble, car j'éprouvai alors l'étrange sentiment que Chaurette avait véritablement écrit une pièce de

---

<sup>1</sup> Le texte doit paraître à la fin de mai 1992, chez Actes Sud.

Shakespeare! Une sorte de pastiche, dans le meilleur sens du terme, et qui témoigne certainement de l'intense entreprise d'appropriation à laquelle se livre le théâtre québécois depuis 1980. *La Répétition* de Dominic Champagne présentait également une telle symbiose, aussi fascinante, cette fois avec l'univers dramatique de Beckett. L'étonnant, c'est peut-être qu'on n'en fasse guère aujourd'hui grief à ces jeunes auteurs alors qu'on reprochait à Languirand de faire du sous-Ionesco, à Dubé de faire du sous-Anouilh, du sous-Miller ou du sous-Giraudoux. Comme s'il était désormais acquis que tout le répertoire international puisse constituer un hypotexte, un modèle reproductible et perfectible: on n'est pas loin, en ce sens, de l'imitation des Anciens que pratiquaient les Classiques. Et pourquoi pas?

Vues de plus loin (ou de plus haut), les questions qui se posent sont également troublantes et, si les réponses existent, elles ne sont certes pas univoques. Si l'hypothèse développée par Micheline Cambron dans *Une société, un récit* est généralisable, elle doit pouvoir s'appliquer à l'ensemble de la création théâtrale québécoise depuis 1980, dont on a assez dit qu'elle avait évacué le référent social: «Où est donc passée la société?», demandait Gilbert David dans un survol de la saison 1987-88<sup>2</sup>. Le dossier consacré par *Jeu* (n° 43) à «l'Allemagne québécoise» suggérait que la société était «passée» par l'Allemagne, que l'altérité servait elle-même à définir l'identité, que les images de «déroute allemande» pouvaient «suggérer la nôtre»: il y a là, commente Diane Pavlovic, «un corps social que l'on cherche de toute évidence à recoller, à cerner, à toucher»<sup>3</sup>. Au-delà de l'appropriation québécoise de la Trilogie des Rois, louée unanimement par la critique dans la mise en scène de Jean Asselin — le «Shakespeare habillé chez les fripiers de la rue Ontario»<sup>4</sup> —, est-il possible de lire les «échos shakespeariens»<sup>5</sup> dans leur ensemble comme un récit québécois signifiant?

---

<sup>2</sup> G. David, «Une dramaturgie à deux vitesses», *Parachute*, n° 52, p. 57.

<sup>3</sup> Diane Pavlovic, «Cartographie: l'Allemagne québécoise», *Jeu*, n° 43, p. 107.

<sup>4</sup> Cf. Robert Lévesque, «Quand Shakespeare s'habille dans l'Est», *Le Devoir*, 9 avril 1988, p. C-1.

<sup>5</sup> Titre du numéro 48 de *Jeu* où l'on trouve un dossier sur le phénomène Shakespeare.

Mais alors, est-ce un discours social qui constitue l'intertexte ou, à tout le moins, un référent hors-texte signifiant? Les questions que je pose ici sont précisément, me semble-t-il, celles que se sont posées les participants au séminaire sur le théâtre homosexuel publié dans le numéro 54 de *Jeu*, et l'on ne peut dire que ce numéro en arrive à des réponses définitives. Ici, cependant, on sait mieux où est le texte et on sait que ce phénomène du théâtre homosexuel réfère à un intertexte social qui, sans être exclusif, au Québec a «quelque chose» de particulier, mal défini mais reconnu et qui constitue un précieux élément de réponse: le texte est homosexuel ou concerne l'homosexualité, mais l'intertexte social est fait de référents plus symboliques que spéculaires et immédiats.

Reprenons maintenant notre question de tout à l'heure: ces divers phénomènes qui ont marqué la dernière décennie et qui semblent évacuer le réel social contiennent-ils, malgré tout, un «récit commun» où peut se lire une représentation des valeurs qui travaillent et définissent la société québécoise? Je réponds sans hésiter par l'affirmative, même si je ne saurais dire, autrement que par approximations et hypothèses, de quels intertextes sociaux ce récit est formé. Et d'abord, comment faut-il aborder cette question?

On peut se demander, comme le fait Annie Brisset à propos du corpus de traductions et adaptations qu'elle examine, «comment et à quelles conditions le 'discours' porté par les textes étrangers peut venir s'insérer dans le 'discours' de la société qui les reçoit»<sup>6</sup>; mais il faudrait commencer par contester l'une des affirmations de Brisset: «Sur le marché québécois des biens symboliques, l'étranger est une anti-valeur»<sup>7</sup>. Peut-être est-ce vrai des traductions mais le cas de Shakespeare, auquel elle consacre un chapitre pour illustrer «la traduction perlocutoire» (Shakespeare y étant présenté comme «poète nationaliste québécois»<sup>8</sup>), nous porte à croire que,

---

<sup>6</sup> Annie Brisset, *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*. Préface d'Antoine Berman. Longueuil, Le Préambule, 1990, p. 25.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>8</sup> Cf. *ibid.*, chapitre III, p. 193-257.

au contraire, l'étranger est souvent valorisé. La thèse de Brisset tient pour la période dominée par le «discours traversé par la *doxa* nationaliste», alors qu'on peut observer une «reterritorialisation des oeuvres étrangères»<sup>9</sup>, mais les dernières productions d'oeuvres de Shakespeare, *les Reines* de Chaurette et les nombreux spectacles inspirés par l'Allemagne nous amènent plutôt à faire l'hypothèse d'une *inversion* des données, d'une sorte de reterritorialisation du Québec à l'étranger. Et dans cette hypothèse, on peut observer que la «prolétarianisation du langage» ou la «paupérisation du signifiant»<sup>10</sup> identifiées par Brisset comme les signes distinctifs des traductions d'oeuvres étrangères en «québécois» ne s'appliqueraient (et encore, partiellement) qu'au «cas Shakespeare», les autres productions, notamment depuis 1985, privilégiant au contraire une langue littéraire et une valorisation de l'altérité; la société québécoise ne saurait se lire, dans ces productions, que comme un intertexte allusif, tout au plus. Comme l'écrit Jean-François Chassay dans son compte rendu du livre de Brisset, plusieurs traductions récentes «invitent dorénavant à considérer autrement le rapport à l'Autre dans le théâtre québécois»<sup>11</sup>.

Nous savons que la plupart des créations québécoises des années '80 s'inscrivent également dans ce mouvement correspondant, bien sûr, à notre postmodernisme. Je pense d'abord et avant tout à Normand Chaurette et à René-Daniel Dubois, à Jovette Marchessault et à Michel-Marc Bouchard, à Carbone 14 ou au Théâtre Repère. Mais il convient de rappeler ici — même si la chose est bien connue — le rôle exemplaire joué dans ce mouvement par *Vie et mort du roi boiteux*. Exemplaire à plus d'un titre... La quantité exceptionnelle de références historiques, installées dans un chaos originel fait d'une multitude de lieux dispersés et d'un mélange délirant des époques, le nombre impressionnant des intertextes

---

<sup>9</sup> Annie Brisset, «Le public et son traducteur: profil idéologique de la traduction théâtrale au Québec» *ITR*, p. 13.

<sup>10</sup> Annie Brisset, *Sociocritique...*, pp. 294-295.

<sup>11</sup> J.-F. Chassay, «La parole sur scène: jeux et enjeux», *Spirale*, mai 1991, p. 3.

littéraires<sup>12</sup> (puisés surtout dans la littérature dramatique et particulièrement chez Shakespeare) font de ce cycle une sorte de *patchwork* étonnant où il semble que le texte ne soit fait que du croisement des multiples intertextes. Cette oeuvre possède cependant un ancrage efficace dans la société québécoise, par la définition d'un lieu — le Quartier de l'Arsenal — identifiable à ce microcosme trembléen de l'Est de Montréal et par la généalogie du clan Roberge, plus solidement structuré que l'univers des *Belles-Soeurs* auquel le spectateur québécois l'identifie cependant. Double encadrement, comme l'a bien montré Louise Vigeant, car toute cette construction semble surgir d'un jeu d'enfants, lequel accentue et précise la mise en abyme: on joue à jouer, l'histoire du roi boiteux est un théâtre sur l'histoire, sur le théâtre-répertoire, sur le théâtre-représentation. Mais dix ans après cet événement considérable qu'a été la création de ce cycle (et particulièrement la représentation intégrale en une journée sur le site de l'Expo-Théâtre), nous sommes justement forcés de reconnaître que tout le sens de ce cycle était donné par la représentation, par la réalisation miraculeuse d'une grande fresque universelle à petits moyens, faite de bric et de broc, comme le font les enfants qui jouent dans une ruelle. Une fois cette magie dissipée, la ferveur disparue, il ne reste que le texte, quasi illisible aujourd'hui, sinon par fragments<sup>13</sup>. Réduit au seul support de la page imprimée, le texte ne fait plus vraiment sens!

La profusion des intertextes conduit, en fait, à ce métathéâtre qu'ont illustré et fait connaître partout dans le monde Carbone 14 et Théâtre Repère, mais dont les deux dramaturges les plus représentatifs se nomment Normand Charette et René-Daniel Dubois. Et ceux-ci, contrairement à ce que nous venons d'observer dans *Vie et mort du roi boiteux*, misent d'abord et avant tout sur le texte et mettent de l'avant — et en abyme — le dramaturge lui-même.

---

<sup>12</sup> Pierre Lavoie et moi en avons dressé une liste dans l'introduction à l'édition (Leméac, 1981).

<sup>13</sup> La lecture de la cinquième pièce est particulièrement concluante: toute en digressions, sans fil conducteur portant un récit dramatique cohérent, cette pièce perd tout intérêt si on l'isole du cycle et de la représentation.

Chez Chaurette, la meilleure illustration de la technique d'écriture se trouve dans *la Société de Métis*. Tout commence, dans cette pièce, lorsque des portraits accrochés dans un musée sortent de leur cadre et il ne se passera rien dans la pièce, sinon les tractations de Zoé Pé qui veut convaincre le peintre Hector Joyeux de peindre son portrait. Mais ce personnage dont on parle et que les personnages de la pièce «voient», le spectateur ne le verra jamais: il n'existe que hors scène, hors texte. Sauf que le lecteur profite d'un avantage sur le spectateur, puisque l'édition nous présente la reproduction de trois dessins signés Hector Joyeux. Or, comme il faut bien supposer une identité réelle à ce peintre inexistant, on doit comprendre que le véritable auteur de ces toiles se nomme Normand Chaurette. Très clairement, donc, ce hors-texte pictural d'une pièce mettant en scène des toiles de musée fonctionne comme métaphore structurante, posant le dramaturge lui-même et son geste créateur comme véritable sujet de la pièce. «*La Société de Métis* s'axe résolument sur l'emblème d'un Narcisse sollicitant au fleuve son reflet méconnu et altéré en un nénuphar», écrit poétiquement Monic Robillard<sup>14</sup>, dans son introduction à la pièce intitulée justement (et sans doute, comme pour suggérer un autre intertexte, par allusion à Joyce) «Portrait de l'artiste». Dans ce complexe jeu de reflets, ce Narcisse créateur est la figure d'un dramaturge affirmant la primauté absolue du texte, la «représentation» y étant par ailleurs installée comme un hors-texte.

Le grand paradoxe de l'oeuvre de Chaurette, c'est précisément cette constante présence de l'absence, dans un récit dramatique tout entier sous le signe de l'hétérogène. Cette oeuvre, écrit Luis Cura, «nous propose toutes sortes de matériaux comme éléments constitutifs du texte théâtral», depuis le journal intime de Charles Charles jusqu'aux rapports techniques des géologues, des tableaux attribués à Hector Joyeux aux poèmes de Nelligan ou de Rimbaud. «On dirait», précise Cura, «que l'auteur théâtralise n'importe quel élément étranger au théâtre et métathéâtralise les éléments conventionnellement théâtraux». Ce processus implique une

---

<sup>14</sup> M. Robillard, «Portrait de l'artiste», introduction à *la Société de Métis*, Leméac, 1983, p. 13.

mise à distance du réel, voire son remplacement par la fiction dramatique, le sens étant lui-même «déterminé par les enchaînements verbaux»<sup>15</sup>. Je cite encore Cura: «si tout texte peut devenir théâtre, et que les éléments traditionnellement théâtraux passent à un deuxième degré et s'autodésignent, il faut bien conclure que le théâtre remplace la vie, le réel à tous les niveaux, et la fonction référentielle subit une sorte de déroutement ou de déviation»<sup>16</sup>. On constate en effet, chez Charette, que c'est la «fonction référentielle» elle-même qui se transforme, le texte se construisant par détournements de sens et, je dirais, par un système de substitutions. C'est ce que j'ai cru observer dans *Provincetown Playhouse...* où, sur la foi d'une mention d'O'Neill dont l'oeuvre, historiquement, est identifiée à Provincetown, j'ai supposé que le récit dramatique pouvait renvoyer à un hypotexte qui se retrouverait chez O'Neill. L'introduction de Gilles Chagnon semblait suggérer, plutôt, une inspiration puisée dans *l'Amante anglaise* de Duras. Mais c'est finalement une réplique de Charles Charles 38, à la scène 5 de la pièce, qui contenait la piste la plus sûre, même si elle ne constitue elle-même qu'un relais. «L'enfant s'appelait Astyanax. Relisez vos classiques», dit Charles Charles. Bien sûr, cet enfant «ensaché» qu'on sacrifie sur scène reprend un ancien topos des littératures classiques et on le trouve, entre autres, dans *l'Andromaque* de Racine. Rien, cependant, dans le texte de Charette, ne pointe vers l'intertexte le plus important: *Hedda Gabler* de Ibsen, où le sacrifice d'un enfant — symbolique chez Ibsen — est réalisé par vengeance, provoqué par la jalousie d'un amant trompé, comme dans *Provincetown Playhouse*<sup>17</sup>.

Cela dit, les références à Racine et à Duras ne sont pas négligeables, désignant une parenté littéraire — de style, de climat et d'atmosphère — dominante chez Charette, au moins depuis *la Société de Métis*. Elles nous permettent de vérifier que, de tous les dramaturges qui ont marqué

---

<sup>15</sup> Je me réfère ici à mon analyse parue dans «Deux dramaturges de l'avenir?», *Études littéraires*,

<sup>16</sup> Luis Cura, *Mémoire de maîtrise*, U. de M. 1991, p. 5.

<sup>17</sup> Voir à ce sujet mon article «Charette Playhouse», *Études françaises*, n° 26-2 (1990), pp. 53-59.



la dernière décennie, Chaurette est certainement celui qui s'inscrit le plus clairement dans une tradition littéraire française, bien que son oeuvre s'enracine, en même temps, dans l'espace le plus largement américain, de la Gaspésie à Provincetown ou à Philadelphie. La chose est d'autant plus digne de mention que, de façon générale, lorsque le théâtre québécois s'alimente à des sources étrangères, c'est vers l'Allemagne et l'Angleterre qu'il se tourne, comme s'il s'ingéniait à contourner la France!

Tel n'est certainement pas le cas chez René-Daniel Dubois qui, malgré quelques références parodiques à Racine, affiche plutôt une préférence pour des influences germaniques ou slaves. Mais le système référentiel fonctionne de manière si allusive et parodique qu'il conviendrait sans doute de parler, plutôt, de fausses influences. Dubois se sert des lieux communs de la littérature ou de l'histoire occidentale comme le fait Ronfard dans *Vie et mort du roi boiteux*: il en fait «un amalgame délirant d'images, de références historiques, littéraires, scientifiques ou quotidiennes»<sup>18</sup> destiné à «rendre compte de ce galimatias qui est le monde»<sup>19</sup>, — et comme ce monde est une tour de Babel, Dubois feint de se servir de plusieurs langues. En fait, tout cela est aussi «faux» que le vaste mensonge que Dubois perçoit autour de lui et il faut surtout prendre garde que son texte reproduit des *accents* étrangers, c'est à dire des apparences, des simulacres, des faux-semblants. Façon comme une autre de tenter de reconnaître et de s'appropriier l'Autre et, vue dans cette perspective, l'oeuvre de Dubois est peut-être celle qui illustre de la manière la plus constante — la plus folle et chaotique aussi — le sens de l'ouverture à l'universel qui a marqué la décennie. Mais ce sens ne se comprend que par le rapport à l'auteur, qui traverse partout le «tissu référentiel»<sup>20</sup>, tantôt par la médiation de la figure du dramaturge (dans *26 bis, Impasse du colonel Foisy* par exemple), tantôt par des références à la vie ou à d'autres oeuvres de Dubois.

---

<sup>18</sup> Cura, *op. cit.*, p. 14.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 19.

C'est ce rapport autoréférentiel qui définit l'espace du réel, au milieu d'un réseau citationnel allusif dont le caractère fictif est constamment appuyé. On voit donc que le système intertextuel fonctionne, chez Dubois, d'une manière très différente de celle qu'on a vue chez Chaurette, puisqu'il sert à dégager et révéler un noyau réel qui, au-delà de la figure du dramaturge, signale une identité sociale.

Cela est particulièrement sensible dans *Ne blâmez jamais les bédouins*, où l'accent joualisant de Flip constitue la seule base solide sur laquelle s'appuyer, entre les délires de Michaela et du Père Noël. Flip (ou Octave), son professeur de morale et ses deux camarades semblent des personnages mineurs, certes moins flamboyants ou cocasses que les autres, mais ils dessinent à l'intérieur de ce voyage hallucinant aux pays de l'*Autre* une trajectoire qui ressemble à une quête d'identité. Le professeur de morale est obsédé de vérité et Flip semble toujours vouloir ramener le dialogue à plus de raison — «Y a un boutte. Wao. Cool, Flip, Cool» —, il refuse de passer pour «un fou dans une poche» (p. 56). Bref, dans cette orgie de langues et d'images étrangères, il est déterminé à «en prendre et en laisser» et sa réplique la plus pertinente, la plus révélatrice, est peut-être «On m'a menti. Les déserts ne sont pas vides» (p. 79). Tel un Candide québécois, Flip a voyagé, a beaucoup appris, mais n'a retenu que ce dont il avait besoin. Notons par ailleurs que, dans la page de présentation des personnages, Flip-Octave est le seul dont on ne précise pas l'origine. Weulf Smitze est «d'origine teutonne» et Michaela «italienne d'origine et d'âme», Père Noël nous est présenté comme un «train [...] anglophone» et Staline comme son pendant «russophone», alors que Lutin Vert et Lénine, assez curieusement, seraient «sinophones». Mais Flip, qu'on dit «peu attrayant», n'est désigné que comme «la 'bolle'», l'étudiant futé de 18 ans qui, au milieu de cette vaste humanité carnavalesque, poursuit son voyage initiatique et dont seul l'accent permettra, dans le texte, de l'identifier au milieu québécois.

Son seul prénom qui pourrait être «du terroir», Octave, est mis entre parenthèses, comme en attente et ce prénom de Flip, qui suggère plutôt une origine anglaise, connote l'idée de changement et de hasard, la culbute et l'étonnement plutôt euphorique, comme dans le québécoïsme bien connu «flipper». Or, ce Flip est visiblement une figure du brillant dramaturge

polymorphe René-Daniel Dubois, mais c'est l'autre prénom qui en apporte la preuve: Octave renvoie en effet à Carl Octavius Münch, autre figure (celle-ci à désinence étrangère) du dramaturge, ce qui, du coup, constitue *Adieu, docteur Münch* comme intertexte des *Bédouins*, — comme si, au-delà de la mort de l'Autre, du sujet étranger à lui-même, on assistait à la renaissance du sujet québécois.

J'oserais même proposer, en guise de conclusion, que ce personnage de Flip illustre de manière exemplaire le rapport à l'Autre qui caractérise le théâtre québécois des années '80. Dans cette vaste entreprise d'appropriation culturelle médiatisée par une prolifération d'intertextes étrangers, le sujet québécois paraît discret, effacé, en état d'apprentissage (ou de recyclage, comme les costumes dans le *Cycle des Rois*). C'est ce qu'on peut observer dans *la Trilogie des dragons* de Repère et dans le *Vinci* de Lepage, dans *le Dortoir* de Carbone 14 et *l'Homme rouge* de Maheu, comme dans *le Cycle des Rois* d'Omnibus et, globalement, dans le phénomène dit de l'Allemagne québécoise. Et au-delà de ces intertextes, on peut penser que commence à prendre forme un nouveau texte québécois qui sera sûrement différent de celui qui a dominé les années '70 — plus ouvert, plus multiethnique et moins spéculaire — et qui pourrait marquer à sa manière la décennie qui commence.