

Chaurette Playhouse

Jean Cléo Godin

Volume 26, numéro 2, automne 1990

L'Amérique de la littérature québécoise

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035815ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/035815ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Godin, J. C. (1990). Chaurette Playhouse. *Études françaises*, 26(2), 53–59.
<https://doi.org/10.7202/035815ar>

Chaurette Playhouse

JEAN CLÉO GODIN

«Quant à moi, je savais, depuis le début, que même au théâtre un enfant ne pouvait être éventré sans susciter quelque rumeur»; cette petite phrase qui termine l'extrait des *Mémoires* de Charles Charles intercalé entre le onzième et le douzième tableau de *Provincetown Playhouse*¹, chaque fois que je la relis, provoque toujours chez moi le même malaise. Malaise accentué par l'évidente maîtrise du langage, le rythme visiblement calculé pour faire ressortir le cynisme froid de l'affirmation, le souci qu'a eu Chaurette de terminer par ce «quelque rumeur» qui fait contrepoids à l'insupportable «éventré».

Un enfant *éventré*: oui, «même au théâtre», cela fait frémir. Et ce ne sont évidemment pas les explications fournies par les trois comédiens qui arrangent les choses. «Mais on ne peut pas dire que notre théâtre s'est donné comme mission d'éventrer les enfants... ce serait interpréter, ce serait jouer sur les mots, enfin... ce serait confondre les choses...», dira Charles Charles. Et plus loin: «Le théâtre doit renouer avec la tragédie grecque. L'enfant s'appelait Astyanax. Relisez vos classiques». Mais on a beau les relire, on comprend encore moins: ce qui semble avoir du sens dans un cas ressemble dans l'autre à un acte gratuit. À la réflexion, c'est même la nature du théâtre qui est ici en cause,

1. Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre/Leméac», 105, 1981, 132 p. Préface de Gilles Chagnon.

car le rapport entre le théâtre et le réel est brouillé, peut-être inversé, comme s'il manquait à cette représentation théâtrale le fameux «comme si c'était vrai» de Claudel. Voyez encore cette phrase de Charles Charles 38: «Un enfant qui meurt sur scène, d'un point de vue strictement théâtral, c'est de l'ordre de l'imprévu!» C'est encore lui, à l'instant même où il décide de jouer la folie pour échapper à la pendaison, qui déclare: «En un éclair, j'ai compris le sens du mot "théâtre"»! Mais alors, où se situe le réel? «Ce qui caractérisait d'abord et avant tout notre vie à cette époque-là», lit-on dans un autre extrait des *Mémoires*, «c'était la cohérence fautive». Cette fois, le paradoxe est affiché si effrontément qu'on ne peut que se méfier: s'il y a cohérence, comment se définit-elle? et en quoi serait-elle *fautive*? On pourrait penser à une cohérence *dans* la faute, dès lors qu'on accepte, par convention, la nécessité de l'immolation signifiant le «sacrifice de la beauté». Peut-être. Mais s'il s'agissait d'autre chose? Tout le problème vient justement de ce que, dans le réel qui dissipe l'illusion théâtrale, l'enfant se substitue à la beauté, le noir au blanc, le meurtre au geste rituel.

Ou plutôt, dans cette pièce étrange, il semble que tout le sens se lise entre texte et prétexte; mais qu'est-ce qui sert de prétexte? et à quoi? Peut-être avant tout ces «trois garçons aux cheveux blonds» dont Charles Charles 38 nous dit d'entrée de jeu qu'ils sont «tout juste bons à être beaux»: prétextes, donc, à cette beauté qu'on voudrait immoler, ces trois comédiens qui sont comme un seul personnage, qui ont tous les trois ces 19 ans fatidiques que récupère pour lui seul, pour sa propre commémoration célébrée 19 ans plus tard, ce Charles Charles qui est à la fois l'auteur et le principal comédien. On pourrait même croire que, la représentation terminée, il se débarrasse allègrement de ses deux doubles qu'il a créés et qui, à leur insu, ont joué la pièce dont seul Charles Charles connaissait le texte véritable: c'est donc leur propre beauté qu'ils ont immolée, ces garçons «tout juste bons à être beaux».

Alvan Jensen et Winslow Byron — de la même manière que Sandra, dans *Damnée Manon, sacrée Sandra* de Tremblay — apparaissent ainsi comme de pures créatures du dramaturge. Peut-être cette observation nous fournit-elle un premier élément de réponse à la question soulevée par ce colloque, car eux seuls sont identifiés, par leurs noms et prénoms, à l'histoire et à la culture américaines, alors que l'identité de Charles Charles, par comparaison, apparaît neutre, sans appartenance géographique ou nationale, en même temps que réflexive et doublement narcissique. Cela ne permet certes pas, nous dirait Philippe Lejeune, de découvrir la «signature» qui fonde le récit autobiographique; cela permet tout de même d'établir un lien autodiégétique entre le dramaturge, Charles Charles et Normand Chaurette. Mais cela signifie aussi que l'*américanité* ne touche que les personnages les plus «fictifs» alors que le seul personnage «réel», malgré la biographie qu'on lui prête, pourrait être québécois. Du reste, dans cette perspective, même l'assonance Charles/Chaurette paraît significative, alors que les deux

autres prénoms, qui ne sont pas non plus choisis au hasard, reflètent une intention claire de faire couleur locale, c'est-à-dire typiquement américaine: le nom de Winslow se retrouve même sur la liste des Pèlerins du Mayflower qui sont arrivés à Provincetown en 1620².

Que cette dernière précision nous renvoie à la naissance de la nation américaine n'indique peut-être pas une intention de l'auteur, puisque nous ne pouvons être sûrs que Chaurette en a vraiment tenu compte: pour l'histoire, du reste, c'est la ville de Plymouth plutôt que celle de Provincetown qui est retenue comme le berceau de la nation américaine. C'est d'abord pour le *Playhouse* que Provincetown est choisie, à une époque qui est bien celle de la naissance du théâtre américain moderne. Là-dessus, même s'il prend ensuite quelques libertés avec les dates, Chaurette s'est bien documenté. Pour la magie des chiffres, il situe sa pièce en 1919, mais il sait certainement que c'est en 1915 que tout a véritablement commencé, avec la célèbre troupe des *Provincetown Players* qui, le 28 juillet 1916, y a créé *Bound East for Cardiff* d'Eugene O'Neill. Or, Charles Charles précise qu'il a «étudié avec Eugene O'Neill» et qu'il a fait ses «début» il y a trois ans dans *Bound East for Cardiff*. La question de savoir, alors, si Lee Strasberg, Eugene O'Neill et Vaughn Moody³, assis aux premiers rangs, assistaient à la représentation du 19 juillet 1919, si elle est facétieuse, ne manque pas de pertinence: ils *auraient pu y être*, et leurs noms peuvent légitimement être associés à la naissance du théâtre américain.

En fait, la présence d'O'Neill est peut-être la seule qui compte, puisque Moody vient du burlesque et Strasberg ne fera sa marque qu'une dizaine d'années plus tard, alors que les noms d'O'Neill et de Provincetown sont inséparables à cette époque. Mais il y a lieu d'examiner de plus près le type de relation qui apparaît entre le dramaturge Charles Charles et le dramaturge O'Neill: le second est présenté avec insistance comme le maître du premier. Mais si l'on peut convenir que le véritable dramaturge, ici, se nomme Normand Chaurette, comment faut-il interpréter cet indice? Notons que, dans cette pièce, on nous fournit deux pistes: l'*Andromaque* de Racine — puisque Charles Charles suggère que l'enfant immolé serait Astyanax — et *Bound East for Cardiff* d'O'Neill, dans laquelle le comédien-dramaturge a fait ses débuts. Mais on ne voit pas en quoi cette dernière pièce aurait pu inspirer le récit de *Provincetown Playhouse*; et si l'exemple d'Astyanax a pu suggérer le sacrifice d'un enfant, il a chez Racine une signification historique et politique qui est totalement absente de la pièce de Chaurette. Racine est donc une piste moins sûre, peut-être, qu'O'Neill; ou peut-être faut-il

2. George Winslow aurait été, avec William Bradford, le véritable auteur de la *Relation* des Pèlerins attribuée à Mourt (George Morton) — voir Alain Grandbois, *Visages du monde*, Montréal, PUM, coll. «Bibliothèque du Nouveau Monde», 1990, p. 464, n-7.

3. Charles Charles dit aussi avoir écrit à Stanislavski, qui «fera le voyage exprès»: voilà qui est moins vraisemblable, puisque Stanislavski n'a séjourné aux États-Unis qu'à partir de 1923.

plutôt combiner les deux et chercher, dans l'œuvre d'O'Neill, le sacrifice d'un enfant. Or, il y en a un dans *le Désir sous les ormes*. Au troisième acte de cette célèbre tragédie, Abbie étouffe son enfant dans une tentative désespérée pour retenir son amant Eben, lequel est le fils de son mari et le véritable père de l'enfant qu'elle tue. Entre ce récit et celui qui se dégage progressivement des aveux de Charles Charles 38, les ressemblances semblent trop flagrantes pour qu'elles soient dues au hasard; et pourtant, interrogé là-dessus, Chaurette m'a affirmé qu'il ne connaissait absolument pas la pièce d'O'Neill! Dans les deux cas, le meurtre de l'enfant constitue une décision rapide, prise sur l'impulsion du moment par l'amant délaissé, dans une situation de triangle amoureux impliquant une figure paternelle — et on ne peut douter que, dans cette triade de garçons de 19 ans, Charles Charles joue effectivement ce rôle. On peut ajouter une autre similitude étonnante: le «père» est dans chaque cas le seul qui échappe à la justice des hommes. Dans les deux cas également, celui-ci réagit à l'intervention de la justice avec une froideur désarmante: pendant que le shérif emmène les deux amants coupables, le vieux fermier Cabot se dirige tranquillement vers l'étable où il va s'occuper de ses vaches, alors que Charles Charles se réjouit d'avoir compris le sens du mot *théâtre!*

Cette dernière analyse nous propose une lecture «américaine» de *Provincetown Playhouse* qui en ferait une sorte de «Désir sous la pleine lune⁴» où, si l'on excepte le remplacement de la relation hétérosexuelle par une relation homosexuelle, le récit dramatique fonctionne selon la même logique du désir amoureux. Lecture troublante et problématique car, si Chaurette ne connaissait pas l'œuvre d'O'Neill, on ne peut parler d'influence et il faut supposer quelque mystérieuse affinité avec l'atmosphère où baigne le théâtre américain, et particulièrement celui d'O'Neill ou de Tennessee Williams⁵. Et cette plongée de l'œuvre dans le tragique américain serait d'autant plus étonnante que les véritables influences reconnues par Chaurette pour *Provincetown Playhouse* sont européennes: *l'Amante anglaise* de Marguerite Duras et *Hedda Gabler* du Norvégien Henrik Ibsen. À moins qu'il ne faille considérer justement que la Scandinavie constitue le véritable point de rencontre et de commune inspiration: tous les familiers d'O'Neill savent en effet que ses maîtres ont été les grands naturalistes scandinaves, Strindberg et Ibsen. Et dans *Hedda Gabler*, peut-être l'œuvre d'Ibsen qui a le plus marqué le jeune O'Neill, un drame impliquant un triangle amoureux se dénoue aussi par un «infanticide». Il s'agit cependant d'un enfant symbolique, puisqu'il est question du manuscrit de Lœvborg, que celui-ci dit

4. Notons que s'il n'est pas question de pleine lune dans la pièce d'O'Neill, les personnages sont constamment fascinés par le ciel qu'ils admirent la nuit tombée.

5. On pourrait même émettre l'hypothèse qu'O'Neill figure dans la pièce pour la vraisemblance historique, mais que la véritable affinité (ou influence?) serait plutôt celle de Tennessee Williams, que Chaurette avait découvert avant d'écrire *Provincetown Playhouse*.

d'abord avoir déchiré et jeté dans un fjord, ce qui provoque sa rupture avec Madame Elvsted; c'est elle qui parle alors du meurtre d'un «petit enfant» qui aurait également été le sien. Mais après son départ, Lœvborg avoue à Hedda qu'il a menti, il prétend qu'il a simplement égaré⁶ le manuscrit et, à son tour, il fait ses adieux à Hedda. Celle-ci va immédiatement chercher le manuscrit dans la pièce voisine et le brûle feuille à feuille, en disant: «Maintenant je brûle, je brûle l'enfant», en précisant dans la même réplique que cet enfant est celui de sa rivale.

Compte tenu de diverses transpositions, il est donc facile d'imaginer qu'une telle situation a pu inspirer *et* O'Neill *et* Chaurette, mais la parenté paraît plus évidente encore chez Chaurette, où l'enfant devait symboliser la beauté. Or, ce thème de la beauté apparaît aussi chez Ibsen, lorsque, avant de brûler le manuscrit, Hedda invite Lœvborg à aller se tuer, en précisant: «Ne pourriez-vous agir en sorte que cela se fit en beauté?» En somme, Hedda Gabler veut faire de cette mise à mort un hymne à la beauté et nous trouvons là le lien cherché en vain, chez O'Neill, entre l'infanticide et le sacrifice de la beauté. Car si, dans *le Désir sous les ormes*, le meurtre constitue le dénouement d'une tragédie familiale centrée sur le père et où le meurtre du dernier fils symbolise et réalise, en fait, le sacrifice des trois autres fils, il en va autrement chez Chaurette où, en somme, le sacrifice de l'enfant constitue l'unique action dramatique.

Action dédoublée par sa mise en abyme et portant de ce fait une double signification: conçue comme sacrifice de la beauté, elle se transforme ainsi en un meurtre véritablement accompli et expié. Le problème est qu'on arrive plus facilement à comprendre l'action dans sa transformation que dans son projet, lequel n'est jamais exposé clairement. «C'est un one-man-show à trois personnages, dit Charles Charles, un *suspense sur le thème de la beauté*», ajoutant presque aussitôt, comme si cela devait être évident, que le «sacrifice de la beauté» serait représenté par l'immolation d'un enfant «éventré de dix-neuf coups de couteau sous vos yeux». Mais rien, dans tout ceci, n'est évident: si l'enfant est associé à la beauté, il l'est davantage à l'innocence, à la pureté, à la fraîcheur. Et, dans ce récit, on doit avec d'autant plus de raison se demander quel besoin on pouvait avoir de ce symbole que les trois comédiens sont, eux, explicitement et dès la première page du texte, définis par leur *beauté*. Et nous avons vu déjà que ce sont avant tout Alvan et Winslow qui représentent la beauté sacrifiée. Alors que signifie le sacrifice rituel de l'enfant?

Nous voici donc ramenés à notre point de départ: *l'enfant*. Ou, plutôt, *le sac* devant contenir l'enfant... et qui en contenait effectivement

6. Dans son récit, Lœvborg file la métaphore de l'enfant et insiste sur l'horreur, pour des parents, de découvrir qu'ils ont «égaré» leur enfant. Or, on retrouve trace de ceci dans *Provincetown*, au treizième tableau: «Ça doit être assez atroce pour des parents, savoir qu'ils ont égaré leur enfant, impossible de se rappeler où [...]».

un. D'où cette question obsédante — «l'énigme de la pièce», précise Charles Charles — qui jalonne tout le texte: «Le saviez-vous qu'il y avait un enfant dans le sac?» Pour le juge qui l'a posée, *savoir* signifiait «avoir connaissance de». Mais pour le spectateur ou pour le lecteur, elle suggérerait plutôt «avoir conscience de», car c'est dans l'*inconscient* que cette partie se joue. Charles Charles l'a si bien compris qu'il est devenu fou, ce qui est bien le meilleur moyen d'assumer sa responsabilité tout en rejetant, en toute bonne foi, sa culpabilité. Relisez à ce propos le troisième et le quatrième tableaux de la pièce et vous verrez comme certaines répliques prennent un sens nouveau. Le «TU-TE-TAIS» par exemple, cet ordre impérieux, tout en capitales, que Charles Charles se donne à lui-même et qui lui interdit de répondre à la question. Mais, comme par hasard, dans les répliques suivantes, il parle non plus d'un «théâtre de la beauté», mais d'un «théâtre de la *vérité*». Vérité fondamentale, troublante, voire traumatisante, puisqu'elle relève de l'*inconscient* et concerne le mythe des origines. C'est ce que nous explique brillamment Gilles Chagnon dans son introduction à la pièce et, en psychiatre qu'il est, je suppose qu'il connaît mieux que moi ces questions. Je cite: «La visée symbolique de la pièce [...] s'inscrit dans le désir de reproduire cet instant unique du commencement des temps: ce qu'il s'agira alors de percer, par les dix-neuf coups de couteau, c'est en quelque sorte le sac amniotique, océanique, de la mère afin que soit accompli l'auto-engendrement de la *génialité*⁷ souveraine» (p. 14).

La pièce a été «représentée» le 19 juillet 1919, à Provincetown; elle nous est «racontée» le 19 juillet 1938, à Chicago; elle a été écrite par Normand Chaurette, qui est né le 9 juillet 1954, à Montréal. Et le 25 mars 1977, dans la soirée, l'historique Provincetown Playhouse-on-the-wharf était détruit par un incendie, comme le manuscrit de Lœvborg, dans *Hedda Gabler*. Toutes ces dates réunies forment un réseau signifiant qui permet d'établir la genèse du récit dramatique de *Provincetown Playhouse*, comme les liens entre texte, prétextes et intertextes nous amènent à lire cette pièce comme un récit de genèse, une sorte de mythe chauretten des origines où se confondent conception de l'enfant et conception de l'œuvre.

Pourquoi, par quelle obscure nécessité, la conception de cette œuvre québécoise devait-elle être associée à la naissance du théâtre américain, dans ce lieu qui est aussi, en quelque sorte, le berceau de la nation? J'arrive au terme de cette petite analyse où j'ai sondé quelques hypothèses, mais je ne connais toujours pas la réponse. La piste qui nous a conduits d'O'Neill à Ibsen pourrait suggérer que la question n'est pas pertinente et que l'*américanité* elle-même, ici, n'est

7. Ce terme figure au dictionnaire mais on peut s'étonner qu'il soit employé de préférence à «génie». Il pourrait s'agir d'une coquille et peut-être faut-il lire *génitalité*. Ou alors, on peut supposer que Chagnon met exprès ce terme, sachant bien que le lecteur lira aussi le «génitalité» que le contexte suggère.

que prétexte, le lieu pouvant avoir été choisi, par exemple, pour une raison que nous n'avons pas encore évoquée, et qui est que Provincetown est devenue, à l'époque contemporaine, une sorte de Mecque des homosexuels. Peut-être. Mais, à cette hypothèse, je suis porté à opposer certaines affinités que je crois tout de même avoir découvertes entre la pièce de Chauvette et le théâtre américain; et qu'il s'agisse d'affinités plutôt que d'influence ne ferait, à mon avis, que donner plus de poids et de vraisemblance à l'américanité de l'œuvre. Mythe ou réalité? La question reste ouverte. Comme celle de la québécoïté sans doute, dont Pierre Nepveu vient d'écrire qu'elle est peut-être devenue «une coquille vide». Mais cette «fin» de la littérature québécoïse, il prend soin de préciser qu'elle doit être comprise dans la «perspective d'un dépaysement persistant et d'une pluralité des points de référence⁸». À retenir et à méditer... Le *mythe* de l'américanité rejoignant la mort de la littérature québécoïse: quel beau sujet pour un prochain colloque!

8. Pierre Nepveu, *l'Écologie du réel*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 1988, p. 13 et 215.