

GABRIELLE BOUCHER

LES FIGURES DU FOU DANS LA DRAMATURGIE QUÉBÉCOISE :  
PORTRAITS ESTHÉTIQUES

Thèse soumise à la  
Faculté des études supérieures et postdoctorales  
dans le cadre des exigences  
du programme de  
Maîtrise ès arts en théâtre

Département de théâtre  
Faculté des Arts  
Université d'Ottawa

Directeur – Professeur Joël Beddows, BA, DEA, Ph.D.

Dépôt : le 24 novembre 2016

© Gabrielle Boucher, Ottawa, Canada, 2016

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier chaleureusement...

... mon directeur de recherche, monsieur Joël Beddows, pour sa grande bonté, son soutien professionnel et affectif, son zèle admirable, son appui jusqu'à la toute, toute fin, sa générosité, sa foi en mes capacités et envers le projet.

... mes professeurs au deuxième cycle : mesdames Louise Frappier et Kathryn Prince et messieurs Joël Beddows et Tibor Egervari. Leur passion contagieuse a su concrétiser mon amour du théâtre et égayer mon parcours universitaire.

... le professeur Sylvain Schryburt, avec qui j'ai travaillé à titre d'assistante de recherche et dont les conseils m'ont beaucoup éclairée.

... mes deux examinateurs, les professeurs Anne-Marie Ouellet et Alain Doom, pour leurs judicieux conseils.

... François Grisé, qui a été d'un soutien moral inestimable et qui m'a encouragée à poursuivre cette voie.

... Valentina Munoz, dont l'aide a été si précieuse que je ne pourrais la qualifier ni la quantifier.

... mes amis, plus particulièrement Esther et Katherine, dont la présence presque quotidienne, la bonne humeur et les fous rires partagés m'ont aidée à rédiger dans un environnement agréable et chaleureux.

... mes parents : Sylvie et François. Merci d'être là. L'amour qu'on se voue occupe une place essentielle dans ma vie.

Enfin, merci à mon amoureux, Francis... je te dédie cette thèse. Tu as su, avec tes mots doux et rassurants, m'apaiser. Ta sensibilité, ta compréhension et ton appui ont été déterminants dans l'achèvement de ce projet.

## Résumé

La folie dans la dramaturgie québécoise est davantage une métaphore méta-théâtrale qu'une qualité liée à la maladie mentale. Certes, avec la naissance des sciences humaines, les dramaturges occidentaux ont progressivement fait disparaître les personnages iconographiques au profit de patients (Smadja, 2009). Il n'en demeure pas moins que les manifestations contemporaines de ce « type » de personnage ne cessent de se multiplier, particulièrement dans le corpus dramaturgique québécois. En explorant le traitement réservé aux « fous » de ce même corpus, on découvre une série de chantiers exploratoires voués autant à la remise en question de la structure linéaire ou réaliste qu'à la réflexion ontologique. Ces questionnements quant à l'identité du personnage permettent de les cerner en tant que « figures », la conséquence d'une reconceptualisation du personnage théâtral, tributaire, quant à elle, d'un nouvel ordre dramaturgique (Ryngaert, 2008). Qui plus est, ces figures rappellent explicitement – et parfois ironiquement –, par leur lucidité et leur regard philosophique porté sur l'existence humaine, le traitement dramaturgique que Shakespeare réserve à Macbeth, Hamlet et Lear.

Cette thèse propose d'étudier trois personnages de la dramaturgie québécoise – soit Mycroft Mixeudeim (*La charge de l'original épormyable* de Claude Gauvreau), Charles Charles (*Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette) et Miriam (*Ce que nous avons fait* de Pascal Brullemans) –, dans le but de dresser un portrait, aussi sommaire soit-il, des multiples déclinaisons de la figure du fou dans le théâtre québécois depuis les années 60. Cette analyse permettra de nuancer le point de vue de Foucault selon lequel la notion de folie s'est normalisée jusqu'à perdre son caractère *a priori* imagé ou iconographique (Foucault, 1964). Pour ce faire, elle s'articulera autour de grilles esthétiques empruntées à des courants des arts visuels, soit respectivement le romantisme, l'expressionnisme et le déconstructivisme. En repérant les ressemblances et les dissemblances dans le traitement esthétique des trois figures, nous serons en mesure de prouver que la figure du fou dans le théâtre québécois se veut plutôt un creuset pour se questionner sur l'Art, le langage et le théâtre comme moyens de mieux cerner la réalité.

## Abstract

Characters' madness in Québécois drama is better considered a meta-theatrical metaphor than an outcome associated with mental illness. With the ever growing popularity of the social sciences, playwrights increasingly propose characters who struggle explicitly with mental illness (Smadja, 2009): not surprisingly, contemporary manifestations of this "type" of character have helped define the global understanding of Québécois drama. Through their analysis, we discover a series of exploratory sites dedicated as much to questioning linear or realistic dramaturgical structures as to pursuing ontological reflection. These questions related to conceptions of character and their defining characteristics help us identify as "figures", a reconceptualization of the theatrical character itself tributary; according to Ryngaert, to new dramaturgical order (2008). Moreover, these "figures" explicitly and sometimes ironically recall, by their lucidity and philosophical outlook on human existence, Shakespeare's iconic Macbeth, Hamlet and Lear.

This thesis proposes to study three significant "figures" from Québécois drama: Mycroft Mixeudeim (*La charge de l'original épormyable* by Claude Gauvreau), Charles Charles (*Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* by Normand Charette), and Miriam (*Ce que nous avons fait* by Pascal Brullemans), in order to help define possible interpretations of the figure of the madman and discuss their significance to Québécois theatre since the 1960s. This analysis will serve to help nuance Foucault's affirmation that madness has lost its iconographic quality in Western theatre (Foucault, 1964). To do so, I will focus on aesthetic concepts borrowed from the visual arts including romanticism, expressionism and deconstructionism. By identifying their similarities and differences in terms of aesthetic treatment, I will argue that these madmen are keys that can help us to unlock the relationship between art, language, theatre, and conceptions of "theatrical reality".

## TABLE DES MATIÈRES

<b>Remerciements</b> .....	ii
<b>Résumé</b> .....	iii
<b>Abstract</b> .....	iv
<b>Table des matières</b> .....	v

### **Introduction**

Problématique .....	1
---------------------	---

### **Chapitre 1 :**

#### **Mycroft Mixeudeim : figure romantique**

Résumé de la pièce.....	11
<b>1.1</b> Pour une articulation romantique de la figure du fou .....	15
<b>1.1.1</b> Une alliance folie/lucidité .....	17
<b>1.1.2</b> L'artiste dit fou et le poète dit maudit.....	21
<b>1.2.</b> L'existence d'autrui et la condition humaine.....	25
<b>1.2.1</b> La Fabrique du Fou .....	25
<b>1.3</b> Le miroir, reflet d'illusions .....	27
<b>1.3.1</b> La quête d'une vérité ontologique et la nature théâtrale de la vie.....	27
<b>1.3.2</b> L'exploréen, outil de rage « épormyable » .....	31
<b>1.3.3</b> La mort comme échappatoire.....	33
Du romantisme à l'expressionnisme .....	34

### **Chapitre 2 :**

#### **Charles Charles : figure expressionniste**

Résumé de la pièce.....	37
<b>2.1</b> Pour une compréhension expressionniste de la figure du fou.....	37
<b>2.1.1</b> Les manifestations de l'expressionnisme.....	40
<b>2.1.2</b> L'aliénation de Charles Charles 38 .....	44
<b>2.1.3</b> <i>Théâtre de l'immolation de la beauté</i> .....	48

2.2 Répétition, dédoublement et identité multiple .....	51
2.2.1 La figure du fou véhiculaire de la pluralité du sens .....	51
2.2.2 Le récit fragmenté comme vecteur de folie.....	53
2.2.3 Le jeu des possibles.....	58
2.3 Le miroir déformant.....	60
2.3.1 Le passé.....	60
2.3.2 Le présent régressif .....	63
2.3.2 La mort de l'avenir.....	67
De l'expressionnisme au déconstructivisme.....	69

### Chapitre 3 :

#### Miriam ou la Fille : la figure en déconstruction

Résumé de la pièce.....	71
3.1 Pour une approche déconstructiviste de la figure du fou .....	72
3.1.1 Déconstruction de l'esthétique .....	72
3.1.2 Le fragment révélé sous forme de « répétition-variation ».....	80
3.1.3 Le sujet épique .....	86
3.1.4 Miriam ou la Fille : le personnage-figure .....	87
3.2 Le fou dans le drame absolu .....	93
3.2.1 <i>Le roi Lear</i> .....	93
3.2.2 L'allégorie de la noyade.....	97
3.3 Nature ontologique du théâtre fou : le théâtre, chantre de la modernité.....	99
3.3.1 L'art et la folie.....	99
3.3.2 La folie et la réflexion ontologique .....	101
Brullemans et Derrida.....	103

#### Conclusion

Portraits esthétiques « démultipliés » .....	105
--	-----

<b>Bibliographie</b> .....	112
----------------------------	-----

## Problématique

Dans son article « Folie du moi et/ou folie du monde dans le théâtre contemporain », Isabelle Smadja se révèle préoccupée par la diminution progressive du thème de la folie polysémique par ce qu'elle qualifie d'un traitement dramatique, voire d'une « mise en fiction », de la maladie mentale. Face à ce constat, quelques définitions opératoires s'imposent d'emblée afin de bien baliser notre étude. Nous entendons par maladie mentale un état de santé mentale défaillant, relevant du vocabulaire répertorié par l'institution, le système curatif. Cet état nécessite un traitement – des soins – de nature médicale, sans quoi l'individu atteint de la maladie et souffrant des symptômes de cette dernière manifeste des difficultés d'insertion sociale et de fonctionnement qui, dans certains cas, justifient l'internement. Quant au terme de folie applicable au théâtre, selon Michel Abiteboul, il s'agit :

[D'un] [m]ot commode et trompeur pour tenter de désigner – ou plutôt d'évoquer – (furtivement, vaguement, dans un raccourci rassurant) l'innommable qui fait peur, l'indécidable qui déconcerte, la réalité – ou l'irréalité? – qui fuit et qui échappe au connu, au routinier, au banal, au compréhensible facile<sup>1</sup>.

On constate, dans cette définition d'Abiteboul, l'ampleur du défi que représente l'entreprise consistant à cerner la folie. Dans le même article, l'auteur spécifie que « ce qui est manifeste du traitement de la folie au théâtre », c'est une interrogation quant au déploiement spectaculaire « d'une souffrance hyperbolique, d'un innommable tourment de l'âme, d'une indicible et intolérante souffrance<sup>2</sup>. » Bref, pour revenir à Smadja, la philosophe remet en question l'idée largement répandue dans le domaine des études théâtrales selon laquelle « le théâtre est [forcément] concerné par la mutation culturelle qui,

---

<sup>1</sup> Maurice Abiteboul, *La folie au théâtre*, p. 5.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 6.

selon Michel Foucault, a vu disparaître la fascinante sauvagerie de la folie et apparaître la triste monotonie de la maladie mentale<sup>3</sup>. » Elle avance plutôt que le traitement réservé à la folie dans le théâtre contemporaine est porteur d'une réflexion sur la condition humaine, tout aussi riche que la « fascinante sauvagerie de la folie » d'autrefois :

Nombre de pièces sont construites ainsi : se souciant peu de la psychiatrie, de ses malades, de ses médecins et de sa nosographie, elles explorent les potentialités de démesure, l'angoisse, le « rapport de l'homme à ses fantasmes, à son impossible, à sa douleur sans corps, à sa carcasse de nuit<sup>4</sup> » sans référence à ce qui est répertorié comme maladie mentale. Ces œuvres ont en commun une référence à un vécu qui est à la lisière entre folie et normalité, à la lisière entre la nécessité d'une prise en charge psychiatrique ou celle d'une psychanalyse, et qui se cristallise autour de problèmes de personnalité ou d'identité<sup>5</sup>.

La philosophe propose que les auteurs contemporains façonnent des « figures de fous » à l'image d'une société en perte de repères identitaires et aliénée par ses questionnements existentiels. Même si certains textes traitent forcément de la dimension psychologique, je suggère ici de concevoir le personnage dit fou tel un instrument esthétique, à l'image d'une folie polysémique. Ce choix de me limiter à une perspective plastique justifie la décision de désigner les personnages à titre de figures, les considérant comme des abstractions, des présences fantomatiques porteuses d'idées plutôt que de possible identités. *De facto*, je discrimine la perspective selon laquelle le personnage s'apparente à un individu. L'objectif est ainsi de prouver qu'en jetant un regard lucide sur le monde, les personnages-figures, oscillant continuellement entre réalité et fiction, déjouent le cliché du fou et ce faisant, remettent en question la pertinence de toute question relative à leur santé mentale. Leur lucidité provoque plutôt un questionnement quant à la véritable fonction de la folie. Il est

---

<sup>3</sup> Isabelle Smadja, « Folie du moi et/ou folie du monde dans le théâtre contemporain », dans *Psychologie clinique* 2009/1, n°27, p. 65.

<sup>4</sup> Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976, p. 576.

<sup>5</sup> Isabelle Smadja, *op.cit.*, p. 70.

à ce moment possible d'affirmer que la « folie » n'implique pas forcément le fait d'être « fou ».

En outre, le postulat de Smadja sous-entend une certaine réflexion quant aux résonances actuelles de certains personnages dits fous issus du répertoire classique et élevés au rang d'icônes par certains, dont Macbeth, Hamlet et Lear de William Shakespeare. Pour les adeptes du point de vue de Foucault, il est sûrement ironique de constater à quel point ces personnages-cultes servent toujours de références maîtresses, voire de matrices, lorsque vient le temps d'analyser le traitement de la folie dans la dramaturgie québécoise dite moderne. Cette réalité nous semble particulièrement palpable et pertinente dans le contexte d'une tradition théâtrale où le référent shakespearien, selon certains, dépassent en importance celui du théâtre classique français<sup>6</sup>.

Ce n'est pas un hasard que la québécoise Sophie Bastien ait établi une typologie à partir des susmentionnés personnages, élevés également par elle au rang de « figures » et ce, pour analyser un corpus comprenant notamment *Caligula* d'Albert Camus. Elle identifie trois principaux « personnages types » : d'abord, celui « qui [,] comme Edgar, [le fils de Gloucester dans *Le Roi Lear*] simule la folie<sup>7</sup>. » Puis, elle évoque celui qui « peut se donner lui-même pour fou et entretenir une confusion entre l'accès histrionique et le jeu théâtral, tel Hamlet<sup>8</sup>. » Enfin, elle repère celui qui, comme Lear, « est donné pour fou par

---

<sup>6</sup> Leanore Lieblein, « Traversées de Shakespeare », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 24, 1998. Les deux articles suivants s'avèrent particulièrement révélateurs : Pascal Riendeau, « Normand Charette face à Shakespeare ou Traduisez *Comme il vous plaira...* », *ibid.*, p. 17-34.

Joël Beddows, « Pour une poétique du texte de Shakespeare : les formes métriques utilisées par Antonine Mailliet et Jean-Louis Roux », *ibid.*, p. 35-51.

<sup>7</sup> Sophie Bastien, *Caligula et Camus – Interférences transhistoriques*, Amsterdam – New-York, Éditions Rodopi B.V., coll. « Faux titre », 2006, p 10.

<sup>8</sup> *Idem.*

l'auteur, en proie au délire<sup>9</sup>. » Bien plus qu'un simple outil méthodologique, les catégories de Bastien soulignent à quel point la figure du fou et la folie au théâtre sont ancrées dans l'imaginaire collectif et en conséquence, ne sauraient être réduites à une seule permutation, y compris celle d'un personnage souffrant d'une maladie mentale quelconque.

L'objectif de cette thèse est de nuancer le point de vue de Foucault selon lequel la notion de folie s'est normalisée jusqu'à perdre son caractère *a priori* imagé ou iconographique :

Peut-être un jour, on ne saura plus bien ce qu'a pu être la folie. Sa figure se sera refermée sur elle-même, ne permettant plus de déchiffrer les traces qu'elle aura laissées. Tout ce que nous éprouvons aujourd'hui sur le mode de la limite, ou de l'étrangeté, ou de l'insupportable, aura rejoint la sérénité du positif. Et ce qui pour nous désigne cet Extérieur risque bien un jour de nous désigner, nous [...] <sup>10</sup>.

Quoique Foucault se réfère principalement à l'histoire de la folie applicable aux êtres humains, nous verrons dans quelle mesure cette théorie est pertinente pour étudier les trois figures ciblées. Les textes choisis dans cette étude démontreront que les personnages contemporains caractérisés en tant que « fous » sont symptomatiques d'un nouvel « ordre » dramaturgique, le même défini par Jean-Pierre Ryngaert<sup>11</sup> :

En renonçant aux attributs et aux qualifications du personnage traditionnel, les auteurs n'investissent effectivement plus les valeurs qui ont porté le projet de la modernité, comme les conflits d'intérêts, la performance, la rétribution, la marche en avant. En revanche, ils proposent de nouveaux dispositifs narratifs, d'autres systèmes d'organisation et de répartition de la parole, qui, eux, sollicitent d'autres manières d'être ensemble et inventent leurs propres façons, non pas formelles, mais non conformes – de se représenter collectivement<sup>12</sup>.

Basée sur plusieurs décennies d'observation des corpus dramaturgiques français et québécois, cette hybridité relevée par Ryngaert est au cœur des questionnements à l'origine de ce projet de recherche.

<sup>9</sup> Sophie Bastien, *Caligula et Camus – Interférences transhistoriques*, p. 10.

<sup>10</sup> Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976, p. 575.

<sup>11</sup> Jean-Pierre Ryngaert, « Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel « ordre » dramaturgique », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 43-44, p. 103-112.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 112.

Contrairement à Foucault donc, j'avance que la folie au théâtre, incarnée le plus souvent par la figure du fou, ne se limite pas à une norme ou à une définition convergente, ni à un positivisme quelconque. Plus particulièrement, je défends l'idée que la figure du fou dans la dramaturgie québécoise, bien qu'elle ait été largement mythifiée<sup>13</sup>, n'est pas univoque. Elle est plutôt iconographique et se veut une intersection ou un creuset d'une série de stratégies d'écriture spécifiques à chaque œuvre ou à chaque démarche, lesquelles servent des propos variés et divergents. Pour expliciter mon hypothèse, j'étudierai la figure du fou dans *La charge de l'original épormyable (La charge)* de Claude Gauvreau, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans (Provincetown Playhouse)* de Normand Chaurette et *Ce que nous avons fait* de Pascal Brullemans. Le choix de ces pièces relève du fait que les trois traitent d'une folie qui, en plus d'être attribuée au personnage principal, rejoint une réflexion plus vaste sur la folie qui accompagne l'acte créateur et plus particulièrement, l'écriture. Jane Moss parle de ce phénomène au moment d'analyser l'œuvre dramatique de Larry Tremblay :

Alors que le théâtre [des années 70] s'était révélé un terrain de prédilection pour s'interroger sur l'identité collective d'un peuple, il devient au fil des années 1980 un lieu pour explorer la vie privée et les problèmes personnels. Les dramaturges québécois entament alors un examen très approfondi de la nature et de la fonction de leur propre création artistique<sup>14</sup>.

Cette étude se veut donc une démonstration de la pertinence continue de cette association au-delà de l'analyse de l'œuvre de Tremblay.

---

<sup>13</sup> La folie de Nelligan apparaît comme fondatrice de la figure du fou au Québec et l'idée reçue du traitement de la folie est souvent mythifiée lorsque liée à celle du poète maudit. À cet égard, Claude Beausoleil écrit que « Nelligan demeure un des poètes les plus lus et les plus appréciés par les jeunes Québécois, leur recherche identitaire ne trouvant souvent de réponse que dans cette précaire mais haute vision d'une réalisation de soi à travers un idéal, fût-il tendu jusqu'à l'excès dans le « regret de vivre et l'effroi de mourir, / et d'espérer, de croire... et de toujours attendre ! » »

Claude Beausoleil, « Émile Nelligan et le temps », *Nuit blanche*, n° 74, 1999, p. 29.

<sup>14</sup> Jane Moss, « Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 21, 1997, p. 62.

Afin de déconstruire l'impression de Foucault selon laquelle la figure du fou est aujourd'hui devenue vraisemblable ou univoque, il sera question d'établir comment chaque cas de figure étudié, par ses multiples résonances, s'éloigne d'une interprétation simpliste. L'utilisation de grilles d'analyse, inspirées de courants esthétiques connus et choisis en fonction de la spécificité de chaque pièce, permettra de dresser le portrait de figures scéniques fort divergentes les unes des autres. Les choix d'association seront justifiés par des exemples concrets de procédés dramaturgiques tirés des œuvres, mais n'excluent pas la possibilité qu'un personnage puisse présenter des caractéristiques rejoignant plusieurs autres esthétiques. Selon Ryngaert et Julie Sermon, les figures, à ne pas confondre avec la conception traditionnelle du personnage, sont conçues comme étant un lieu de convergence, en soi complexe, dont nous tenterons de capter la particularité :

Les images données à voir, les propos donnés à entendre, s'offrent en effet comme un tout éclectique, qui ne configure rien qui soit de l'ordre d'un sens transcendant, mais qui trouve, en lui-même, son propre principe de cohérence et nous reste, dans son étonnante singularité, globalement étranger. [...] Parler des figures comme de *persona* plutôt que de faire appel au personnage, c'est appréhender l'être théâtral comme pure extériorité, irréductible. [...] On se reconnaît dans ce qu'il est censé représenter, on l'oublie en tant que présence en représentation. [...] [L]es figures demandent [...] d'en rester à une saisie essentiellement phénoménologique du personnage théâtral. Ce ne sont que des apparitions, dont le sens se négocie par et dans la parole [...]. Présences parlantes polyphoniques, les figures n'ont d'autre vérité que l'ici et maintenant théâtral<sup>15</sup>.

L'objectif sera donc de repérer les ressemblances et les dissemblances dans le traitement esthétique des trois figures pour dresser trois portraits de leurs possibles connotations.

Au-delà des textes choisis, ce projet se penchera avant tout sur trois figures étant clairement identifiées comme folles par l'auteur à même chaque texte, soit Mycroft Mixeudeim (*La charge*) Charles Charles 38 (*Provincetown Playhouse*) et La Fille alias Miriam (*Ce que nous avons fait*). Les caractéristiques de la folie de Mycroft Mixeudeim

---

<sup>15</sup> Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, Éditions Théâtrales, p. 117-118.

seront étudiées dans l'optique d'une association avec le romantisme pour mettre en lumière la vision avant-gardiste de Gauvreau en tant que porte-étendard de l'automatisme québécois. Comme il le souligne lui-même dans ses *Réflexions d'un dramaturge débutant* :

La plus haute qualité créatrice réside encore dans la production d'un cerveau unique usant de la pleine possibilité d'homogénéité et d'épanouissement sans entrave extérieure. Il faut toujours conserver ouverte la possibilité de la création individuelle, car c'est celle qui est capable de l'unicité la plus précieuse<sup>16</sup>.

Le poète honore ainsi la définition de l'esthétique romantique (selon Stephen Little) en valorisant la « spontanéité et la révolte » à l'instar de la « froideur et la raison<sup>17</sup>. » Quant à la figure de Charles Charles, les liens établis avec le mouvement expressionniste nous paraissent révélateurs puisque Normand Chaurette articule sa démarche autour de principes propres à cette esthétique, notamment en ce qui a trait à la création d'images « simplifiée[s], déformée[s], brutalisée[s] ou abstraite[s]<sup>18</sup> » :

Les idées surviennent souvent de manière involontaire, comme des rêves éveillés, alors que je fais de l'entretien ou de la peinture : gratter, nettoyer sont une forme d'archéologie qui semble déclencher le désenfouissement d'images et de phantasmes inconscients<sup>19</sup>.

Ses propos illustrent que son processus s'allie bien à la démesure propre à l'expressionnisme. Enfin, la folie de Miriam sera étudiée dans une perspective déconstructiviste. Une fois de plus, ce choix va de pair avec les méthodes de travail et les champs d'intérêts de l'auteur. En effet, Brullemans s'attarde particulièrement à investir les frontières entre « l'œuvre et l'artiste, entre le spectacle et la vie<sup>20</sup>. » Mariflore Véronneau<sup>21</sup> – l'assistante metteuse en scène du spectacle présenté le 29 septembre 2015 au Théâtre

<sup>16</sup> Claude Gauvreau, « Réflexions d'un dramaturge débutant », p. 27.

<sup>17</sup> Stephen Little, *... ismes – Comprendre l'art*, Montréal, Hurtubise, 2005, p. 72.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>19</sup> Guy Beausoleil, « Normand Chaurette : d'un pari à l'autre », *Théâtre – Les cahiers de la maîtrise*, Montréal, UQAM, n° 1, 1996, p. 8.

<sup>20</sup> Nini Bélanger et Pascal Brullemans, « L'enfant se meurt », *Jeu*, n° 142, 2012, p. 108.

<sup>21</sup> La discussion a eu lieu le 30 juillet 2016.

d’Aujourd’hui à Montréal – a confié que le texte édité de *Ce que nous avons fait* avait intégré plusieurs propositions des acteurs. Cette œuvre s’avère être le fruit d’un processus qui privilégie l’apport collectif. Selon les propos partagés lors de cette conversation, Brullemans perçoit le texte dramatique comme un matériau en mouvance et le résultat d’une suite de constructions et de déconstructions.

Bastien, dans son ouvrage intitulé *Caligula et Camus – Interférences transhistoriques*, est la première à avoir présenté la figure du fou au théâtre comme découlant « [d’] une esthétique emblématique de la théâtralité intrinsèque du monde<sup>22</sup>. » Or, son étude se voue à établir des corrélations entre politique, folie et tyrannie chez le personnage de Caligula : notre projet s’attarde davantage à articuler des grilles d’analyse esthétiques propres à chaque œuvre pour mettre en lumière les multiples couches et lectures spécifiques à chaque « figure du fou ». Ce projet permettra également d’établir comment des permutations dramaturgiques – théâtrales et méta-théâtrales spécifiques à chaque œuvre – révèlent que ces trois personnages dits fous se définissent mieux en tant que partitions<sup>23</sup>. En effet, comme le souligne Louise Vigeant, « les actions se présentent parfois sous forme d’allégories. Les personnages sont alors des figures, des archétypes, plutôt que ces êtres " individués ", animés de motivations identifiables, auxquels le théâtre nous avait habitués<sup>24</sup>. » À l’instar de Shakespeare, la figure du fou se dévoile ici comme étant un véhicule pour se questionner sur l’Art, le langage et le théâtre comme moyen de fuir la réalité ou, au contraire, de mieux la cerner.

---

<sup>22</sup> Sophie Bastien, *Caligula et Camus – Interférences transhistoriques*, p. 8.

<sup>23</sup> Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *op. cit.*, p. 115.

<sup>24</sup> Louise Vigeant, « Du réalisme à l’expressionnisme – La dramaturgie québécoise à grands traits », *Jeu*, n° 58, 1991, p. 7-14.

Dans l'optique où nous dresserons un portrait des personnages à titre de figures, nous nous référerons à des définitions provenant du domaine des arts visuels pour évoquer les trois esthétiques que sont le romantisme, l'expressionnisme et le déconstructivisme. Il est par ailleurs révélateur que le terme-même de « figure » provient du domaine des arts plastiques : « [Il] a été investi pour la première fois en littérature par Maurice Blanchot<sup>25</sup>. » Dans ce même ordre d'idée, les définitions des deux premiers mouvements artistiques proviennent d'un ouvrage de Stephen Little intitulé *...ismes – Comprendre l'art* tandis que celle sur la déconstruction est tirée du livre *Derrida et la question de l'art – Déconstructions de l'esthétique*, sous la direction d'Adnen Jdey. Les définitions de Little priorisent la concision et ont l'avantage de décrire non pas l'historique du courant, mais de mettre en lumière sa conception formelle et ses thématiques propres. Quant à Jacques Derrida, il cible bien, à même sa définition, l'un des enjeux principaux définitoires de l'écriture de Brullemans, auteur qui cherche sciemment à donner voir la mécanique de la parole et à manipuler ce matériau pour exposer ses rouages. À ce propos, l'auteur de *Ce que nous avons fait* pose la question suivante : « À quoi peut servir le théâtre si ce n'est à témoigner d'une réalité qui échappe aux mots<sup>26</sup>? » En se référant à la définition de Derrida, nous tenterons donc de cerner cette « réalité qui échappe aux mots. »

Enfin, pour comprendre les permutations dramaturgiques propres à chaque œuvre, nous nous référerons à deux ouvrages principaux. D'abord, *Théorie du drame moderne* de Jean-Pierre Sarrazac nous permettra de démystifier comment l'éclatement de la forme du drame absolu nourrit la figure du fou. Puis, *Le personnage théâtral contemporain* :

---

<sup>25</sup> Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, p. 115.

<sup>26</sup> Nini Bélanger et Pascal Brullemans, « L'enfant se meurt », *Jeu*, n° 142, 2012, p. 108.

*décomposition, recomposition* de Ryngaert et Sermon sera employé dans la perspective d'élucider un changement majeur dans la manière de concevoir le personnage théâtral :

Le théâtre d'après-guerre (Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Jean Tardieu) avait dépersonnalisé le personnage en en faisant le jouet d'une machine narrative et linguistique qui pouvait fonctionner à vide, dont il n'était en tout cas plus tout à fait le maître. Les auteurs du Nouveau Roman [...] vont plutôt l'« impersonnaliser » : ils conçoivent moins le personnage comme un fantoche que comme une présence anonyme, un simple être-là traversé de paroles. [...] À la même époque que celle de Sarraute, J. Genet et M. Vinaver mettent en forme une parole qui, par l'imposition d'un filtre poétique et théâtral, fait écran et empêche de ne voir en l'être en scène qu'un semblant d'individu. [...] [Tous] ces auteurs s'inscrivent dans une tendance plus générale à l'« impersonnalisation ». [...] [En ce sens], [a]u lieu d'être un objet de revendication, les procédures de désillusion, de distanciation, d'invalidation du personnage se trouvent désormais mises en œuvre de manière ludique par les auteurs qui jouent, déjouent, se jouent des conventions d'écriture par lesquelles, spontanément, on assimile le personnage à un probable individu<sup>27</sup>.

Le personnage, ici, court à sa perte et donc, contribue à alimenter le rayonnement de la notion même de folie au sein des textes théâtraux à l'étude.

---

<sup>27</sup> Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, p. 60-62.

## Chapitre 1

### Mycroft Mixeudeim : figure romantique

#### Résumé de la pièce

La prémisses de cette pièce invite immédiatement le lecteur à concevoir le personnage de l'original en tant que figure. En effet, *La charge de l'original épormyable* (*La charge*) raconte l'histoire d'un poète, Mycroft Mixeudeim, qui est rejeté par ses semblables puisqu'il est perçu comme étant marginal. La figure rejoint ici « l'engagement passionné de Gauvreau pour les positions artistiques et sociales des Automatistes<sup>28</sup>. » La vision de l'auteur habite le personnage principal de *La charge* : « on reconnaît [Mycroft] dans ce qu'il est censé représenté<sup>29</sup>. » Ce protagoniste quasi mythique du théâtre québécois relève, autant par sa nature d'artiste militant que par son appellation d'« original », de l'ordre du phénomène plutôt que du semblant d'individu théâtralisé. Reclus du monde extérieur, il habite une seule pièce à cinq portes dans une maison isolée<sup>30</sup>. Gauvreau mentionne spécifiquement qu'« il y a aussi dans la pièce quelque chose de sauvage, de primitif, car la maison est entourée d'une nature barbare et indisciplinée<sup>31</sup>. » Cette « nature » si vaste entraîne un sentiment de solitude chez Mycroft.

De plus, il est constamment rejeté, trompé et violenté par quatre bourreaux : Lontil-Déparey, Becket-Bobo, Laura Pa et Marie-Jeanne Commode. Par exemple, au cours du premier acte, intitulé « Ambiguïté », Laura Pa pousse des cris effrayés derrière chacune

---

<sup>28</sup> André-G. Bourassa, « Notes sur Claude Gauvreau et sur *La charge de l'original épormyable* », dans Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, p. 218.

<sup>29</sup> Jean-Pierre Ryngaert et Julie SERMON, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition, op.cit.*, p. 115.

<sup>30</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, p. 11.

<sup>31</sup> *Idem.*

des portes, puis fuit, de sorte que Mycroft se sent obligé d'accourir en fonçant tête première dans les portes, tel un orignal déchaîné. Alors qu'il s'interroge sur la provenance de la voix, Mycroft est constamment contredit par ses manipulateurs, de sorte qu'il doute de ses facultés et perd ses repères.

Cette entreprise a justement pour but explicite de l'isoler davantage afin de provoquer son effondrement psychologique, pour ne pas dire une psychose. Lontil-Déparey affirme :

Il faut le dépouiller, petit à petit, de tout ce dont il a besoin, l'isoler de ceux qui pourraient vouloir l'aider, réduire ses fréquentations à celles des aigris et des voraces. Il faut pourrir subtilement tous ses espoirs, le décourager patiemment de toute entreprise positive. Et quand il n'aura plus rien, s'occuper de lui comme distraitemment, lui affirmer sans en avoir l'air qu'il est responsable de sa déchéance, l'en convaincre doucement. Et puis, le livrer à lui-même<sup>32</sup>.

Il s'agit en quelque sorte du bouc-émissaire idéal, comme le souligne Lontil-Déparey en évoquant ses écrits : « Mycroft Mixeudeim ne sera jamais capable de se faire respecter comme l'inventeur de ses trouvailles. Cette tâche incombe à quelqu'un de plus solide que lui. Tant pis pour ceux qui sont incapables de se défendre<sup>33</sup>. » Par ses propos, le leader de la bande laisse sous-entendre que les tortionnaires torturent l'orignal pour ensuite voler son œuvre, prétextant qu'il est indigne de ses poèmes. Le référent animalier du titre se transforme ainsi en commentaire sur l'originalité de son œuvre, qualité critiquée, mais qui fait aussi l'objet de convoitise.

Dans le deuxième acte, intitulé « Étiquettes », ses geôliers versent divers liquides dans sa nourriture. Chaque liquide possède ses effets propres et a pour but de créer chez lui une émotion particulière, en plus de le rendre particulièrement soumis et vulnérable. Alors qu'il subit l'effet des substances, ses juges le harcèlent de questions d'ordre privé

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>33</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'orignal épormyable*, op. cit., p. 41.

dans le but se prouver qu'il répond aux étiquettes qu'ils lui avaient attribuées précédemment, au début de à l'acte 2. Alors qu'il est à bout de souffle, épuisé par l'expérience dont il a été victime, l'arrivée de Dydrame Daduve, dont l'hélicoptère s'est écrasé non loin de là, ranime son goût de vivre<sup>34</sup>.

Puis, au troisième acte, « Étiquette », les « expérimentateurs » créent des images à caractère sexuel à l'aide d'un jeu d'ombres derrière un écran. Leur objectif est de prouver à Dydrame Daduve, la nouvelle amoureuse de Mycroft, que ce dernier est un maniaque sexuel. Après l'avoir décrit en tant que de sédentaire, taciturne, schizoïde, hystérique, narcissique, statique et schizophrène paranoïde au deuxième acte (« Étiquettes »), ils le qualifient de pervers pour dissuader la nouvelle arrivée de s'éprendre d'amour pour lui. Pour ce faire, ils tentent, par les illusions créées, de démontrer que le poète est le seul à percevoir un contenu érotique à même les projections diffusées<sup>35</sup>. Dydrame choisit de participer à l'expérience, ce qui, selon Mycroft, constitue une trahison : « La femme blonde s'est jouée de moi. Je n'ai plus d'alliée, l'affection est morte. Maintenant, il faut que je meure<sup>36</sup>. » Suite au rejet de sa bien-aimée, il tente de se pendre, mais la corde fend. C'est alors que Dydrame se rallie à lui et lui explique qu'elle comprend maintenant les machinations dont il a été l'objet<sup>37</sup>.

Enfin, le dernier acte – intitulé « Furie-gélatine » – est ponctué par l'arrivée de Letasse-Cromagnon, un sadique auquel Lontil-Déparey fait appel pour provoquer la perte de Dydrame et de Mycroft. Cromagnon tue la jeune blonde et torture Mycroft en se jouant de son amour. Les quatre faux justiciers, ivres et las de subir les insultes et les injures

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>37</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original éporable*, *op. cit.*, p. 155.

octroyées par Cromagnon, en plus de vivre dans la peur depuis son arrivée, dévoilent à Mycroft l'assassinat de Dydrame. Alors, l'original « bondit sur Letasse-Cromagnon<sup>38</sup> » et lui « broie le dos<sup>39</sup>», causant instantanément sa mort. Puis, au moment où il tente de supprimer ses bourreaux, Marie-Jeanne Commode lui lance un liquide aveuglant dans les yeux. Les tortionnaires l'attachent alors à une chaise et lui enfoncent une épée dans le corps jusqu'à ce que mort s'ensuive.

Cette pièce est souvent décrite comme étant emblématique de l'œuvre de Gauvreau, car la marginalité incarnée par Mycroft Mixeudeim rappelle la biographie de son auteur, lui aussi, incompris et jaloué. Les bourreaux incitent Mycroft au suicide, puis en fin de compte, le tuent : « La mort traverse en effet l'œuvre gauvrienne de part en part. Elle est ce qui organise récits comme fantasmes, ce qui donne force au désir, ce qui institue, déclenche la quête<sup>40</sup>. » La figure ici est donc celle d'un poète à la présence fantomatique, représentant un tout éclectique et allégorique : l'auteur, le personnage et un concept, la mort (et tel que nous le verrons plus loin, il s'agit d'une conception étrangement semblable à celle que fait Chaurette de Charles Charles dans *Provincetown Playhouse*).

En soi révélateur, *La charge* est écrite dans une langue poétique. Lors des moments de grande souffrance, le personnage de Mycroft livre des monologues en usant d'un langage aux allures spontanées et inventé par Gauvreau : l'exploréen. C'est justement à travers l'articulation et le triomphe d'un langage dit unique et propre au poète que « la folie est perçue comme une consécration qui accentue le paroxysme de l'individuation du

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>39</sup> *Idem.*

<sup>40</sup> Jean-Pierre Denis, « Claude Gauvreau : du tombeau du père au langage exploréen », p. 487-488.

sujet tragique<sup>41</sup>. » Nous démontrerons donc dans ce chapitre que la figure du fou résiste à des images souvent associées à Nelligan en tant qu'artiste martyr (soit celles de « chantre de la modernité, modèle emblématique des déviants, des rebelles ou génie fou et victime de la fermeture d'une société peu portée sur les arts et l'expression libre<sup>42</sup>») et ce, en proposant une figure plutôt romantique qui valorise l'expression des émotions à travers l'art tout en s'opposant à la condamnation du poète en tant que supplicié.

### 1.1 Pour une articulation romantique de la figure du fou

D'après la définition de l'historien Stephen Little, le romantisme :

fait référence à toute œuvre dans laquelle prédominent des états d'esprit subjectifs comme les émotions, les sentiments, les humeurs ou les intuitions. Il fait triompher la spontanéité et la révolte là où triomphaient la froideur et la raison. [...] Les sujets traditionnels cèdent désormais au monde intérieur de l'artiste, ce qui l'émeut dans le présent comme dans le passé historique, dans le mythe comme dans la nature qui l'entoure, dans le réel comme dans l'imaginaire, dans le rêve, dans la contemplation du fantastique. [...] Le romantisme reprochait aux Lumières de ne pas accepter l'importance du subjectif, de l'irrationnel, de l'émotionnel, du spirituel. Ce courant engloba toutes ces facettes de l'expérience et mis l'accent sur le sublime, généralement une rencontre avec l'immensité de la nature dans laquelle l'homme retrouve son propre caractère éphémère et sa réelle valeur morale<sup>43</sup>.

Little souligne l'importance de la subjectivité, élément définitoire du courant romantique, laquelle sert à mettre en lumière le « monde intérieur de l'artiste ». En ce sens, la figure du fou dans *La charge* est indissociable d'une réflexion méta-théâtrale sur l'art. D'ailleurs, plusieurs affirment que des éléments de la vie de Gauvreau ont inspiré la pièce, dénotant notamment que Mycroft, tout comme son créateur, est poète. Entre autres, Noëlle Racine appuie cette hypothèse en relevant ce qui suit :

En rapprochant ainsi [sa] vie de [sa] création artistique, [Gauvreau] n'a pas personnalisé uniquement la notion de réalité. Il s'est aussi réapproprié, sur un mode

<sup>41</sup> Martine Dumont et Simon Harel, « Du corps et de la voix dans *La charge de l'original épormyable* », p. 172.

<sup>42</sup> Claude Beausoleil, *Émile Nelligan et le temps*, p. 29.

<sup>43</sup> Stephen Little, ... *ismes – Comprendre l'art*, Montréal, Hurtubise, 2005, p. 72-73.

personnel, toute la relation dialectique existant entre le théâtre et la réalité depuis des siècles en Occident. Cela, afin d'établir une nouvelle équation repositionnant l'une par rapport à l'autre les trois variables que sont le théâtre, la poésie et la vie<sup>44</sup>.

Les propos de cette spécialiste de la poésie au théâtre font écho à la définition de Little, puisque les deux, en abordant leurs objets respectifs, établissent un lien clair entre le réel et l'imaginaire. Une lecture romantique de la figure du fou dans *La charge* permet donc d'examiner comment la folie au théâtre peut être conçue comme un acte de résistance face à un rapport au réel trop normalisé et contrôlé.

Qui plus est, la définition de Little rappelle que le romantisme résulte d'une rupture avec l'idéologie cartésienne prônée par les Lumières. En effet, les tortionnaires de Mycroft tentent de rationaliser l'irrationnel, d'accoler des étiquettes au poète pour justifier leur maltraitance à son égard. Par exemple, le monologue suivant, livré par Lontil-Déparey alors que l'original est obnubilé par l'écran sur lequel un jeu d'ombres et de lumières donne l'illusion d'un acte sexuel, illustre comment les faux justiciers torturent psychologiquement Mycroft :

Je me demande ce que beaucoup d'individus [...] feraient si on n'avait pas pitié d'eux. [...] Je me demande ce qu'ils feraient si on leur rendait la liberté, cette liberté à laquelle tant de gens aspirent... Pensons à quelque pauvre amochi... [...] il est un fardeau pour tout le monde. Que deviendrait-il, si ceux qui le protègent le rendaient au torrent de la vie<sup>45</sup>?

Lontil-Déparey tente de justifier leur « entreprise de fabrique du fou<sup>46</sup> » et du même coup, de se déculpabiliser. Or, Mycroft n'est un fardeau que dans l'optique où les tortionnaires décident qu'il en est un. Dans la réplique suivante de Mycroft, adressé aux quatre bourreaux alors qu'ils le traitent d'hystérique, ce dernier met en lumière l'incohérence de leur discours :

<sup>44</sup>Noële Racine, « Les Poètes au théâtre », p. 166.

<sup>45</sup>*Ibid.*, p. 139.

<sup>46</sup> Expression empruntée à Céline Taylor.

Des justiciers ridicules, élus par eux-mêmes, me font un procès. Des moralisateurs insincères se reconnaissent le droit de me juger. Des conformistes drapés me jugent, profitant de ma léthargie. [...] Je suis innocent. Je ne reconnais pas la culpabilité qu'on m'impose de force. Je ne reconnais pas la compétence des assassins guêtrés de stupidité. Je ne reconnais pas la lucidité des vengeurs qui n'ont rien compris.

Force est de constater que les raisonnements des bourreaux, en apparence complètement défailants, cachent un désir de démunir le poète de son œuvre.

### 1.1.1 Une alliance folie/lucidité

Bastien, dans son article *La folie à la scène : quelques tendances contemporaines*, étudie la corrélation entre folie et raison. Elle y souligne trois tendances possibles dans un contexte théâtral. En premier lieu, elle relève les observations métaphysiques typiques des personnages empreints de folie : « L'alliance folie/intelligence joue un rôle éminemment philosophique, en se doublant d'une conscience existentielle<sup>47</sup>. » En deuxième lieu, elle identifie le regard étrangement lucide que ces personnages portent sur leur propre condition :

Une autre fonction importante que remplit l'intelligence superposée à la folie consiste en une lucidité par rapport à la folie elle-même, à son éclosion, à ses manifestations et à son évolution. Le personnage s'adonne à une autoanalyse et sa folie débouche sur un métadiscours<sup>48</sup>.

En troisième et dernier lieu, elle évoque « l'organisation méthodique dont fait preuve le personnage pour accomplir son projet<sup>49</sup>. » Ce n'est pas un effet du hasard que ces trois tendances semblent caractériser le fonctionnement du protagoniste dans *La charge*.

D'abord, lorsque Mycroft s'adresse au miroir pour la première fois, il met de l'avant des questions existentielles universelles, en ce sens qu'elles interrogent la nature même de la vie. Pour emprunter un terme de Sarrazac, il s'agit d'une action

<sup>47</sup> Sophie Bastien, *La folie à la scène : quelques tendances contemporaines*, p. 70.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>49</sup> *Idem.*

« infradramatique<sup>50</sup> » : « On parle d'une action réflexive et intériorisée, d'une *action-état*<sup>51</sup>. » Cette observation confirme que la notion de figure en tant que « présence parlante irréductible », voire métaphorique, s'applique à l'original. Selon cette logique, les bourreaux représentent l'envers de la société, le mensonge. Ils s'opposent au désir de Mycroft de « faire triompher sa spontanéité<sup>52</sup> », faisant écho à la conception romantique de cette figure scénique. Ainsi, l'original épormyable, via ses tentatives d'attribuer un sens à l'existence, réfléchit quant au « tragique du quotidien » imposée par le drame-de-la-vie<sup>53</sup>. Conséquemment, il se questionne à propos des intentions de ses faux justiciers :

Que me veulent-ils? Qui me veut quelque chose? Pourquoi l'incontestable prend-il toujours la fuite? Qui rend si fuyant le moindre définitif? Est-ce moi qui sors des choses? Les choses se déguisent-elle d'elles-mêmes? Quelqu'un met-il aux choses des costumes qui les métamorphosent<sup>54</sup>?

Ses questionnements démontrent que la supposée folie de la figure est remise en doute par sa capacité à s'extérioriser et ce, pour évoquer l'aliénation humaine dans son ensemble. Cette capacité est celle d' « une folie ambiguë dotée de raison », la même qu'on associe souvent à la figure tragique shakespearienne, comme le démontre cette réplique de Macbeth : « La vie n'est qu'un fantôme errant, un pauvre comédien qui se pavane et s'agite durant son heure sur la scène et qu'ensuite on n'entend plus; c'est une histoire dite par un idiot, pleine de fracas et de furie, qui ne signifie rien<sup>55</sup>... » Ici, comme chez Mycroft, la figure est véhiculaire d'une vision du monde.

---

<sup>50</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, p. 84.

<sup>51</sup> *Idem*.

<sup>52</sup> Stephen Little, ... *ismes – Comprendre l'art, op. cit.*, p. 72.

<sup>53</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, p. 66.

<sup>54</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, Montréal, l'Hexagone, « Œuvres de Claude Gauvreau », 1992 [1971], p. 32.

<sup>55</sup> Shakespeare, *Othello – Le roi Lear – Macbeth*, trad. de François-Victor Hugo, Paris, GF Flammarion, 1964, p. 312-313.

En deuxième lieu, Mycroft, faisant preuve d'une certaine lucidité, cherche à saisir les motivations derrière les machinations orchestrées par ses bourreaux. Il traduit à haute voix ses inquiétudes en s'adressant au miroir : « On me parle à moi, sans me parler. On joue au billard avec la conversation. On lance des mots sur le visage d'un vis-à-vis pour qu'ils ricochent dans mon oreille. Et personne ne m'aura fait mal de front<sup>56</sup>. » L'original sait qu'on se joue de lui, qu'on essaie constamment de le piéger. Il se confie d'ailleurs à Dydrame Daduve : « J'ai l'impression très nette que tout ce qui m'arrive est provoqué volontairement<sup>57</sup>. » Or, il continue de se prêter au jeu, car « il y a des armes psychologiques qui paralysent<sup>58</sup>. » Mycroft explique à sa bien-aimée que les machinations des tortionnaires sont tellement bien maîtrisées qu'ils réussissent à le tromper à chaque fois : « Un certain dépaysement brusque peut vous geler sur place. Ils vérifient sans se lasser les méthodes qu'ils ont pour me faire taire à volonté<sup>59</sup>. » Autrement dit, l'original épormyable est constamment piégé par ses geôliers qui développent continuellement de nouveaux stratagèmes pour le faire souffrir.

En troisième et dernier lieu, non seulement l'argument de Céline Taylor articulé ci-dessous souligne la pertinence analytique de la dernière tendance identifiée par Bastien – celle concernant l'organisation méthodique –, mais il remet également en question les propos utopistes de Foucault énoncés en introduction (stipulant que « peut-être un jour, la figure de la folie se sera refermée sur elle-même<sup>60</sup> ») :

La pièce constitue le lieu d'une résistance du héros épique à cette mécanique bien huilée. Car Mycroft Mixeudeim ne devient pas fou : à l'inverse, la dernière scène donne à voir un personnage entièrement lucide, à la suite des révélations de Letasse-Cromagnon et de Lontil-Déparey, que la compétition pour le pouvoir amène à se

---

<sup>56</sup> *Idem.*

<sup>57</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, op. cit., p. 107.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>59</sup> *Idem.*

<sup>60</sup> Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, op. cit., p. 575é

dénoncer mutuellement. Cette lucidité entraîne même Mycroft Mixeudeim à se rebeller contre ses geôliers, avant d'être maîtrisé et mis à mort par eux<sup>61</sup>.

Cette révolte de Mycroft rejoint l'esthétique romantique parce qu'elle démontre que le poète résiste à son statut de martyr. Gauvreau décrit plutôt la figure de l'original comme celle d'un artiste qu'on a tenté de rendre fou. Il confirme ainsi les dires de Smadja présentés en introduction selon lesquelles la folie ne se limite pas à définir un mal qu'il faudrait soigner, bien au contraire. À la fin de la pièce, alors qu'il agonise, Mycroft proclame un discours des plus sereins, empreint d'espérance :

Le possible est tué, mais une goutte de sang, échappée sur la terre, a la discrète racine d'un germe phosphorescent. La liberté naîtra, corps adulte accouché par l'infiniment petit piétiné. Le grossier a des membres, le grotesque a des bras ; réel sans lourdeur appréciable, réel inaperçu que l'on néglige. Ce qui n'a pas été vu, ce qui ne sera pas vu facilement grossira sous forme de soleil. Les armées du désir purifiant, panorama intangible d'une précurSION intuitive<sup>62</sup>.

Son acte de résistance était bien mesuré et il n'a jamais abandonné. En somme, le traitement de la figure du fou dans *La charge* fait écho aux trois tendances de l'alliance folie/raison énoncées par Bastien, soit la quête d'un sens à l'existence, la propension à verbaliser des observations métaphysiques et l'organisation méthodique.

L'aliénation de Mycroft atteint son apogée au quatrième et dernier acte. Face à la monstruosité de ses tortionnaires et devant l'assassinat de Dydrame, le poète ressent le besoin de se faire justice. Après avoir tué Letasse-Cromagnon, l'étrangleur de sa bien-aimée, en lui broyant le dos, Mycroft projette Lontil-Déparey sur un divan, puis charge Laura Pa. Il est alors aveuglé par Marie-Jeanne Commode. Ensuite, les quatre acolytes « saisissent quatre chaises et les rabattent simultanément sur le crâne de Mycroft Mixeudeim<sup>63</sup>. » Ils l'attachent alors à une chaise et le « suicident<sup>64</sup> » avec une épée tout en

<sup>61</sup> Céline Taylor, « *La charge de l'original épormyable* ou la fabrique du fou », *Jeu*, n° 140, 2011, p. 120.

<sup>62</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, p. 206-207.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 206.

l'humiliant par des crachats et des paroles assassines. À titre d'exemple, Laura Pa affirme : « Sale passif! Ordure geignante! [...] Lourdeur exécration! [...] Hébétude rongé par les coquerelles<sup>65</sup>! »

Ainsi, même si l'image du martyr lui est trop souvent associée, c'est plutôt en tant qu'héros de la contre-culture que Mycroft devrait perdurer dans l'imaginaire collectif. Cette phrase en particulier illustre bien sa formidable résistance : « Il faut poser des actes d'une si complète audace, que même ceux qui les réprimeront devront admettre qu'un pouce de délivrance a été conquis pour tous<sup>66</sup>. » Dans *La charge*, l'entreprise de fabrique du fou dont Mycroft subit les assauts, pour reprendre les mots de Taylor, sert en fin de compte à dévoiler son caractère lucide.

### 1.1.2 L'artiste dit fou et le poète dit maudit

Selon Jean Fisette, on dénote, dans l'œuvre de Gauvreau, et plus particulièrement dans *La charge*, la plainte d'un être fondamentalement incompris, présentant « tous les traits caractéristiques d'une psychose paranoïaque, soit la recherche obstinée et vaine d'une reconnaissance, la solitude de l'incompréhension totale, puis la folie des grandeurs et le délire de persécution<sup>67</sup>. » Quant à Israël Desrosiers, il souligne le fait que la « tragédie automatiste est intrinsèque à l'écriture théâtrale de Gauvreau<sup>68</sup> », notamment parce qu'il met en scène de façon récurrente la figure du « poète agonisant, puis mis à mort par la société<sup>69</sup>. » Il n'en demeure pas moins que, nonobstant la pertinence des observations des

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>67</sup> Jean Fisette, « La représentation de la folie comme thérapie. À propos de Claude Gauvreau », *Voix et Images*, vol. 18, n° 3, (54) 1993, p. 477.

<sup>68</sup> Israël Desrosiers, « La mise en scène d'un anéantissement dans *La charge de l'original épormyable* de Claude Gauvreau », *Figura – Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire*, vol. 6, 2004, p. 64.

<sup>69</sup> *Idem.*

deux chercheurs, la figure de l'original ne saurait se réduire à ces conceptions, car elles renvoient à l'image d'une société où les marginaux seraient tous condamnés à « sombrer dans l'abîme du Rêve<sup>70</sup>. »

Plus précisément, en l'associant ici à la maladie mentale, ces lectures cernent mal la figure du fou romantique. Au-delà d'être l'alter ego de Gauvreau, le personnage du fou dans *La charge* souhaite jouir d'une plus grande liberté, une liberté où sa différence serait valorisée. Très significativement, ses bourreaux le privent de ses poèmes, l'incarnation même de sa sensibilité :

On a volé le manuscrit. Pour qu'il ne puisse pas rouspéter, on a pris son œuvre comme otage. "Tais-toi, pendant que nous ferons les cons; sinon, nous saccagerons ton bien ". Le léthargique se meurt, et on l'aide à mourir. [...] Désarmement obligatoire<sup>71</sup>.

En volant son manuscrit, les expérimentateurs espèrent en faire une bête de cirque en le contraignant à la soumission pour mieux le manipuler. Or, Mycroft renonce à cette association réductrice du poète qui aime souffrir<sup>72</sup>. Il a souffert dans le passé et en conséquence, résiste.

La charge de l'original contre les portes est symbolique de cette résistance. En effet, Mycroft, épuisé et affaibli après avoir accouru, en chargeant, aux cris de Marie-Jeanne Commode et de Laura Pa fusant de toute part, derrière les quatre portes, s'adresse à cette dernière, ahuri : « Je suis Mycroft Mixeudeim. Je suis Mycroft Mixeudeim. Je suis Mycroft Mixeudeim<sup>73</sup>. » Cette affirmation en trois temps de nature ontologique crée un effet de vertige<sup>74</sup>. Cet effet engendré par la répétition « joue du principe d'incertitude, pluralise le sens et multiplie les possibles, quitte à entraîner parfois le lecteur dans

<sup>70</sup> Claude Beausoleil, « Émile Nelligan et le temps », p. 29.

<sup>71</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, p. 86.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>73</sup> *Idem.*

<sup>74</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, p. 52.

l'impasse d'un relativisme absolu<sup>75</sup>. » Il révèle le caractère à la fois indicible et éphémère de l'existence, qui sans cesse semble échapper à l'homme ; c'est pourquoi Søren Kierkegaard qualifie la répétition de « puissance terrible<sup>76</sup>. » Gilles Deleuze ajoute qu'il s'agit d'une stratégie utilisée par les auteurs pour que « La Différence s'exprime<sup>77</sup>. » En répétant cette affirmation concernant son identité, Mycroft se rattache au présent et à l'existence et, paradoxalement peut-être, dévoile une spontanéité propre à une vision romantique de la folie.

En filigrane à cette résistance, le héros de la pièce devient véhiculaire d'une « réflexion pure où prévaut l'exercice d'une para-lucidité que l'ordre social ne permet pas<sup>78</sup>. » Par son langage, plus particulièrement, qu'il emploie surtout dans les moments de grande souffrance ou de rage grandiose, il se purge de ses tourments. Il livre des monologues empreints d'une charge poétique, où il clame son urgente détresse, certes, mais aussi son besoin de vivre. Comme la charge contre les portes, l'emploi de l'exploréen s'avère être une action salvatrice qui répond à une pulsion, à un instinct de protéger sa vie; de rester en vie. Comme toute bonne figure romantique, Mycroft refuse d'abdiquer. L'ontil-Déparey témoigne de la ténacité du poète au moment d'affirmer : « Il est vrai cependant qu'il est toujours désagréable de voir les êtres, même les moins chers, échapper à notre entier contrôle<sup>79</sup>... » Ainsi, les faux justiciers sont les représentants d'une société où

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>78</sup> Martine Dumont et Simon Harel, « Du corps et de la voix dans *La charge de l'original épormyable* », *Jeu*, n° 21, 1981, p. 172.

<sup>79</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, p. 114.

l'étiquette prévaut, où la norme est de mise. Ils ne tolèrent pas le langage de Mycroft, « propre à l'abstraction lyrique<sup>80</sup>. »

Mycroft Mixeudeim : Les juges ont des œillères, des œillères de chevaux. Mais il y a de la beauté, à travers un virevoltement blafard : incendiaire corvée de se déshabiller en public. Le pubis doré a des sourcils bruns. [...] Les femmes dansent! On a dit qu'il était fou! Les moustaches de tendresse font trempette dans la bière âcre. Ce sont les cerceaux les cerceaux les cerceaux. La femme est chaude : sa hanche est un refuge de grive. Les lois se dissolvent dans le plaisir qui est seul légitime<sup>81</sup>.

Par l'entremise de la poésie, la figure du fou, tel que représenté par Gauvreau dans *La charge*, « attribue au poète une vocation démiurgique<sup>82</sup>. » Comme le souligne Taylor, « au-delà de la clé biographique qui fait de Mycroft Mixeudeim l'alter ego de Gauvreau, le personnage, plus que poète et héros, apparaît héroïque à travers l'usage épique qu'il fait de son langage poétique<sup>83</sup>. » En plus de son langage unique, métaphore d'une liberté convoitée, l'original incarne la figure romantique de la folie à travers son amour passé absolutiste pour la fille d'Ebenezer Mopp, puis en vivant son amour présent avec Dydrame Daduve. Dès qu'elle fait son entrée, Mycroft renaît. Il est imprégné d'un second souffle, comme si cette relation naissante lui octroyait fierté, confiance, énergie et détermination. Elle arrive telle descendue des cieux : « Excusez-moi de pénétrer chez vous. J'étais en hélicoptère... mon appareil s'est écrasé sur le sol<sup>84</sup>. » Il s'agit d'une image qui rappelle la possibilité d'un point de salut pour un héros mal compris.

Sans l'ombre d'un doute, cette œuvre résonne au-delà du vécu de Gauvreau. En effet, les deux modes d'expression que sont la folie et le théâtre « cristallisent en les

<sup>80</sup> André-G. Bourassa, « Notes sur Claude Gauvreau et sur *La charge de l'original épormyable* », dans Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, p. 225.

<sup>81</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, p. 84.

<sup>82</sup> Martine DUMONT et Simon Harel, « Du corps et de la voix dans *La charge de l'original épormyable* », *Jeu*, n° 21, 1981, p. 172.

<sup>83</sup> Céline Taylor, « *La charge de l'original épormyable* ou la fabrique du fou », *Jeu*, n° 140, 2011, p. 120.

<sup>84</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, p. 106.

transposant les données inexorables de la condition humaine<sup>85</sup>. » De ce fait, leur alliance, incarnée par la figure du fou – qui, par définition, reconnaît le personnage en tant qu’entité plutôt qu’en tant que « présence en représentation » – dépasse le simple cadre de l’illusion.

## 1.2 L’existence d’autrui et la condition humaine

### 1.2.1 La Fabrique du Fou

D’entrée de jeu, il importe de souligner que l’expression « La Fabrique du fou », employée par Taylor pour désigner *La charge*, met en lumière une conception shakespearienne de la folie indissociable de la condition humaine. La réplique suivante, énoncée par le personnage d’Hamlet à l’endroit d’Ophélie, rappelle le cynisme que l’on associe à ce personnage : « Sois aussi chaste que la glace, aussi pure que la neige, tu n’échapperas pas à la calomnie<sup>86</sup>. » Selon Hamlet, donc, la possibilité que l’âpreté de l’existence assaille les hommes jusqu’à les rendre fous. Dans son article intitulé *La Fabrique du fou*, Taylor observe le même phénomène dans la pièce de Gauvreau :

Dans le troisième acte de la pièce, les personnages mettent en place un dispositif complexe, véritable théâtre dans le théâtre donnant lieu à une distribution des rôles, à des jeux d’ombres chinoises et à des répétitions, en vue de faire croire à Mycroft qu’il perçoit à tort des images à caractère érotique. Ces supercheries illustrent le concept de double contrainte, développé par la suite par Watzlawick<sup>87</sup>. Le héros apparaît en effet constamment soumis à des injonctions paradoxales, dans la mesure où les actions et les paroles des personnages du groupe se contredisent en permanence, la contradiction étant elle-même niée. En ce sens, *la Charge de l’original épormyable* rejoint les thèses anti-psychiatristes en affirmant que la folie résulte d’une violence faite à l’individu, notamment d’une violence perpétrée à travers un usage pervers du langage. En minant les catégories logiques, la double contrainte met en effet en danger l’unité psychique du sujet ; et parce que cette double contrainte est irréprésentable, elle réduit ce sujet au silence<sup>88</sup>.

<sup>85</sup> Sophie Bastien, « La folie à la scène : quelques tendances contemporaines », *Jeu : revue de théâtre*, n° 140, (3) 2011, p. 75.

<sup>86</sup> William Shakespeare. *Hamlet – Othello – Macbeth*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1984, p. 63.

<sup>87</sup> Paul Watzlawick, “A review of the Double Bind Theory”, dans *Jackson Human Communication: Communication, Family and Marriage*, Palo Alto, Science and Behavior Book, 1968.

<sup>88</sup> Céline Taylor, *op. cit.*, p. 118.

À partir du moment où Mycroft se trouve piégé dans ce manège infernal, il commence à perdre ses repères et ne sait plus différencier le vrai du faux. Le réel apparaît temporairement insaisissable. Les machinations des bourreaux donnent lieu à la création d'un dispositif spatial virtuel (l'écran) dont l'utilisation vise à provoquer, chez leur victime, l'illusion d'un réel parcellé :

*Laura Pa, en pantalon, et la poupée sont entrées par la porte A. À mesure qu'elles se rapprochent de l'écran, on les voit de plus en plus nettement : l'écran ne permet de percevoir aucun trait, on ne voit que les silhouettes. On a l'impression de voir un homme et une femme faire l'amour debout<sup>89</sup>. [...] L'écran fait maintenant voir, en plus, Becket-Bobo qui s'agite dans le dos de la poupée : on a l'impression que la poupée est pénétrée par en avant et par en arrière. Puis, Laura Pa va laisser la poupée disparaître de l'image...*

M. J. Commode : Tu ne dis rien, Mycroft?  
 Dydrame Daduve : Mycroft a l'air absorbé. J'ai l'impression qu'il y a quelque chose qui le préoccupe.  
 Mycroft Mixeudeim : *(Mal à l'aise.)* Non, rien. Je ne sais pas.  
 M. J. Commode : Vois-tu quelque chose d'intrigant?  
 Mycroft Mixeudeim : Je ne suis pas sûr de me sens. Je préfère attendre avant de me prononcer<sup>90</sup>.

C'est donc dire qu'en rendant Mycroft spectateur d'images que les autres font semblant de ne pas voir, ses bourreaux suscitent une remise en question chez lui quant à son état mental. Il doute même de son existence<sup>91</sup> et il lui semble être divisé entre deux certitudes : ce qu'il connaît, ou reconnaît comme vrai, et ce à quoi il assiste, soit une construction fictive. Mycroft qu'il n'y a que lui et ses inquisiteurs qui habitent la maison. Pourtant, il cerne devant lui l'image d'une femme et d'un homme faisant l'amour à une autre femme. C'est ainsi que ses géôliers rendent manifeste ses fantasmes et le confrontant à un double de lui-même :

Lontil-Déparey : Sincèrement, Mycroft, as-tu vu quelque chose d'anormal?  
 Dydrame Daduve : N'as-tu pas vu des ombres?

<sup>89</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, p. 140.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 200.

- Mycroft Mixeudeim : Je ne sais pas... Il m'a semblé apercevoir des contours... mais je ne vois pas bien à qui ces contours pourraient appartenir...
- Lontil-Déparey : Que faisaient-ils, ces contours? Est-ce qu'ils se prélassaient dans une chaise berçante?
- Mycroft Mixeudeim : Pourquoi me poses-tu cette question? As-tu vu toi-même quelque chose?
- Lontil-Déparey : Tu as l'air d'avoir aperçu des spectres. Tout simplement, je voulais m'enquérir de tes sentiments.
- Mycroft Mixeudeim : J'ai vu trois contours. Trois corps. Et c'était comme s'il y avait quelque chose d'érotique...
- Lontil-Déparey : Ah?
- Mycroft Mixeudeim : Je ne sais pas... Tout cela n'était sans doute qu'illusion!
- Lontil-Déparey : (*Quelque peu sentencieux.*) Pour prendre sur un objet quelque chose qui n'y est pas, il faut l'extraire de soi-même<sup>92</sup>.

Dans cet extrait, il y a les dires des autres selon lesquels il fabule et d'autre part, il y a son propre regard, mis en doute perpétuellement.

Cette double énonciation donne naissance à une confrontation : la nature des choses devient indicible, d'où la réflexion de Mycroft quant au fait que « l'incompréhensible s'acharne à se multiplier, à s'épaissir<sup>93</sup>. » Il ne peut plus faire confiance à ses sens. Sa vision de lui-même se scinde en deux et, selon une logique dangereusement cyclique, le rend progressivement plus vulnérable aux machinations de ses tortionnaires. Lontil-Déparey et sa bande l'épuisent moralement et physiquement dans le but de le transformer en pion aseptisé et de provoquer chez lui l'hybris nécessaire pour lui prouver qu'il est un être de démesure en perte de contrôle de lui-même. Ils veulent le mener au suicide. Subséquemment, comme le souligne Taylor :

[C]e n'est plus, comme l'écrit Foucault dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*<sup>94</sup>, le fou qui est rejeté dans la marge, mais bien le marginal, qu'incarne parfaitement le personnage de Mycroft tout à la fois dépressif, poète de génie et surhomme, qui est déclaré fou<sup>95</sup>.

<sup>92</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, p. 143.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>94</sup> Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976.

<sup>95</sup> Céline Taylor, *op. cit.*, p. 118.

Cette entreprise de « fabrication du fou », pour reprendre de nouveau les mots de Taylor, échoue. En effet, suite à sa rencontre avec Dydrame, Mycroft pourra se reconnecter à sa véritable essence. Immédiatement après la tentative de suicide de l'original, la jeune blonde lui confie qu'elle a saisi l'ampleur du jeu de manipulations orchestré par ses bourreaux :

Dydrame Daduve : J'ai voulu voir de mes propres yeux. J'ai vu. [...]  
 Mycroft Mixeudeim : Ah non! Me faut-il encore croire quelqu'un?  
 Dydrame Daduve : Peut-être, par astuce, a-t-on essayé, tout en nous poussant l'un vers l'autre, de nous tenir éloignés l'un de l'autre... Peut-être a-t-on voulu nous inciter à un rapprochement impossible, afin que la rupture inévitable nous déchire... Le jeu n'a pas eu l'effet recherché. Je me sens très attirée par toi, Mycroft. Mycroft, je t'aime.  
*Dydrame Daduve et Mycroft Mixeudeim s'embrassent*<sup>96</sup>.

En percevant et en « reconnaissant comme existants<sup>97</sup> » les actes dont le poète est victime, Dydrame confirme le statut de Mycroft en tant qu'être lucide et « moi social »<sup>98</sup>.

### 1.3 Le miroir, reflet d'illusions

#### 1.3.1 La quête d'une vérité ontologique et la nature théâtrale de la vie

Dans *La charge*, les geôliers de Mycroft créent un univers fictif avec l'ambition de détruire sa conception de la réalité. Ils mettent en place un théâtre aliénant – une forme de mise en abyme – pour lui présenter une lecture déformée de sa vie. Une didascalie de Gauvreau traduit bien cette intention : « [Après avoir bu un liquide], Mycroft Mixeudeim mime un marteau-pilon qui, à force d'être pilonné, s'enfonce définitivement dans la terre<sup>99</sup>. » En effet, l'entreprise de destruction hautement réfléchie provoque une « confusion dans une logique apparente, le chaos dans l'ordre<sup>100</sup>. »

<sup>96</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, p. 155.

<sup>97</sup> Sophie Bastien, *Caligula et Camus – Interférences transhistoriques*, p. 11.

<sup>98</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, p. 99.

<sup>99</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, p. 95.

<sup>100</sup> Marie Frankland. « *La charge de l'original épormyable : une dramaticité sauvage* », *op. cit.*, p. 174.

Dans le premier acte, Mycroft court aveuglément, tête première, pour défoncer les portes; un moyen pour sauver la personne qui, supposément, crie derrière chaque structure. Cette quête provoque un essoufflement chez Mycroft, essoufflement représentatif de son épuisement moral. Dans la pièce de théâtre « écrite » et « mise en scène » par les bourreaux, Mycroft joue le personnage qui court continuellement à sa propre perte, faisant écho à la définition de la figure présentée en introduction. En effet, les tortionnaires, en tant qu'auteurs et metteurs en scène de la pièce, manient les ficelles du drame-dans-la-vie de l'original. Plus la pièce progresse, plus il est à bout de souffle métaphoriquement, moralement et physiquement, témoignant de son statut en tant que figure scénique, « appréhendant l'être théâtral comme [...] irréductible<sup>101</sup>. »

Au deuxième acte, les tortionnaires font de Mycroft la marionnette d'un « spectacle » risible, qu'ils provoquent en versant des liquides aux propriétés psychotiques dans sa nourriture. Lontil-Déparey et sa bande observent ce spectacle, s'amusant à conférer du sérieux à leur démarche d'expérimentateurs. Toujours selon une logique plus théâtrale que vraisemblable, ce spectacle affreux devient celui de la déchéance de Mycroft qui, sous l'influence d'agents extérieurs, joue toutes sortes de personnages : le premier liquide crée chez lui de la gaieté, alors qu'il se livre à des confidences lourdes à porter. Ensuite, le deuxième liquide le rend soudainement « passif, très docile et légèrement somnolent<sup>102</sup>. » Puis, « il monologue avec enthousiasme, dérégulé<sup>103</sup> ». À ce moment, on le prive de sa

---

<sup>101</sup> Jean-Pierre Ryngaert et Julie SERMON, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, p. 118.

<sup>102</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, Montréal, l'Hexagone, « Œuvres de Claude Gauvreau », 1992 [1971], p. 75.

<sup>103</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, Montréal, l'Hexagone, « Œuvres de Claude Gauvreau », 1992 [1971], p. 83.

parole pour finalement lui faire vivre toutes ces étapes simultanément. Mycroft offre un spectacle grotesque et se voit ainsi ridiculisé.

Au troisième acte, les bourreaux empruntent le chemin inverse. Mycroft n'est plus acteur dans le drame, mais bien spectateur d'une fiction présentée comme étant réelle. Pour ce faire, les manipulateurs peuplent l'univers d'« êtres fantomatiques », pour emprunter les concepts développés par Sarrazac. Racine commente l'efficacité et la richesse évocatrice de cette approche :

Cette mise en abyme de la simulation – le jeu dans le jeu – a pour effet de déplacer la cible de l'imitation : celle-ci ne porte plus sur la reproduction du réel, mais elle vise plutôt à imiter un comportement faux parce que joué, stylisé, théâtralisé. L'imitation n'est plus directe (les acteurs n'imitent plus la réalité), mais indirecte (ils dévient, évitent la réalité, la contournent, la masquent). En somme, les gestes-comportements des interprètes acquièrent une épaisseur de signification qui les place davantage du côté de la complexité ou de la médiation poétique que de celui de la transparence et de l'immédiateté réaliste<sup>104</sup>.

Ce stratagème, précédant le meurtre de Mycroft au troisième acte, apparaît comme l'étape ultime, ayant pour but de le pousser à se suicider. Dépourvu de tous ses repères, l'original s'avoue vaincu par la puissance destructrice de ces illusions surnoises.

Enfin, au dernier acte, Mycroft subit les assauts du « docteur » Letasse-Cromagnon. Ce dernier se sert de son amour pour Dydrame afin de le manipuler. Le sadique fait de cette dernière une complice du drame de son amant. Elle convainc Mycroft, suivant les instructions de Cromagnon, de ne pas s'alarmer s'il l'entend crier, car, selon le « docteur », l'original doit se libérer de cette habitude malade de foncer dans les portes. Devant la mort de Dydrame, la rage de Mycroft est si grande qu'il assassine le sadique, avant de se faire lui aussi tuer par ses bourreaux. Malgré la mort infâme de son anti-héros, Gauvreau en fait une figure glorieuse dans sa révolte. Le supplice de Mycroft s'inscrit de

---

<sup>104</sup> Noële Racine, « Les Poètes au théâtre », Thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, p. 147.

manière indélébile dans l’imaginaire du lecteur. Avant la fin de l’intrigue, il assure une autre fonction – celle du guerrier pour la justice – et survit au-delà de la mort.

### 1.3.2 L’exploréen, outil de rage « épormyable »

L’exploréen donne accès à un ailleurs singulier. Ce langage semble, à premier abord, opaque. Or, il incarne la poésie de la folie en ce sens où, du point de vue de l’écriture, la folie de Mycroft retrouve un corollaire dans son geste créatif. Son statut d’artiste lui confère en quelque sorte un accès à l’inconscient par l’emploi d’un langage qui reflète la passion et l’incompréhensible. C’est ce qui transcende l’écriture de Gauvreau : la révélation de l’exploréen comme porteur de l’émotivité subjective de la figure du fou. En ce sens, le recours à cette forme poétique se conjugue bien avec une vision romantique de la folie. Comme le souligne Jean Fisette<sup>105</sup>, les premiers balbutiements d’une relation amoureuse et l’impossibilité de communiquer des sentiments plus grands que nature rappellent également cet état. La fougue de l’exploréen est aussi celle des charges contre les portes, la recherche d’un sens et la manifestation d’une détresse face au refus de l’Autre de comprendre et d’accepter la différence. Ainsi, le recours à la poésie est utilisé à la fois comme vecteur d’un désir de changement et, comme un appel à l’aide.

En effet, la difficulté de définir la folie comme signe déchiffrable fait écho à la difficulté de saisir l’exploréen comme langage porteur d’un contenu sémantique. Par conséquent, on pourrait parler d’un théâtre de la parole « désinstrumentalisée<sup>106</sup> » comme le suggère Ryngaert et Sermon; celle qui « donne à entendre » plutôt qu’à « voir ». Selon

<sup>105</sup> Jean Fisette, « La représentation de la folie comme thérapie. À propos de Claude Gauvreau », *Voix et Images*, vol. 18, n° 3, (54) 1993, p. 475.

<sup>106</sup> Jean-Pierre Ryngaert et Julie SERMON, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, p. 115.

cette logique, les auteurs « conçoivent la parole théâtrale comme un matériau, phonique, rythmique, avant d'en faire un support narratif et vecteur d'informations<sup>107</sup>. » Par exemple, dans l'extrait suivant, alors que Mycroft se meurt, la parole fait acte de poésie, de geste de création<sup>108</sup>.

L'ormelladbelsan croise victorieusement le fer avec des fleurs aux pustules jaunes. Des sourires de bravade entrouvrent le guichet des biftecks aux rayures mordorées. [...] Les coudes sont serrés, les coudes des mordicités. L'horrible plane et déverse sa lumière, il n'y a pas d'entrailles d'arborescences de verre, je n'en vois pas. Tout a été occis de ce qui réverbérait du clair. [...] Et pourtant... réscacor dibitlef théosmune. À travers des boréalités de névés-dentelures, un charme plus jeune que moi semble rallier des poignées d'idéal. [...] Semblent foisonner, dans l'immémorial du futur, sur la pente de la revanche, les uniformes des orange justiciers. Phinncoxlix, l'abreuvoir miroitant d'une beauté impensée<sup>109</sup>.

Par le recours à un « langage », l'original marque simultanément l'imaginaire collectif et résiste à la rigidité imposée par ses geôliers. Même si la mort le guette, il refuse de sombrer sans inscrire sa pensée, de façon indélébile, dans l'esprit des tortionnaires. Sa parole unique survit au-delà de la mort et renvoie à l'Art en tant qu'objet porteur de mémoire.

Lorsqu'il s'exprime en langage exploréen, Mycroft incarne un discours et un rapport à la réalité plus près de l'image théâtrale que d'un personnage défini par ses actions dramatiques. En effet, cette poésie est « folle » en ce sens qu'elle met en lumière l'idée « d'un rêve d'une expressivité absolue, libre de toute contrainte. [...] En soumettant la langue – qui est la principale matrice de notre structuration psychique – à la déconstruction<sup>110</sup> », il fait de la poésie, tout comme de la figure qui la porte, des symboles de la folie. Il s'agit d'un langage qui se déploie comme un acte de révolte, d'insurrection

---

<sup>107</sup> *Idem.*

<sup>108</sup> Jean Fiset, *ibid.*, p. 474.

<sup>109</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, p. 206.

<sup>110</sup> Jean Fiset, « La représentation de la folie comme thérapie. À propos de Claude Gauvreau », *Voix et Images*, vol. 18, n° 3, (54) 1993, p. 473.

et d'amour. L'exploréen transcende le réel contaminé par le comportement ostracisant et aliénant des bourreaux.

### 1.3.3 La mort comme échappatoire

Chez Mycroft, la mort apparaît – à la suite de la supposée trahison de Dydrame au troisième acte – comme la seule et ultime solution; comme une soustraction à une souffrance intolérable. Le tourment de Mycroft remonte au suicide de la fille d'Ebenezer Mopp et se concrétise avec les supposés mensonges de sa plus récente amoureuse. Avant sa rencontre avec Dydrame, il avait la conviction qu'il ne revivrait pas l'amour tel qu'il l'a connu avec la fille d'Ebenezer Mopp<sup>111</sup>. Depuis son arrivée dans la « maison », Mycroft regrette ce temps où « les rêveries les plus folles, les aspirations les plus insensées prenaient vie et se vivaient le plus incroyablement<sup>112</sup>. » La tromperie de Dydrame apparaît comme la confirmation qu'il ne vivra jamais les bonheurs passés.

Comme Macbeth, Mycroft a atteint un point de non-retour. À partir du moment où les sorcières ont prononcé des paroles prophétiques, le protagoniste de la tragédie écossaise était condamné. Il constate même l'image de celui qu'il est devenu l'effraie. Ainsi, même si Mycroft n'entretient pas de désirs meurtriers à prime abord, son ressentiment de dégoût grandit à force d'être dénigré par les voleurs d'âme. Dans les deux cas, les personnages sont incapables de renouer avec ce qu'ils ont été. Macbeth nomme cet état en tant qu' « un étrange oubli de soi-même<sup>113</sup>. » Mycroft, quant à lui, est constamment dominé par une intériorisation réflexive qui l'empêche de s'épanouir. Il en vient donc à ce

---

<sup>111</sup> Claude Gauvreau, *op. cit.*, p. 111.

<sup>112</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, Montréal, l'Hexagone, « Œuvres de Claude Gauvreau », 1992 [1971], p. 70.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 286.

terrible constat, énoncé par Dydrame telle une vérité moribonde et sans espoir : « Si tu es malheureux où tu es, et si tu ne peux aller autre part, ne serait-il pas mieux que tu sois mort<sup>114</sup>? » Il en conclut que de continuer à vivre dans le mensonge est pire que la mort.

Or, s'il se voit dans le miroir, c'est forcément qu'il est toujours en vie. Il y a un décalage entre le personnage-rêvant, « qui observe le drame<sup>115</sup> » et le personnage-rêvé, « qui vit et qui souffre<sup>116</sup> ». Lors de sa première adresse au miroir, il affirme ce qui suit : « Alors que le réel fait des grimaces, alors que les murs deviennent des dos puis des creux de poitrine, pourquoi assaisonner le désarroi de douleurs absolues<sup>117</sup>? » Les épreuves que lui présentent la vie se révèlent être plus difficiles que l'appréhension de la mort. Face à l'image que lui renvoie le miroir, il constate « qu'on le fait traverser des déserts de contradictions<sup>118</sup>. » Il admet perdre sa force. Toutes les expériences infligées par ses agresseurs, ajoutées à la trahison de Dydrame, l'amènent à entrevoir le suicide comme la seule option.

### **Du romantisme à l'expressionnisme**

Il a d'abord été question dans ce chapitre d'établir dans quelle mesure une lecture romantique de la folie et du personnage de Mycroft peuvent éclairer son statut en tant que figure scénique. Cet aspect a été élucidé en analysant la relation entre folie et raison (d'après la typologie suggérée par Sophie Bastien) et en mettant de l'avant sa fonction d'artiste à l'émotivité extrême et à l'instinctivité indéniable. Ensuite, le deuxième segment

---

<sup>114</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original*, p. 109.

<sup>115</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, p. 29.

<sup>116</sup> *Idem.*

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>118</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, Montréal, l'Hexagone, « Œuvres de Claude Gauvreau », 1992 [1971], p. 100.

du chapitre a proposé un aperçu du personnage du fou selon les projections de ses bourreaux et les épreuves qu'ils lui font subir. Cette analyse a permis de conclure que l'image de la folie qui se dégage de la figure de Mycroft Mixeudeim est définie en fonction des paroles et des gestes des autres personnages. Enfin, le dernier segment du chapitre a traité du brouillage entre fiction et réalité à travers le symbole du miroir déformant et a mis de l'avant « le caractère éphémère et la réelle valeur morale de l'homme<sup>119</sup> » évoqués dans la définition du romantisme de Stephen Little.

Au cours de cette analyse, l'aspect spéculaire de la folie nous a particulièrement interpellé parce qu'il peut être associé à plusieurs esthétiques différentes. Dans le cadre du prochain chapitre, nous souhaitons aborder une pièce qui pouvait s'inscrire dans un esprit de continuité avec *La charge. Provincetown Playhouse* de Normand Chaurette nous est apparu comme un choix pertinent, notamment parce que cette pièce présente un personnage dont l'identité même est multiple. En outre, Charles Charles est déclaré fou par l'auteur dès la première page. Sa chute a déjà eu lieu et c'est la répétition menant à sa perte qui constitue le point d'ancrage de l'intrigue. L'association avec le mouvement expressionniste est survenue naturellement; la figure angoissée de Charles Charles rappelant celle du *Cri* d'Edvard Munch. En effet, *Le Cri* illustre bien le monde intérieur de Charles Charles. Ce monde, fruit de son imaginaire, est nourri à la fois par le dédoublement, le remord, le fantasme et la projection. Ce sont toutes des caractéristiques de l'esthétique expressionniste qui sont reflétées dans la peinture de Munch. Il y a là le dévoilement d'une figure prismatique dont les limites ne sauraient être cernées. Lorsqu'on regarde *Le Cri*, on peut y

---

<sup>119</sup> Stephen Little, p. 73.

lire un état de perdition s'apparentant fortement au sentiment d'étrangeté se dégageant de *Provincetown Playhouse*.

## Chapitre 2

### Charles Charles : figure expressionniste

#### Résumé de la pièce

Dans la chambre d'un asile de Chicago, Charles Charles 38 se remémore chaque jour les événements du 19 juillet 1919, au moment où il offrait au public de Provincetown *Le théâtre de l'immolation de la beauté* avec son ami Alvan, et son amant, Winslow. Au cours de la pièce, la complicité du début entre Charles Charles 38 et son alter ego, Charles Charles 19, cède sa place à une animosité quasi violente. Ils cherchent à savoir ce qui est arrivé alors que Winslow et Alvan, involontairement, semble-t-il, ont tué un enfant noir, le jeune Frank Anshutz. Assis à une table sur laquelle figure un sac et dix-neuf de couteaux, Charles Charles 38 raconte comment la découverte du rapprochement entre Winslow et Alvan, le jour de l'unique représentation de la pièce, a motivé l'assassinat de l'enfant. Le dialogue entre les deux Charles Charles dévoile un jeu méta-théâtral balisé par une confrontation entre les concepts d'une réalité historique et d'une vérité subjective :

Charles Charles 38 (le juge) : « Le saviez-vous qu'il y avait un enfant dans le sac? »

Charles Charles 19 (l'auteur) : Au point où j'en suis... je ne sais même plus... même si je savais... »

Charles Charles 38 (le juge) : « Le saviez-vous oui ou non? »

Charles Charles 19 (l'auteur) : « Vous voulez dire... dans la réalité? Vous savez bien que si je l'avais su, j'aurais interrompu la pièce... Mais maintenant, à quoi ça sert? Qu'est-ce que ça peut changer? La pièce s'est terminée, et l'enfant a été éventré. Dix-neuf coups de couteau dans le ventre, vous admettez que pour un théâtre de la vérité, ça été réussi. »

Charles Charles 38 : Un théâtre de la vérité?...

Charles Charles 19 : Oui, monsieur, un théâtre de la vérité. Mon Dieu, comment est-ce que je vous dirais bien... [...] Face au public, on dit les choses, comme elles devraient être dites, dans la vie... [...] 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...

Charles Charles 38 : Maintenez-vous toujours que vous êtes fou?

*Charles Charles 19 acquiesce d'un signe de tête.*

Charles Charles 38 : En quoi êtes-vous fou?

Charles Charles 19, *après réflexion* : ... J'écris des pièces que seul un fou peut écrire<sup>120</sup>.

Cet extrait illustre bien l'ambiguïté qui caractérise l'intrigue et qui constitue la pierre angulaire de l'écriture de Chaurrette. Charles Charles 19 se dit fou, mais prétend qu'il ne savait pas que l'enfant était dans le sac, dans la réalité. Or, à la fin de la pièce, il avoue qu'il est bel et bien à l'origine du meurtre.

La question se pose de savoir s'il a toujours été fou ou si la trahison de Winslow a provoqué sa chute. Une autre possibilité serait d'envisager qu'il a feint la folie au moment du procès, puis qu'il a réellement sombré dans la folie au fil des années de son internement, comme semble indiquer ces deux répliques échangées par les deux manifestations de ce personnage :

Charles Charles 19 : [...] D'habitude, on fait que semblant! Mais aujourd'hui... regarde! Il y a du monde!

Charles Charles 38 : Mais non, y a personne.

Charles Charles 19 : Y a du monde!... Plein de monde au Provincetown Playhouse...

Charles Charles 38, *avec un rire très bref* : Ah, assez! tu vas finir par me rendre fou pour vrai!

Charles Charles 19 : Tu es fou<sup>121</sup>.

Or, ce questionnement sur la prétendue folie de Charles Charles 38 dissimule le vrai sujet de la pièce, soit une exploration métaphorique et nuancée autour de la nature profondément subjective de l'Art. En effet, le théâtre – un théâtre prônant les rapports complexes entre la beauté et la vérité – se meut en remise en question du statut de l'auteur et des fonctions de la répétition et de la folie à même l'œuvre. L'énigme alimentant l'enquête faussement menée par Charles Charles 38 : « Savaient-ils que ce sac contenait un enfant<sup>122</sup>? » fait exploser les sphères du possible. En effet, en entretenant la confusion à propos de la folie

<sup>120</sup> Normand Chaurrette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, p. 35-36.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 32-33.

<sup>122</sup> Normand Chaurrette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, 1981, p. 26.

de Charles Charles 38, Chaurette, dans sa pièce *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* (*Provincetown Playhouse*) propose une figure prismatique et mystérieuse.

Ce sont là les portes d'entrée de notre lecture expressionniste de la figure du fou, lecture dont il sera question dans ce chapitre.

## 2.1 Pour une compréhension expressionniste de la figure du fou

Selon Stephen Little, l'expressionnisme,

[c]'est l'art du malaise et de la quête de vérité. L'image est simplifiée, déformée, brutalisée ou abstraite. Elle renvoie avec insistance à des modèles archaïques ou infantiles, en tout cas fortement régressifs [...] Inséparable d'une conception subjective, angoissée et révoltée de la vie, il se caractérise par un langage véhément et spontané<sup>123</sup>.

Cette définition nous interpelle parce qu'elle évoque la quête de vérité qui oriente l'action de *Provincetown Playhouse*. Notre analyse du personnage de Charles Charles 38, défini ici en tant que « figure du fou », sert à déceler comment les mécanismes d'écriture décrivant l'enquête prennent la forme d'une ellipse temporelle, ellipse qui est enfin brisée à la fin de la pièce. L'expression « cohérence fautive<sup>124</sup> » de Chaurette, citation tirée de la pièce elle-même, se traduit en divers procédés d'écriture. Ces procédés mènent constamment à une perception détournée ou perpétuellement reconstruite du passé. En outre, ils créent chez le lecteur l'impression d'une perte de repères ou d'une constante déconstruction de l'histoire, contée significativement par une figure de fou à tendance expressionniste.

<sup>123</sup> Stephen Little, LITTLE, Stephen. ... *ismes – Comprendre l'art*, Montréal, Hurtubise, 2005, p. 104.

<sup>124</sup> Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, 1981, p. 86.

### 2.1.1 Les manifestations de l'expressionnisme

Dans son ouvrage intitulé *Comprendre l'expressionnisme*, Lionel Richard définit le personnage de théâtre à travers l'expressionnisme, considéré en tant que grille théorique. Il est le seul spécialiste recensé à avoir écrit un chapitre complet sur le sujet. Selon lui, l'esthétique expressionniste au théâtre est une approche « privilégiant le monde intérieur, choix qui tend à éliminer l'univers physique externe, à le désagréger au profit d'une "réalité métaphysique"<sup>125</sup>. » Dans *Provincetown Playhouse*, c'est la mise en scène onirique de l'imaginaire de Charles Charles 38 qui se substitue à la pièce *Le théâtre de l'immolation de la beauté*, dont Charles Charles 19 est l'auteur. Autrement dit, le monde intérieur de Charles Charles 38 prend vie devant lui alors que ce dernier se dédouble pour incarner le personnage principal de son imaginaire, un exemple, donc, de la déformation évoquée par

Little :

Charles Charles 38 : Projecteur sur Charles Charles [...] La scène est envahie par sa présence, théâtre ce soir, 19 juillet, théâtre et pleine lune dans le grenier d'une cage un soir d'été. Il se tient lui aussi face au public, mais à l'écart des trois garçons. Il a 38 ans, on sait qu'il est fou et on sait que dix-neuf ans plus tôt, il a été beau. Comme il s'avance vers le public, les trois garçons sont plongés dans le noir. Charles Charles dit :

– « Charles Charles, 38 ans, auteur dramatique et comédien, leur dire que je suis fou<sup>126</sup>. »

La situation se complexifie lorsque Charles Charles 38 fait apparaître Charles Charles 19.

Ce « jeune » Charles Charles est convoqué pour jouer certains événements de juillet 1919.

Or, Charles Charles 38, mécontent de l'interprétation de son double, l'écarte par moments

pour rejouer lui-même certains événements :

Charles Charles 38, *fixant le vide, l'air égaré* : « Le saviez-vous qu'il y avait un enfant dans le sac? »

Charles Charles 19, *soudain effrayé, mi-voix* : Que... Qu'est-ce que je devrais répondre?

<sup>125</sup> Lionel Richard, *Comprendre l'Expressionnisme*, Paris, Infolio éditions, 2012, p. 124.

<sup>126</sup> Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, 1981, p. 26.

Charles Charles 38 : TU-TE-TAIS!

Cette mise en scène d'événements passés, répétée quotidiennement par Charles Charles 38, se dévoile progressivement comme étant aussi bien une remise en perspective des circonstances entourant la création de la pièce *Le théâtre de l'immolation de la beauté* que du procès qui s'en suivit. De ce fait, elle illustre bien le caractère spéculaire attribué par Bastien à la figure du fou<sup>127</sup>.

Cette structure méta-théâtrale crée un effet de miroirs, comme si le théâtre de l'esprit était un reflet déformant du théâtre de la réalité. Il s'agit d'un exemple percutant d'un phénomène décrit par Peter Szondi :

[le drame expressionniste] reflète la confrontation entre le « Je » isolé et un monde devenu étrange [...] [S]on 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<sup>128</sup>.

Peu étonnant donc que la méta-pièce de Charles Charles 38, qui se construit à travers une alternance entre la narration, les scènes dialoguées et « *Les Mémoires de Charles Charles* » – des extraits de son journal intime inséré tout au long du texte théâtral – crée un effet de démultiplication, reflétant le caractère expressionniste de la pièce dont la figure de Charles Charles est le véhicule, voire l'incarnation iconographique. La pièce multiplie les mises en abîme, entraînant même une confusion quant au statut des personnages d'Alvan et de Winslow, faisant également d'eux des manifestations du personnage principal<sup>129</sup>.

[...] [D]ans 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 auteur et principal

<sup>127</sup> Sophie Bastien, « La folie à la scène : quelques tendances contemporaines », *Jeu : revue de théâtre*, n° 140, (3) 2011, p. 72.

<sup>128</sup> Marie Frankland, « La charge de l'original épornyable : une dramaticité sauvage », *L'Annuaire théâtral*, n° 32, 2002, p. 172.

<sup>129</sup> Jean Cléo Godin, « Chaurette Playhouse », p. 54.

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<sup>130</sup>. »

Cette citation met en lumière l'identité prismatique du personnage. Ainsi, Winslow et Alvan – au même titre que les multiples déclinaisons de Charles Charles – peuvent être perçues comme étant des projections d'une même figure centrale. En somme, la mise en scène répétitive des circonstances et événements qui ont mené à la mort de l'enfant mine la possible appartenance du protagoniste au présent. Ce monde « théâtral », fruit d'un imaginaire ancré dans un souvenir instable, le coupe d'un ancrage dans un réel dit actuel (le temps présent de la représentation). Paradoxalement, peut-être, son « rêve » lui apparaît progressivement à la fois familier et étranger. Par conséquent, il ne peut s'empêcher de le répéter encore et encore, tel un acte de fuite.

Il se dessine ainsi une impossibilité d'accéder au « Je » isolé dont fait mention Szondi. Cette journée à Provincetown hante Charles Charles 38 au point où il se perd dans un éternel acte de représentation/recréation illusoire. En guise de conséquence tangible, les recommencements – à ne pas confondre, dans ce cas précis, avec un flashback – le privent d'une conception claire du présent. À ce propos, Chaurette énonce très bien, à travers la figure du fou, le sentiment d'étrangeté évoqué par Richard; car cette figure est aussi celle d'un auteur plaidant pour l'Art, pour la Beauté, pour la pureté et le mystère associés à la démarche artistique. Chaurette, à travers sa pièce, pose la question de la possibilité (ou non) pour l'art de rejoindre la réalité. L'auteur de la pièce *Théâtre de l'immolation de la*

---

<sup>130</sup> Jean-Cléo Godin, « Chaurette Playhouse », *Études françaises*, vol. 26, n° 2, 1990, p. 53-59.

*beauté*, ce Charles Charles démultiplié, révèle l'impossibilité pour un artiste de parler de ses écrits.

Par exemple, Charles Charles 38, jouant Charles Charles 19 lors du procès, se défend face à la demande du juge voulant qu'il raconte sa pièce :

[...] on ne demande jamais à un auteur de raconter sa pièce [...] Il aura tendance à dire des choses qu'il n'aura pas réussi à faire passer dans l'écrit. [...] Il va essayer de brouiller les pistes, expliquer à outrance, ce qui revient au même. Compliquer ce qui est simple, simplifier ce qui est compliqué<sup>131</sup>.

Ce métadiscours rejoint non seulement l'une des déclinaisons de l'association folie/métathéâtre énoncé par Bastien, mais rappelle également la remise en question de la réalité par le théâtre évoqué par Gilles Chagnon, préfacier de la version éditée du texte :

Mais le plus grand forfait reste peut-être la pratique elle-même du théâtre, ou de l'écriture, pratique de l'artifice qui vient toujours secouer la vérité, l'attaquer en la relativisant ou l'exhiber en la rendant clôturée et dérisoire, lui préférant l'antériorité du jeu, la légèreté dissolvante de l'ironie. [...] L'auteur de la pièce, quant à lui, sera enterré sur la foi du mutisme plus radical encore que représente la folie au regard de l'autorité<sup>132</sup>.

Le procès se lit donc, ne serait-ce que métaphoriquement, comme un plaidoyer pour l'auteur et son statut de créateur. Comme le souligne la critique Jane Moss<sup>133</sup>, l'écriture l'emporte alors sur la parole. L'acte d'écriture possède alors une vie propre, d'où la référence à « un théâtre de la vérité<sup>134</sup>. » Significativement, Moss ajoute que « le théâtre de la folie est avant tout le théâtre du texte fou<sup>135</sup>. »

Chaurette souligne lui-même que le langage constitue la pierre angulaire de son œuvre :

Tout ce qui est passé et à venir défie le langage, mais en fin de compte, il ne reste que du langage. Le théâtre, c'est ce fragment illisible qui met le spectateur en présence d'un mystère insoluble. L'objet du désir est indicible, la musique qui circule entre les

<sup>131</sup> Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, 1981, p. 88.

<sup>132</sup> Gilles Chagnon, p. 12-13.

<sup>133</sup> Jane Moss, p. 38.

<sup>134</sup> Normand Chaurette, *op. cit.*, p. 35.

<sup>135</sup> Jane Moss, *op. cit.*

lignes est le seul indice qui accrédite sa réalité. [...] Je suppose qu'il y a métathéâtre dans mon théâtre, si l'on entend par là que le texte se dénonce comme construction artificielle<sup>136</sup>.

Le langage dramatique est ici synonyme de la « cohérence fautive », à l'image même du théâtre de Chaurette, quelque peu indicible. Les scènes dialoguées créent une série de réalités et vérités possibles, alors que la construction décousue du récit entretient le mystère. Le tout donne au lecteur un sentiment de vertige et fait écho à l'impossibilité pour le protagoniste d'avoir une emprise sur son destin. Le langage, chez Chaurette, crée une multitude de possibilités, « impersonnalisant<sup>137</sup> » le personnage. C'est ainsi que l'auteur crée progressivement un lien entre la polyphonie des voix (entre autres, celles des deux Charles Charles) et la conception de la folie spécifique à l'œuvre. Qui plus est, Chaurette renvoie à une figure de la folie plutôt qu'à un simple personnage, d'où l'angoisse et la révolte<sup>138</sup> qui habitent Charles Charles 38.

### 2.1.2 L'aliénation de Charles Charles 38

L'aliénation de Charles Charles 38 naît d'abord de la souffrance provoquée par la trahison amoureuse de Winslow. Cette infidélité sert de motif au meurtre du jeune Frank Anshutz, un stratagème de Charles Charles 38 pour se venger de son amant. Alors que ce dernier met incessamment en scène les circonstances ayant menées à la mort de l'enfant et le procès qui s'en suivit, c'est avant tout l'immobilisme dans lequel il est plongé depuis 19 ans qui le caractérise. Le lecteur pénètre progressivement dans l'univers onirique de Charles Charles 38 et accède à son cauchemar autoréflexif. En ayant recours au procédé de démultiplication du protagoniste, Chaurette fait exploser les réponses possibles quant à la

---

<sup>136</sup> Beausoleil, p. 9.

<sup>137</sup> Jean-Pierre Sarrazac, p. 183.

<sup>138</sup> Stephen Little, p. 104.

source de sa folie, produisant ainsi un « morcellement du matériau dramatique.<sup>139</sup> » Comme le précise Gilbert David, cette fragmentation crée un « effet de vertige nettement dysphorique<sup>140</sup>. »

Manifestement, le courroux du protagoniste face à l'infidélité de son amant donne naissance à une folie ravageuse. Cette rage contredit les propos de Charles Charles 38 à la première scène qui indiquent que les trois jeunes garçons (dont Charles Charles 19) « sont tout juste bons à être beaux<sup>141</sup>. » Confronté à l'image de Winslow et d'Alvan, couchés l'un à côté de l'autre dans la chambre de Winslow, paisibles et affichant un sourire empli de tendresse<sup>142</sup>, le héros de la pièce est envahi d'un sentiment ignoble. Il cherche une échappatoire, un exutoire de souffrance :

Charles Charles 19 : Le ciel était orange, il y avait la pleine lune toute blanche et il y avait lui, il était tout noir...

Charles Charles 38 : Aussitôt, les choses se sont passées très vite dans ma tête... [...]

Charles Charles 19 : Quand on est fou, les choses se passent très vite dans une tête....

Charles Charles 38 : Quand on est fou... il y aurait un procès, ils en crèveraient tous les deux, quand on s'aime, c'est beau qu'on en meure... Puis moi, ils pouvaient rien contre moi... j'étais fou... j'étais fou<sup>143</sup>...

Le rapprochement entre Alvan et Winslow représente pour Charles Charles 19 une rupture avec la beauté pure de la blancheur de la lune alors que l'assassinat symbolise la perte d'une innocence.

Aussi, en faisant référence autant au rêve qu'à la folie, Chaurette confond le lecteur. L'angoisse qui s'intensifie depuis dix-neuf ans dans la tête de Charles Charles laisse croire qu'à chaque jour, il assiste à la représentation, vécue ou simulée, de son

---

<sup>139</sup> Gilbert David, « Dispositifs (post) modernes », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 21, 1997, p. 151.

<sup>140</sup> *Idem*.

<sup>141</sup> Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, p. 25.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>143</sup> Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, 1981, p. 110-111.

imaginaire. En ce sens, la confusion repose sur la nature cyclique de l'existence de Charles Charles 38. Cette figure du fou, en mettant en scène de façon obsessionnelle sa propre pièce imaginée, met en lumière la quête de son identité. En ce sens, David énonce que « dans les pièces les plus autoréflexives, l'angoisse du sujet trouve une résolution dans la reconnaissance de son être "authentique", au-delà des illusions et des masques dont il avait été affligé<sup>144</sup>. » Le recours à la folie dans *Provincetown Playhouse* se révèle être un moyen pour interroger la nature même du théâtre. Ce n'est pas seulement le personnage qui est fou : c'est toute l'écriture qui est folle, autant la forme que le contenu. Pour être plus précis, la figure du fou s'impose ici comme véhicule d'une réflexion méta-théâtrale sur la folie. Il s'agit d'un exemple probant d'un phénomène identifié par le théoricien Robert Abirached, qui précise : « il suffit de peu pour que "le théâtre détruise le théâtre", que la fiction s'effondre et retourne à la vie dans un effroyable désastre<sup>145</sup>. » C'est du rapport ambigu entre le vrai et le faux et la vie et le théâtre qu'émerge cette « cohérence fautive » chaurettienne. À ce propos, Bastien stipule que la présence de la folie au théâtre amène « le spectateur [à réfléchir] ainsi sur son statut ontologique dans une réalité instable et relative<sup>146</sup>. » Elle ajoute que « le théâtre est un lieu de vérité » et que « c'est la société qui vit d'illusions<sup>147</sup>. » Ce qui fourbe le lecteur et le spectateur éventuel, c'est que Charles Charles 38 construit sa pensée, puis la déconstruit.

En effet, sa folie apparaît d'abord simulée, liée au geste de création. Alors que la lumière éclaire seulement Charles Charles 38 et que les autres personnages sont plongés

---

<sup>144</sup> Gilbert David, p. 148-149.

<sup>145</sup> Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, p. 237.

<sup>146</sup> Sophie Bastien, *Caligula et Camus – Interférences transhistoriques*, Amsterdam – New-York, Éditions Rodopi B.V., coll. « Faux titre », 2006, p. 136.

<sup>147</sup> *Idem*.

dans le noir, ce dernier se met lui-même en abîme, incarnant à la fois l'objet et le sujet du drame, le signifiant et le signifié : « Charles Charles 38 : "Charles Charles, 38 ans, auteur dramatique et comédien, leur dire que je suis fou<sup>148</sup>." » Dans cet extrait, le fait qu'il se désigne lui-même pour mettre en scène sa folie et qu'il reconnaisse d'emblée son aliénation apparaît paradoxalement comme une preuve de lucidité, alimentant la confusion. Dans ce même ordre d'idées, dans la troisième scène, Charles Charles 19 proclame que la pièce représentée est « l'œuvre d'un jeune auteur dangereusement malade<sup>149</sup>. » Or, il est impossible de déceler si cette « œuvre » est celle de Normand Chaurette, soit *Provincetown Playhouse*; ou l'œuvre de Charles Charles 38, soit un dialogue autour de la pièce, suivi du procès; ou encore, l'œuvre qui n'a été représentée qu'une seule fois, soit *Le théâtre de l'immolation de la beauté*. Toujours dans la troisième scène, Charles Charles 38 est envahi par l'image de Charles Charles 19 de sorte qu'il est maintenu captif de l'apparence d'un dialogue avec lui-même. Cette dualité lui fait perdre son lien avec la réalité :

Charles Charles 38, *avec un rire très bref* : Ah, assez! Tu vas finir par me rendre fou pour vrai!

Charles Charles 19 : Tu es fou. C'est toi qui l'as dit. Tu l'as dit au juge, aux avocats, aux policiers, à tout le monde. C'est toi qui as choisi de venir vivre ici, vivre avec des fous dans une maison de fous<sup>150</sup>.

Ces répliques font ressurgir un paradoxe : Charles Charles 38 semble vivre dans un ailleurs inaccessible, d'où l'hypothèse présentée en introduction de ce chapitre selon laquelle Chaurette cultive volontairement le mystère à l'égard de la possible aliénation de

---

<sup>148</sup> Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, 1981, p. 26.

<sup>149</sup> Normand Chaurette, p. 29.

<sup>150</sup> Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, 1981, p. 33.

Charles Charles. En effet, même si tout porte à croire qu'il est fou, il parle de la folie au conditionnel, comme si elle ne s'était pas encore emparée de lui.

Serait-il possible de conclure que cette folie/théâtre de Charles Charles 38 est un espace où le réel et l'imaginaire se côtoient? C'est fort probable, car, comme le souligne Sophie Bastien, « les plus fous au théâtre ne sont pas ceux qui sont désignés comme tels. Traiter de la folie au théâtre n'est pas traiter forcément de la maladie mentale<sup>151</sup>. » La folie embrasse un cadre plus large, connotant une démesure extraordinaire, tandis que la maladie mentale castre la folie dans un cadre purement réaliste, morne, impitoyable et oppressant. Au contraire, traiter de la folie au théâtre est ici symptomatique d'une réflexion sur le théâtre même, et ce, à travers une figure complexe et démultipliée.

### **2.1.3 Théâtre de l'immolation de la beauté**

Le dialogue autour de la pièce écrite par Charles Charles 19, *Théâtre de l'immolation de la beauté*, devient un prétexte pour parler de l'apport prépondérant du théâtre dans la vie des protagonistes : « Nous disions que le théâtre était nos vies<sup>152</sup>. » Charles Charles, dans ses « Mémoires », dont les extraits – on le rappelle – entrecouper les scènes, souligne d'ailleurs que la magnification du théâtre et de la vie, dont Winslow, Alvan et lui étaient porteurs, choquait :

[...] Ce qu'on nous reprochait le plus, c'était l'exaltation. Défaut notoire, qui nous distinguait, Alvan, Winslow et moi, de ces autres fumistes dont le théâtre n'avait recours qu'à de tristes et médiocres pensées. Nos vues étaient plus audacieuses; nous disions que le théâtre était nos vies. Hélas, trop pris dans le dédale de l'Art, Alvan et Winslow furent les derniers à se rendre compte que nous dérangions. Quant à moi, je

<sup>151</sup> Sophie Bastien, *Caligula et Camus – Interférences transhistoriques*, Amsterdam – New-York, Éditions Rodopi B.V., coll. « Faux titre », 2006, p. 72.

<sup>152</sup> Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, p. 79.

savais, dès le début, que même au théâtre un enfant ne pouvait être éventré sans susciter quelque rumeur<sup>153</sup>.

Ainsi, dans cette entreprise de création d'un théâtre prônant la Beauté, Charles Charles reconnaît que sa passion est dominée par un désir de transgression mettant en lumière le statut marginal de l'artiste. L'Art répond donc autant à sa volonté de séduction qu'à son désir de provocation. Il contribue aussi à assouvir un instinct créatif : « amateur de théâtre, le fou en est le plus souvent le metteur en scène, l'orchestrateur<sup>154</sup>. » Encore une fois, cette figure de l'artiste fou rappelle la définition de l'expressionnisme de Little selon laquelle cette esthétique est « inséparable d'une conception subjective, angoissée et révoltée de la vie<sup>155</sup>. »

Et encore une fois, Charette n'est pas le premier à explorer ce lien à même une œuvre dramaturgique. Maurice Abiteboul, dans son article intitulé « Raison et déraison dans *Hamlet* de Shakespeare : folie réelle et folie simulée », évoque le rapport étroit et parfois inclusif entre l'art et la vie :

La figure d'Hamlet donnant l'image même de l'homme, ballotté le plus souvent entre la rigueur d'une pensée méthodique [...] et l'incohérence d'un esprit soumis aux turbulences de l'âme et du cœur. Il entre toutefois dans sa stratégie de « jouer au fou », d'adopter une posture et, pour ce faire, de jouer un rôle qui, à la fin, lui va si bien qu'il n'est pas toujours certain qu'il ne correspond pas à sa nature intime et qu'il s'ensuit que le risque de confusion est grand [...] Sans doute y a-t-il chez Hamlet à la fois « folie simulée » et parfois, accès de folie réelle<sup>156</sup>.

Tout comme Hamlet, Charles Charles 38 déploie énormément de minutie dans l'exécution de sa mise en scène. Dès les premières lignes de la pièce, le souci du détail dont il fait preuve dans l'énonciation de ses didascalies révèle un esprit organisé :

<sup>153</sup> Normand Charette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, 1981, p. 79.

<sup>154</sup> Sophie Bastien, *Caligula et Camus – Interférences transhistoriques*, Amsterdam – New-York, Éditions Rodopi B.V., coll. « Faux titre », 2006, p. 72.

<sup>155</sup> Stephen Little, *... ismes – Comprendre l'art*, Montréal, Hurtubise, 2005, p. 104.

<sup>156</sup> Maurice Abiteboul, « Raison et déraison dans *Hamlet* de Shakespeare : folie réelle et folie simulée », *Théâtres du Monde*, n° 17, 2007, p. 7.

Odeurs de sel et de poisson frais. Bruit d'un harmonica, bruit des vagues. Projecteur sur trois garçons. Enveloppés dans la fumée bleue de leurs cigarettes, avachis dans un coin, serrés les uns contre les autres comme un seul monstre à trois têtes, ils fixent le public avec méfiance. Ils ont pourtant l'air égaré, dépaysé comme des bêtes de cirque avant le spectacle et c'est un peu ce qu'ils sont, ces trois garçons aux cheveux blonds tout juste bons à être beaux<sup>157</sup>.

Cette pensée méthodique de Charles Charles 38, laquelle rappelle celle d'Hamlet, est synonymique de l'alliance entre folie et lucidité présente chez l'artiste fou. Cette union/désunion entre deux termes souvent opposés crée des tourments chez Charles Charles 38, oscillant constamment entre ces deux pôles. D'ailleurs, dans sa pièce *Le théâtre de l'immolation de la beauté*, l'auteur, Charles Charles 19, a choisi d'entrevoir le monde à travers une vision manichéenne. Si Winslow et Alvan incarnent respectivement l'esprit du Bien et l'esprit du Mal, Charles Charles 19 a choisi quant à lui de jouer le rôle de la pleine lune, celui de l'entremetteur entre les deux autres personnages :

Charles Charles 19 : Je suis la pleine lune. Je suis celle qui, dans sa rareté, a fait surgir du debout de l'Occident ses rayons pour opposer sa loi au soleil.

Winslow : Comme elle est blanche... elle est toute en lumières! [...] à Boston hier au soir, j'ai bien vu qu'il lui manquait... comme une étincelle... Et elle nous est arrivée ce soir, sur la plage de Cape Cod, ronde, pleine, belle... blanche<sup>158</sup>...

En opposant et en combinant simultanément la blancheur de la lune et la noirceur de la nuit, l'acte de superposition du Bien et du Mal engendre un effet de purgation. La pleine lune rappelle la perfection, l'art total, la beauté qui s'éploie en cette seule et unique soirée, comme si cette représentation était irréprésentable, inaccessible par son éclat foudroyant.

Est-ce un effet du hasard que Jean-Luc Bouisson observe aussi ce phénomène de substitution du Mal (la folie dévastatrice) par le Bien (la purgation des erreurs) dans la pièce *Le roi Lear* :

La folie est contagieuse et plonge le monde dans le chaos » pervertissant les valeurs, « changeant l'amour en haine, le Bien en Mal. » La folie dans la pièce montre surtout

<sup>157</sup> Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, 1981, p. 25.

<sup>158</sup> Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, 1981, p. 53-54.

qu'elle est « l'étape, la cassure nécessaire afin de pouvoir avancer sur la voie de la sagesse, de la purgation des erreurs. » La hutte « devient alors la maison de la sagesse », permettant à « cette petite congrégation d'aliénés [...] en route vers la voix de la raison [...] de s'éloigner de la folie dévastatrice<sup>159</sup>.

Manifestement, encore une fois, l'influence de Shakespeare se fait sentir, car la folie, dans cette pièce de Chaurette, est décrite comme un combat perpétuel entre le Bien et le Mal et un passage nécessaire afin d'accéder à la sagesse. À la fin de la pièce, après avoir été purgé de ses fautes, Charles Charles 38 porte momentanément un regard lucide sur lui-même et sur le monde :

Charles Charles 38 : [J'ai vu] Winslow. Et puis Alvan. [...] Dans la chambre. Ils faisaient que dormir... dans le silence, ma foi ils souriaient...

*Un temps.*

... Alors j'ai dit : « Charles Charles, va falloir que t'apprennes... » J'ai pas voulu les déranger, ils avaient besoin de se reposer... alors je suis sorti... [...] Alors je suis sorti... et puis j'ai marché sur la plage, et puis...

Charles Charles 19 : Et puis j'ai vu... non, j'ai entendu d'abord... il jouait de l'harmonica...

Charles Charles 38 : Quelqu'un qui jouait de l'harmonica... [...] Je me suis arrêté... il était seul...

Charles Charles 19 : Le ciel était orange, il y avait la pleine lune toute blanche, et il y avait lui, il était tout noir...

Charles Charles 38 : Aussitôt, les choses se sont passées très vite dans ma tête... J'ai revu la bagarre de l'après-midi et j'ai dit : « Charles Charles, ce serait monstrueux! » et j'ai dit : « Charles Charles, ça pourrait au moins te consoler... » ... J'ai juste eu à lui demander s'il voulait jouer dans ma pièce... j'ai eu qu'à lui demander et puis c'est lui qui m'a suivi<sup>160</sup>...

L'aveu de Charles Charles 38 sert donc de dénouement partiel à la répétition obsessionnelle de certains événements menée par le protagoniste.

## 2.2 Répétition, dédoublement et identité multiple

### 2.2.1 La figure du fou véhiculaire de la pluralité du sens

Selon Bastien, les auteurs dramatiques abordant le thème de la folie au théâtre ont souvent recours à des structures dramaturgiques méta-théâtrales :

<sup>159</sup> Jean-Luc Bouisson, « La folie dans Le Roi Lear (1606) de Shakespeare : élément de perversion et d'inversion des valeurs », *Théâtres du Monde*, n° 17, 2007, p. 45-55.

<sup>160</sup> Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, p. 109-110.

Cette forme met ainsi en scène la complexité psychique du personnage, lui donne corps et volume. Elle peut explorer une large gamme de registres, enchaîner les ruptures de ton, les changements radicaux d'attitude et de voix, et dégager une personnalité multiple. De plus, les réactions, la souffrance, le langage du fou marquent un décalage et apparaissent théâtraux en s'extériorisant<sup>161</sup>.

Le personnage, dans une telle structure, devient alors porteur d'une parole illusoirement spontanée et teintée d'émotions présentées comme étant subjectives. Témoignant encore une fois des qualités liées au mouvement expressionniste, l'angoisse ressentie par Charles Charles 38 à l'apogée de la pièce rappelle l'histrionisme apparenté au personnage dit fou. Si l'on se réfère à nouveau aux écrits de Bastien, il paraît juste d'avancer que Chaurette, ici, associe « le trouble de l'esprit<sup>162</sup> » à la « vivacité de la parole<sup>163</sup>. » Alors que Charles Charles 19 incarne la conscience de cette figure prismatique, Charles Charles 38 tente d'éviter de révéler la vérité quant à l'assassinat de l'enfant :

Charles Charles 19 : Et toi Charles, Charles, mon beau Charles Charles, que faisais-tu entre six heures et sept heures... ?

Charles Charles 38 : [...] Moi, c'était pas la même chose, j'étais fou.

Charles Charles 19 : Mais tu peux te rappeler...? Moi, je me souviens...

Charles Charles 38 : [...] à une heure j'ai répété mon rôle, à deux heures on est allés se promener sur la plage tous les trois, rentrés à trois heures trente... je me suis couché, dormi jusqu'à cinq heures, soupé à cinq heures trente, et à six heures...

Charles Charles 19 : Et à six heures?

Charles Charles 38, *affolé, soudain* : Va-t'en!

Charles Charles 19 : Et à six heures?

[...]

Charles Charles 38 : J'ai couru chercher Winslow... « Winslow... viens voir... le soleil et la lune! »

Charles Charles 19 : Et alors, [...] qu'est-ce que tu as vu?

Charles Charles 38 : Va-t'en!

Charles Charles 19 : Dis qu'est-ce que tu as vu?

Charles Charles 38 : [...] Tous les deux [...] ... dans le silence, ma foi ils souriaient... une tendresse qui m'a fait plus mal que si j'avais vu autre chose... ce soir-là, l'immolation de la beauté... et moi qui croyais... qui croyais que Winslow...

Dans cet échange, l'agressivité de Charles Charles 19 pousse Charles Charles 38 à avouer son crime. Or, cet aveu, en apparence cohérent, est aussi fort probablement fautif. En effet,

<sup>161</sup> Sophie Bastien, « La folie à la scène : quelques tendances contemporaines », *Jeu : revue de théâtre*, n° 140, (3) 2011, p. 72.

<sup>162</sup> Sophie Bastien, *Caligula et Camus – Interférences transhistoriques*, p. 32.

<sup>163</sup> *Idem*.

si la mise en scène des circonstances qui ont mené au meurtre et au procès qui a suivi est le fruit des rêves oniriques de Charles Charles 38, comment le lecteur peut-il avoir la certitude que l'échange cité ci-haut n'est pas le résultat d'une folie simulée? Il en va de même en ce qui concerne l'événement déclencheur, qui sert de source d'inspiration à cette mise en scène de soi. En effet, si, comme le souligne Bergson, « c'est le réel qui fait le possible, et non le possible qui devient le réel<sup>164</sup> », la quête d'un point d'ancrage dans un « réel » quelconque demeure une énigme insoluble. Dès les premières répliques, le « réel » et le « possible » apparaissent indiscernables : d'où l'omniprésence de la notion de « cohérence fautive ».

### 2.2.2 Le récit fragmenté comme vecteur de folie

Dans *Provincetown Playhouse*, Charles Charles 19 et Charles Charles 38 s'échangent continuellement les rôles, de sorte que c'est davantage la figure du fou qui émane de ce duo interchangeable que les personnages traditionnellement définis en tant que tels. Par exemple, dans la scène 4, Charles Charles 38 joue « le juge » tandis que Charles Charles 19 joue « l'auteur » :

Charles Charles 38 : Le juge : « Le saviez-vous qu'il y avait un enfant dans le sac? »  
 Charles Charles 19 : L'auteur : « Au point où j'en suis... je ne sais plus... même si je savais... »  
 Charles Charles 38 : Le juge : « Le saviez-vous oui ou non? »  
 Charles Charles 19 : L'auteur : « Vous voulez dire... dans la réalité? Vous savez bien que si je l'avais su, j'aurais interrompu la pièce<sup>165</sup>... »

Puis, au début de la cinquième scène, les échanges entre les deux personnages prennent la forme d'une méta-discussion autour du texte de la pièce *Théâtre de l'immolation de la*

<sup>164</sup> Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant*, PUF, coll. « Quadrige », 1938, p. 115.

<sup>165</sup> Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, 1981, p. 35.

*beauté*, où la différence entre les deux Charles Charles est indiscernable, c'est-à-dire que les propos émis autant par Charles Charles 19 que par Charles Charles 38 pourraient appartenir à l'un ou à l'autre :

Charles Charles 19 : Le début de la pièce est pour le moins bizarre.  
 Charles Charles 38 : C'est l'œuvre d'un fou.  
 Charles Charles 19 : Oui, je le sais... (*Il lit :*) « Théâtre de l'immolation de la beauté. »  
 Dès les premiers tableaux – au fait, cette pièce en comporte dix-neuf – dès les premiers tableaux, dis-je, on annonce le meurtre.  
 Charles Charles 38 : L'immolation.  
 Charles Charles 19 : On peut même voir ce sac qui contient l'enfant, près des trois garçons. Il est écrit que deux de ces garçons portent un couteau à la ceinture.  
 Charles Charles 38 : Et que l'auteur n'en a pas<sup>166</sup>.

Ailleurs dans le texte, Charles Charles 19 enchaîne en rapportant à la fois les propos du juge et de l'auteur :

Charles Charles 19 : L'auteur : « Erreur! J'ai écrit : C'est comme s'il en avait un, lui aussi. »  
 Le juge : « Que voulez-vous dire? »  
 L'auteur : « Ça, monsieur le juge... Comme s'il en avait un. »  
 Le juge : « Comme s'il en avait un quoi? »  
 L'auteur, excédé : « UN COUTEAU! »<sup>167</sup>

Enfin, un peu plus tard dans la scène, Charles Charles 19 incarne le juge et Charles Charles 38, l'auteur. Les rôles sont donc inversés à ce moment :

Charles Charles 38 : L'idée des couteaux, avouez que c'était génial! [...]  
 Charles Charles 19 : Le juge : « La réaction du public? »  
 Charles Charles 38 : L'auteur, qui fouille dans ses souvenirs : « ... Le public a adoré... conquis dès le début... c'est le genre de truc qui plaît<sup>168</sup>. »  
 Charles Charles 19 : Le juge : « Mais à la fin, quand on immole? »  
 Charles Charles 38 : L'auteur : « ... Un grand silence, si je me souviens bien... Ils n'y ont pas cru, eux... [...] S'ils avaient su que le sang qui s'écoulait, c'était du vrai sang d'enfant<sup>169</sup>... »

À ces moments, l'alternance des rôles crée un effet de discontinuité et de fragmentation en apparence chaotique, rappelant de nouveau la conception subjective de la vie évoquée par

---

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>167</sup> Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, 1981, p. 43-33.

<sup>168</sup> Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, 1981, p. 43-44.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 44.

Little dans sa définition de l'expressionnisme. En fait, l'acte de répétition et la présence du théâtre dans le théâtre contribuent à alimenter la confusion du spectateur. Comme le stipule

Pascal Riendeau à ce propos :

Le refus de proposer une vision du monde unique ou encore d'envisager le monde comme un système cohérent (comme un Tout) se manifeste, sur le plan de la forme, par une écriture fragmentée, non chronologique, avec de multiples points de vue sur des idées ou des événements. [...] Pour Georges Banu, un des signes distinctifs du fragment dans la dramaturgie est qu'il « s'égare pour ne laisser que les marques de son impossibilité de se constituer en un tout, de se formuler comme un système<sup>170</sup>.

Les citations présentées soulignent que le rejet de la cohérence s'impose comme un système en soi. L'auteur confère sciemment au lecteur un espace infini d'interprétations.

Dans un même ordre d'idées, l'écriture fragmentée connote la figure du fou. Entre autres procédés, la répétition du nombre « 19 » indique une perte de repères. Ce nombre, repérable trois fois dans le titre de la pièce de Chaurette, contribue à nourrir l'idée selon laquelle le récit auquel on assiste relève de l'imaginaire, considérant la multiplication des symboles : *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*. L'année de la pièce est un doublon de l'âge de Charles Charles au moment de la représentation de la pièce *Théâtre de l'immolation de la beauté*. Puis, il y a les deux personnages : Charles Charles 19 et Charles Charles 38. Le premier, si l'on se limite à la logique de son nom, correspond à Charles Charles tel qu'il était à 19 ans. Or, Chaurette, s'écartant de toute vérité logocentrique, brouille les pistes ici aussi. Puisque la pièce se déroule dans l'imaginaire de Charles Charles 38, Charles Charles 19 se révèle plutôt une réécriture de Charles Charles 38 de celui qu'il était à 19 ans. Par ailleurs, dans la scène finale de la pièce, Charles Charles 38 clarifie la fonction de Charles Charles 19 en le décrivant comme une projection de son esprit : « Charles Charles 38 : T'es parti, Charles Charles?... Mais, c'était pour rire, allez,

---

<sup>170</sup> Pascal Riendeau, *La cohérence fautive : l'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, Québec, Nuit blanche, 1997, p. 70.

reviens, tu sais bien, je voulais que tu restes... qu'est-ce que je suis, moi, si t'es pas là<sup>171</sup>...? » Ainsi, pour Charles Charles 38, la « disparition » de Charles Charles 19 à la fin de chaque répétition – c'est-à-dire lorsque Charles Charles 38 admet qu'il a orchestré le meurtre de l'enfant par jalousie – se lit comme une mise à mort de soi.

Outre le nombre 19, la répétition du prénom Charles, autant chez le personnage à 19 ans qu'à 38 ans, se révèle être un signe autoréflexif. Comme le souligne Jean Cléo Godin, « l'identité de Charles Charles apparaît neutre, sans appartenance géographique ou nationale, en même temps que réflexive et doublement narcissique<sup>172</sup>. » Par conséquent, il est possible d'avancer que le deuxième « Charles », dans le prénom « Charles Charles », est en fait le reflet de lui-même. En ce sens, la conscience de Charles Charles 38 serait non seulement dédoublée, mais quadruplée. Le rapport au réel est donc porteur ici d'un autre questionnement méta-théâtral sur la dualité humaine, ne serait-ce que par l'appellation du personnage principal, qui est déjà conçu comme étant le double de lui-même. C'est aussi le caractère autoréflexif du personnage qui fait de lui une « figure » scénique selon la conception de Ryngaert et Sermon.

Outre le nombre 19 et l'alternance des rôles, l'écriture fragmentée propre aux extraits des *Mémoires de Charles Charles* exclut la construction d'un espace-temps tangible. Comme le souligne Riendeau, « considérer les "Mémoires" comme étant simplement l'œuvre de Charles Charles 38, c'est négliger deux de leurs aspects les plus importants : leur grande lucidité et leur aspect ironico-cynique<sup>173</sup>. » Lorsque Charles Charles, dans l'extrait cité précédemment, déclare qu'il savait « qu'un enfant ne pouvait

---

<sup>171</sup> Normand Chaurrette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, p. 111.

<sup>172</sup> Jean Cléo Godin, *Chaurrette Playhouse*, p. 54.

<sup>173</sup> Pascal Riendeau, p. 72.

être éventré sans susciter quelque rumeur », il porte un regard risible sur la pièce. Or, ces mêmes extraits servent également à complexifier le récit qui sous-tend l'intrigue :

[L]es extraits des Mémoires qui jalonnent le texte en paraissent détachés : une réflexion sur le texte de la pièce qui aurait été écrite avec le recul qui sépare les deux Charles Charles. En réalité, ce texte appartiendrait plutôt à un troisième Charles Charles<sup>174</sup> [...]

C'est en considérant cette hypothèse de Godin d'un troisième Charles Charles, sorte « d'architecteur intratextuel<sup>175</sup> », que nous pouvons identifier un troisième degré possible de mise en abyme dramaturgique. D'abord, il y a la pièce de Charles Charles 19, le *Théâtre de l'immolation de la beauté*. Puis, il y a la pièce de Charles Charles 38, soit la discussion entre Charles Charles 19 et lui autour de la création de la pièce et des événements qui ont suivi. Enfin, il y a la troisième pièce, celle dont les « Mémoires » témoignent par leur caractère narratif. Selon Riendeau, le Charles Charles des « Mémoires » pourrait être le même que celui dont parle le chercheur André Loiselle, soit « l'énonciateur énigmatique du titre de la pièce<sup>176</sup>. » Selon ce dernier, le Charles Charles connoté par le « j' » de « j'avais 19 ans » du titre de la pièce est celui qui porte un regard en surplomb sur « le conflit entre Charles Charles 38 et sa conscience représentée par Charles Charles 19<sup>177</sup>. »

Ces mises en abyme agissent en tant que techniques de déconstruction employées par l'auteur. Quant à l'enquête sur la vérité, elle sert de stratégie d'écriture<sup>178</sup> pour mettre en lumière la folie de la figure. Qui plus est, en faisant dialoguer les multiples déclinaisons d'une même figure, Chaurette fait appel à « une réalité métaphysique<sup>179</sup> » plutôt que de se

---

<sup>174</sup> Jean Cléo Godin, p. 116.

<sup>175</sup> Riendeau, *op. cit.*, p. 73. L'architecteur intratextuel est, pour reprendre les mots de Julie Tremblay (« Le texte autophage dans l'œuvre de Normand Chaurette », p. 12) : « une sorte de Charles Charles 81 implicite et événementiel. [En ce sens], les extraits des *Mémoires* forment une sorte de guide textuel qui nous rappelle la primauté de l'écrit sur l'action ou de l'écriture comme action. »

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>177</sup> André Loiselle, p. 98.

<sup>178</sup> Nadine Desrochers, p. 120.

<sup>179</sup> Lionel Richard, p. 123.

référer à un univers physique externe ou possible. Par conséquent, ce procédé de réflexivité, ainsi que celui d'une autoréflexivité spécifique à un univers physique externe ou possible, rappellent le caractère expressionniste de l'image de la folie.

### 2.2.3 Le jeu des possibles

L'incursion dans l'univers onirique de Charles Charles est marquée par le recours du personnage à un langage empreint d'un humour, nous le répétons, ironico-cynique<sup>180</sup>. Ce choix de ton, lequel par ailleurs n'est pas sans rappeler celui employé par moments par Gauvreau dans *La charge*, sert à souligner la démesure et l'impossibilité d'une entreprise visant la recreation d'événements passés. Charette instaure souvent une logique pour ensuite la déconstruire. Par exemple, Charles Charles 19 justifie le choix de dix-neuf coups de couteau, puis souligne ensuite que cette affirmation ne revêt aucun sens :

Charles Charles 38 : Le chiffre 19 revient souvent dans le texte.  
 Charles Charles 19 : Dix-neuf coup de couteau, oui.  
 Charles Charles 38 : Pourquoi dix-neuf? Pourquoi ce chiffre revient-il si souvent?  
 Charles Charles 19 : C'était le 19 juillet 1919 et ce soir-là je fêtais mes dix-neuf ans.  
 Charles Charles 38 : Pouvez-vous m'expliquer le rapport?  
 Charles Charles 19 : Y en a pas<sup>181</sup>.

C'est la déconstruction en tant que procédé d'écriture employé par Charette, plutôt que le choix du symbole 19 en tant que tel, qui devient le signe de la folie de la figure de Charles Charles, peu importe la manifestation du personnage. C'est donc dire qu'à travers ces répliques, Charles Charles 19 crée l'illusion d'une réalité pour ensuite la détruire au profit de « l'observation critique d'un simulacre<sup>182</sup> », comme l'énonce Sarrazac dans *Critique du théâtre – De l'utopie au désenchantement*. Ainsi, Charette convie le lecteur à porter son

<sup>180</sup> Riendeau, *ibid.*, p. 73.

<sup>181</sup> Normand Charette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, 1981, p. 37.

<sup>182</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre – De l'utopie au désenchantement*, p. 54.

attention davantage sur « la production du simulacre scénique et de sa mise en procès<sup>183</sup> » plutôt que sur l'illusion fondée sur le principe de l'imitation, c'est-à-dire la représentation théâtrale.

Fait en soi révélateur, les multiples voix convergent finalement en une seule à la quatorzième scène, contredisant tout ce qui a été établi antérieurement : « Alvan : Ce qu'il aurait fallu dire au public, c'est que dans la réalité le sac contenait de l'ouate. Mais c'aurait été lui mentir, parce que dans la réalité il contenait un enfant<sup>184</sup>. » En guise de réponse à l'énigme que sous-tend la réplique hypothétique d'Alvan, la citation de Gilles Deleuze souligne que le virtuel possède en tant que telle une réalité<sup>185</sup>. Par contre, dans le cas de *Provincetown Playhouse*, le virtuel de la représentation théâtrale rompt sans cesse avec les limites de sa propre réalité et donc, avec l'acte théâtral en tant que tel. En effet, la présence d'un enfant dans le sac, menant à un réel assassinat, dépasse le cadre attribuable au théâtre, lieu de création relevant de la fiction. Conséquemment, l'homicide du jeune Antshutz n'appartient alors plus à son cadre initial, mais plutôt à celui de la réalité. Le meurtre est irrémédiable. Ce geste violent rompt avec une des conditions *sine qua non* du théâtre, soit « la loi d'exclusion du non-retour », élaborée par Josette Féral :

Cette loi impose à la scène une réversibilité du temps et des événements qui s'oppose à toute mutilation ou mise à mort du sujet. [...] De telles scènes rompent le contrat tacite avec le spectateur. [...] Ces interdits constituent précisément une des limites du théâtre parce qu'ils menacent le cadre du jeu et transforment momentanément le théâtre en piste de cirque. Si la théâtralité de l'événement est toujours là, le théâtre, lui, en revanche, a disparu<sup>186</sup>.

---

<sup>183</sup> *Idem*.

<sup>184</sup> Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, 1981, p. 96.

<sup>185</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre – De l'utopie au désenchantement*, p. 142.

<sup>186</sup> Josette Féral, p. 95-96.

Le geste meurtrier du protagoniste n'a pas été répété, calculé, orchestré. Une fois l'acte commis, la répétition de l'événement devient impossible puisque l'enfant n'est plus. L'événement réel de l'enfant sur scène est en fait la conséquence de la jalousie de Charles Charles 19 face à l'amour naissant entre Winslow, son amant, et Alvan, son ami. En commettant ce geste irrémédiable, Charles Charles 19, tout comme Hamlet « a jugé bon de prendre le manteau de la folie<sup>187</sup>. » Ce faisant, « l'utopie a fait place au désenchantement<sup>188</sup> » et le jeu des possibles a été rompu, brisant la loi énoncée par Féral.

## 2.3 Le miroir déformant

### 2.3.1 Le passé

Dans la pièce de Chaurette, le passé est scindé en trois catégories : il peut autant être attribué aux événements qui ont précédé le meurtre qu'à l'événement même ou à ses conséquences. Quant à la période de temps séparant Charles Charles 19 de Charles Charles 38, elle relève plutôt d'un temps narratif « atemporel », lecture de l'œuvre rejoignant celle de son préfacier Gilles Chagnon :

La simultanéité des deux Charles Charles les télescope l'un et l'autre, avec le spectateur, dans un dehors du temps où coïncident la pleine lune de juillet 1919 et le jour d'anniversaire de 1938, à Chicago. Opérant par glissements successifs, la pièce, dans un processus qui donne comme contemporain l'écrivain et son double aliéné, échappe à la condition syntagmatique du voir et dilate le regard jusqu'au lieu inaccessible, phantasmatique, d'une scène originale<sup>189</sup>.

La perception du passé auquel accède le lecteur est en fait biaisée, car elle n'existe que dans l'imaginaire de Charles Charles 38 : il s'agit en fait d'une réécriture – manifestement instable et en mouvance perpétuelle – des événements du passé. Cette conception du passé

---

<sup>187</sup> Maurice Abiteboul, p. 40.

<sup>188</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.*.

<sup>189</sup> Gilles Chagnon, p. 11.

est conçue pour nourrir un projet artistique bien précis. Normand Chaurette énonce lui-même, dans une entrevue accordée à Guy Beausoleil, que

La pièce qui se déploie montre qu'elle se déploie en réfléchissant sur la fragilité de sa propre existence. Le spectateur est mis en position de voyeur : il assiste à ce qu'il ne devrait pas voir, à ce qui est interdit, mais je lui montre qu'il n'y avait rien à voir, car ce qui était lisible ou visible ne le sera jamais plus. D'un côté, il y a l'expérience et de l'autre, le langage, on a recours au langage, mais ce faisant, on fait disparaître l'expérience de l'expérience au profit de l'expérience du langage. Le langage se trouve, alors, chargé d'une nostalgie immanente<sup>190</sup>.

Le langage s'inscrit logiquement dans un passé où le souvenir domine la réalité, où chaque jour, chaque répétition, est à la fois le début et la fin d'une pièce autobiographique mémorielle caractérisée par ses aspects subjectif et, forcément, fictif :

*Les deux Charles Charles font face au public.*

Charles Charles 19 : Mesdames et Messieurs, la pièce que vous allez voir est l'œuvre d'un auteur dangereusement malade. Il est encore temps pour vous de sortir.

Charles Charles 38, *avec empressement, suppliant* : Non, restez!... On ne va pas vous faire de mal!...

*Charles Charles 19 et Charles Charles 38 se regardent.*

Charles Charles 19 : Toi?

Charles Charles 38 : Toi?

Charles Charles 19 : C'est la dernière fois.

Charles Charles 38 : Hier aussi, t'as dit ça.

Charles Charles 19 : Aujourd'hui, c'est promis, c'est la dernière fois. Tu comprends, aujourd'hui<sup>191</sup>...

Serait-il trop ambitieux d'affirmer que la fiction « domine » la figure Charles Charles, voire, la dépasse, ou encore, selon une lecture plus psychologique, que le besoin du rituel est élevé au rang d'une obsession? Chose certaine, à chaque jour, Charles Charles 38 fait apparaître Charles Charles 19 et le rituel de la répétition recommence, inlassablement, sans que le premier puisse y mettre un terme<sup>192</sup>.

D'ailleurs, l'emploi du marqueur de temps « aujourd'hui » dans la réplique de Charles Charles 19 citée précédemment est paradoxal. Chaurette défie les attentes, car ce

<sup>190</sup> Guy Beausoleil en entrevue avec Chaurette, numéro 1, 1996, p. 8.

<sup>191</sup> Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse*, p. 29-30.

<sup>192</sup> Nadine Desrochers est la première à avoir noté la construction mémorielle de la pièce à la page 119 de son article dont la référence apparaît en bibliographie.

marqueur de temps est également employé à trois reprises dans « *Les Mémoires* de Charles Charles ». Comme nous l'avons énoncé précédemment, l'existence de ces fragments textuels sert à indiquer l'existence d'un troisième Charles Charles, possiblement un « Charles Charles 81 », qui écrit ses « Mémoires » en parallèle à l'écriture de la pièce *Provincetown Playhouse*<sup>193</sup>. En ce sens, le mot « aujourd'hui », dans la réplique de Charles Charles 19 : « Aujourd'hui, c'est promis, c'est la dernière fois. Tu comprends, aujourd'hui... », ne revêt pas le sens qu'on lui attribuerait habituellement. Il connote le cycle infernal auquel Charles Charles 38 est réduit. Le personnage est piégé dans les dédales du temps, tout comme il est soumis au pouvoir souverain de l'Art. Ainsi, la figure du fou, en plus d'être circonscrite à travers le traitement réservé à chaque manifestation du personnage, à l'esthétique, ou encore, au langage, se définit progressivement à travers le traitement du temps : un temps qui explose, un temps fou en perte de repères :

« Hier » a détrôné « aujourd'hui » puisqu'il lui donne sa raison d'être. « Aujourd'hui » n'est plus le moment crucial où, les circonstances ayant été soigneusement préparées, un incident majeur va se produire, comme c'était encore le cas chez Strindberg ou Ibsen ; dans le théâtre contemporain, l'incident s'est produit dans un « hier » plus ou moins lointain, et le présent n'est souvent que le moment de son témoignage<sup>194</sup>. »

Si le « passé », dans la pièce de Chaurette, apparaît d'abord comme le moment initial du drame absolu, c'est plutôt la quête d'une reconstitution impossible qui constitue le véritable sujet de *Provincetown Playhouse*. L'intrigue et l'enquête sur la vérité qui y sont menées ne sont qu'un prétexte au méta-drame mémoriel de Charles Charles 38.

---

<sup>193</sup> Pascal Riendeau, p. 73.

<sup>194</sup> Nadine Desrochers, p. 120.

### 2.3.2 Le présent régressif

Alors que la description du décor, rédigée par Chaurette, annonce que la pièce se déroule « dans la tête de l’auteur [et que] dans cette tête, le décor représente la mer un soir de pleine lune<sup>195</sup> », dans la première scène, Charles Charles 38 s’adresse au public dans le noir puisqu’il « est d’abord invisible<sup>196</sup> ». Et c’est dans ce noir que Charles Charles 38 explique au public la prémisse de la pièce :

Charles Charles 38 : – « Charles Charles, 38 ans, auteur dramatique et comédien, leur dire que je suis fou. Autrefois l’acteur l’un des plus prometteurs de la Nouvelle-Angleterre. Ma fin de carrière : l’une des plus prématurées et des plus éblouissantes de l’histoire. Depuis, je suis seul. Depuis, c’est un one-man show. Mesdames et Messieurs<sup>197</sup>. »

La présence des guillemets dans cet extrait, une première réplique sous forme de citation, révèle un premier Charles Charles qui lit un texte, le sien, écrit auparavant. En effet, le Charles Charles 38 de la première scène énonce également que « [l]a scène se passe dans une clinique de Chicago, le 19 juillet 1938, soit dix-neuf ans plus tard<sup>198</sup>. » Dès lors, le personnage est indissociable de l’auteur Normand Chaurette puisqu’il précise que l’action de la pièce ne se déroule pas réellement en 1919; que la « pièce jouée » est en fait une mise en abyme. De plus, ce « premier Charles Charles » ajoute deux éléments aux indications de décor de Normand Chaurette : le décor comprend « une table et quatre chaises [et] le texte de la pièce est sur la table<sup>199</sup>... »

Peu étonnant donc que plusieurs questions émergent chez le lecteur dès l’entrée en matière : d’abord, puisque la pièce que Chaurette a écrite s’étend sur dix-neuf tableaux. et que, selon les didascalies, elle se passe dans la tête de l’auteur, comment se fait-il que

---

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>198</sup> *Idem.*

<sup>199</sup> Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j’avais 19 ans*, p. 26.

Charles Charles 38 précise que la pièce se déroule dans un hôpital psychiatrique? Cela semble indiquer une certaine lucidité chez ce personnage. En conséquence, peut-on supposer que la voix du Charles Charles 38 de la première scène est plutôt celle de son inconscient, une voix de l'esprit; une réponse qui permettrait par ailleurs à un interprète de livrer la scène selon une logique vraisemblable. Il n'en demeure pas moins que Chaurette ne distingue pas le Charles Charles 38 de la première scène de celui de la deuxième.

En guise de réponse à cette énigme, Chaurette indique dès la deuxième scène que « Charles Charles 38 est saisi d'un tremblement convulsif. Il semble en proie à des cauchemars<sup>200</sup>. » Cette didascalie apparaît fort révélatrice : elle marque une rupture entre le Charles Charles 38 de la première scène et celui de la deuxième, comme s'agissait de deux manifestations d'un même personnage. C'est comme si, à la deuxième scène, Chaurette soulignait l'entrée dans un univers onirique, même s'il avait déjà stipulé dans les didascalies précédant la pièce qu'on se retrouvait dans la tête de l'auteur. Dans ce cas, les mises en abyme se multiplient indiquant au lecteur (et possiblement au spectateur selon la mise en scène) qu'il ne faut pas chercher une vérité logocentrique au moment de se construire une fable. Il serait possible de stipuler, à ce moment, comme le suggère Riendeau, que le Charles Charles qu'il nomme « 81 », celui des « Mémoires », correspond fort probablement au Charles Charles 38 de la première scène. « Les "Mémoires" pourraient alors très bien se rapprocher du temps présent, presque contemporain de l'écriture du texte, comme s'ils étaient l'œuvre d'un Charles Charles 81<sup>201</sup>. »

Ce « Charles Charles 81 » hypothétique incarnerait donc l'image d'un présent régressif. L'espace associé à ce présent s'avère donc un *no man's land*, car la voix des

---

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>201</sup> Pascal Riendeau, *La cohérence fautive*, p. 73.

« Mémoires » est celle d'un Charles Charles lucide; un Charles Charles qui existe, mais qui n'est pas nommé; un Charles Charles, donc, qui s'avère intangible, mais qui rappelle tout de même la présence d'un auteur sur scène. Certaines répliques, par ailleurs, appuient l'hypothèse d'un Charles Charles appartenant à un temps présent régressif, dont celle-ci : « Depuis, je suis seul. Depuis, c'est un one-man-show<sup>202</sup>. » Ainsi, le Charles Charles 38 de la première scène, le même « Charles Charles 81 » de Riendeau, a conscience que toute la pièce n'est qu'un leurre et que c'est lui qui joue tous les personnages dans sa tête.

Ici, un lien direct peut être établi ici avec la définition expressionniste associée à la figure du fou, qui, comme nous l'avons mentionné en guise de prémisse à ce chapitre, « tend à éliminer l'univers physique externe, à le désagréger au profit d'une réalité métaphysique<sup>203</sup>. » Il y a également ici un autre rapprochement à faire avec le personnage d'Hamlet, digne représentant de cette même conception. Le shakespearien Abiteboul dénote qu'Hamlet a consciemment choisi la folie :

Hamlet, qui a très tôt dans la pièce décidé de porter un masque, de se dissimuler sous « le manteau de la folie », ne manque pas une occasion de rappeler qu'il n'agit qu'en toute connaissance de cause – sinon en toute maîtrise de la situation – et que c'est délibérément qu'il se présente aux uns et aux autres comme un personnage fantasque, faisant tout ce qu'il faut pour se faire passer pour fou<sup>204</sup>.

Le chercheur ajoute que « [l]a folie dans Hamlet n'est que le reflet de la folie des hommes, de la folie du monde – et, parfois, de leur retour à la raison<sup>205</sup>. » C'est donc dire que la folie au théâtre, par sa puissance démiurgique et sa structure spéculaire, renvoie l'homme à son essence et le confronte à lui-même, à son image, à son reflet dans le miroir. Le parallélisme entre cette lecture de Hamlet et Charles Charles est si prenant qu'on se demande si le

---

<sup>202</sup> Normand Chaurette, p. 26.

<sup>203</sup> Lionel Richard, *Comprendre l'Expressionnisme*, Paris, Infolio éditions, 2012, p. 124.

<sup>204</sup> Maurice Abiteboul, p. 42.

<sup>205</sup> Maurice Abiteboul, p. 43.

premier n'a pas servi de modèle au second. Dans les deux pièces, le présent, pour reprendre les propos de Peter Szondi – et toujours en lien avec l'expressionnisme –, « reflète la confrontation entre le " Je " isolé et un monde devenu étrange<sup>206</sup>. » Ainsi, le temps présent s'inscrit dans une logique d'un jeu de démystification du passé, d'« une quête de vérité via l'enquête<sup>207</sup>. » Comme le mentionne Desrochers, « [l]e présent n'est souvent que le moment du témoignage<sup>208</sup>. » Ce n'est pas un effet du hasard que cette spécialiste du récit dans la dramaturgie québécoise cite également Ryngaert, qui stipule que « les œuvres fondées sur une enquête menée par un ou plusieurs personnages fouillent le passé et les incertitudes de la mémoire pour qu'advienne une vérité provisoire et tremblotante<sup>209</sup>. » Une convergence de pensée fait ici école et laisse peu de place au doute.

En somme, les extraits des « Mémoires » de Charles Charles et la scène première de *Provincetown Playhouse* révèlent un présent qui s'inscrit dans un rapport étroit au passé, un présent relatif et revêtant de multiples connotations. Ce présent, tel que représenté dans la pièce de Chaurette, fait écho à la définition de l'esthétique expressionniste de Little, laquelle stipule que « l'image du passé est [...] déformée ou abstraite [...] [et] est inséparable d'une conception subjective, angoissée et révoltée de la vie<sup>210</sup>. » Bref, la figure du fou, selon cette esthétique, cherche à cerner le passé, mais ce faisant, elle se perd dans des élucubrations qui l'éloignent à jamais de la vérité.

---

<sup>206</sup> Marie Frankland, « La charge de l'original épormyable : une dramaticité sauvage », *L'Annuaire théâtral*, n° 32, 2002, p. 172.

<sup>207</sup> Nadine Desrochers, p. 120.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>210</sup> Stephen Little, LITTLE, Stephen. ... *ismes – Comprendre l'art*, Montréal, Hurtubise, 2005, p. 104.

### 2.3.3 La mort de l'avenir

L'éventrement de l'enfant de dix-neuf coups de couteau est présenté dans *Provincetown Playhouse* comme une ode à la Beauté. Ce geste embrasse également l'idéal d'un théâtre de la vérité qui, en soit, est un paradoxe, puisque le théâtre est vrai tant qu'il reste fictif. Or, en tuant le symbole du renouveau, Charles Charles 19 tue métaphoriquement la possibilité même d'un avenir. Appuyant cette interprétation, Charles Charles 38 mentionne à la dernière scène, la scène 19, qu'il est prisonnier d'une boucle infernale depuis dix-neuf ans :

Charles Charles 38 : ... dix-neuf ans que ça dure... c'est pas une vie... ! Une fois la pièce terminée, je vais me lever, je vais saluer, une fois... deux fois... ça dépend... le public qui connaît la pièce par cœur va rentrer chez lui, il va revenir demain... ça n'en finira jamais<sup>211</sup>...

Tout comme dans *La charge*, où le protagoniste semble prisonnier d'une boucle sans issue, le temps est suspendu et le récit des événements est constamment déconstruit, puis reconstruit. Le futur n'existe qu'au conditionnel. La cause du meurtre de l'enfant, c'est-à-dire le rapprochement entre Alvan et Winslow, incite Charles Charles 38 à « réécrire » constamment les circonstances ayant mené à l'assassinat du jeune Frank Anshutz. La trahison de Winslow et d'Alvan donne un sens à la fiction écrite par Charles Charles 38. Bref, les personnages de Charles Charles 19 et 38 ne peuvent pas exister au futur puisque la pièce de Charette avorte la possibilité même d'un futur, l'onirisme étant un mensonge. Bref, avec la mort de l'enfant, le sacrifice de la Beauté disparaît au profit d'un geste de vengeance, d'un acte immonde inspiré par le supposé rejet d'un amant, rejet qu'a subi Charles Charles 19 et dont il est éternellement prisonnier.

---

<sup>211</sup> Normand Charette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, 1981, p. 113.

À ce propos, Chagnon choisit d'intituler la préface de l'œuvre « La scène cautérisée ». C'est donc dire que même si Charles Charles 19 a souhaité « brûler sa plaie », enterrer sa souffrance, les conséquences de sa vengeance n'ont fait qu'immobiliser le temps et la plaie n'a, par conséquent, jamais guéri. La douleur est toujours aussi vive, aussi présente. La figure de Charles Charles, synonyme de la « figure du fou », s'est condamnée à revivre indéfiniment cette journée du 19 juillet 1919. Même si Charles Charles 19 est devenu Charles Charles 38 et que l'on peut en déduire que les années ont passé, il est resté figé dans le temps. Ainsi, dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, le présent et le futur se conjuguent au passé. Ce n'est que la présence hypothétique et jamais nommée d'un troisième Charles Charles, synonyme d'un auteur omniscient, qui permet la possibilité même d'un dénouement à l'intrigue.

Cette figure scénique multiforme, en tuant l'enfant dix-neuf ans plus tôt, s'est mise au monde. Charles Charles est à la fois l'accouché, l'accoucheur et la mort, car, en fin de compte, et en tant que seul survivant de l'intrigue, il incarne paradoxalement la mort. Il est voué à « assassiner sans relâche ce qui ne peut mourir, ce qui renonce à sa fin<sup>212</sup>. » Ainsi, Charles Charles est non seulement le meurtrier de l'enfant, mais également, indirectement, celui de Winslow et d'Alvan. Il savait qu'en plaçant la folie, la peine de mort lui serait épargnée. Il a choisi de ne pas avouer son crime et, par la suite, Alvan et Winslow ont purgé sa peine à sa place, faute de ne pas avoir voulu déclarer qu'ils avaient trahi sa confiance en se rapprochant intimement l'un de l'autre. Et comme le dit Richard, en lien avec les manifestations expressionnistes de la folie au théâtre : « la mort n'est pas, aux yeux du

---

<sup>212</sup> Gilles Chagnon, *La scène cautérisée*, p. 16.

protagoniste, un crime. C'est l'accomplissement mythique du cycle de la naissance et de la disparition<sup>213</sup>. »

En conclusion, dans ce chapitre, il a été question, en premier lieu, d'analyser la façon dont s'articule la notion de folie au théâtre en lien avec l'esthétique expressionniste. Les concepts d'aliénation, de purgation et de purification ont été étudiés dans l'objectif de dresser un portrait de la figure du fou chaurettienne, figure en quête de vérité à travers un questionnement sur l'essence de l'Art en général, le théâtre en particulier et plus précisément, l'acte d'écriture. En deuxième lieu, les rouages des procédés d'écriture employés dans la pièce de Chaurette ont été étudiés. L'analyse de la déconstruction et de la démultiplication a permis de confirmer l'affirmation de Bastien selon laquelle folie et méta-théâtre sont intimement liés. Enfin, un regard sur le traitement du temps dans *Provincetown Playhouse* a permis de cerner le caractère atemporel que revêt la figure de fou au théâtre. Le fait que Chaurette donne vie simultanément au passé et au présent tout en tuant le futur a permis de dégager la nostalgie immanente qui habite Charles Charles en tant que figure.

### **De l'expressionnisme au déconstructivisme**

Dans le troisième chapitre, il sera question d'établir des parallèles entre l'esthétique déconstructiviste développée par Derrida et la pièce *Ce que nous avons fait* de Pascal Brullemans. Il sera pertinent de déceler les différentes stratégies d'écriture présentes dans cette œuvre et menant au constat selon lequel le recours à la figure du fou au théâtre est un prétexte pour évoquer l'aliénation humaine en général et non seulement celle qui

---

<sup>213</sup> Lionel Richard, p. 120.

assaille les personnes supposément malades, comme Charles Charles. Le fait que cette œuvre s'affiche comme étant une pièce documentaire directement associée à la maladie mentale ne sous-entend pas forcément que le thème de la folie y est traité de façon univoque. Le but sera donc de prouver, comme le dit Jane Moss, que la folie au théâtre est plutôt « une maladie de l'imaginaire, un dérèglement des sens<sup>214</sup> ». Elle est surtout exploitée, dans le drame contemporain, pour sa puissance démiurgique.

---

<sup>214</sup> Jane Moss, « “Still crazy after all these years” – The Uses of Madness in Recent Quebec Drama », p. 44.

## Chapitre 3

### Miriam ou la Fille : figure en déconstruction

#### Résumé de la pièce

*Ce que nous avons fait* raconte l'histoire de parents préoccupés par la maladie mentale de leur fille, Miriam. Ayant épuisé toutes les ressources disponibles, ces personnages-narrateurs dépourvus de noms se retrouvent seuls et impuissants devant l'inexorable condition qui assaille leur progéniture. Ils constatent aussi que la schizophrénie de Miriam a miné leurs relations familiales, amicales et amoureuses : ils sont tellement affectés par la maladie de leur fille qu'ils négligent les autres aspects de leur existence. Selon une logique quasi-allégorique, il ne serait pas de trop d'affirmer que cette famille se veut représentative de tous ceux et celles qui ont connu un tel « itinéraire de souffrance<sup>215</sup>. » Leur vie est incessamment ponctuée par les appels de détresse de leur fille<sup>216</sup>. Néanmoins, malgré la souffrance, l'amour qu'ils ressentent les uns pour les autres demeure souverain. La solidarité qu'ils se vouent, quoiqu'empreinte de grandes maladrances, les aident à traverser cette épreuve. Le sujet est donc abordé du point de vue des parents, puis du frère, qui fait irruption à la toute fin. S'appuyant sur des stratégies d'écriture rappelant le documentaire, les personnages (à l'exception de Miriam qui est la seule à ne pas être dédoublée par un personnage-comédien) racontent leur version de ce drame.

---

<sup>215</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne, op.cit.*, p. 83.

<sup>216</sup> Pascal Brullemans, *Ce que nous avons fait*, Belgique, Lansman Éditeur, 2015, p. 12 ; 33 ; 52.

### 3.1 Pour une approche déconstructiviste de la figure du fou<sup>217</sup>

#### 3.1.1 Déconstruction de l'esthétique

Christopher Norris, dans la préface d'un entretien avec Jacques Derrida, définit le « projet déconstructionniste<sup>218</sup> » ainsi<sup>219</sup> :

La déconstruction isole certaines oppositions cruciales ou des structures binaires de sens et de valeur articulant le discours de la métaphysique occidentale. Cela inclut (entre autres) des distinctions entre forme et contenu, nature et culture, pensée et perception, [...], théorie et pratique, [...], concept et métaphore, parole et écriture, etc. Toute lecture déconstructionniste cherche à montrer comment ces termes s'inscrivent dans un cadre systématique de hiérarchies et de privilèges, de telle sorte qu'un élément dans chacun des couples semblera toujours occuper la position souveraine ou dominante. Le but est alors de démontrer – par le biais d'une lecture serrée – comment ce système se défait, pour ainsi dire, de l'intérieur; comment l'élément second ou subordonné dans le couple peut revendiquer un droit égal (et peut-être premier) à être envisagé comme *condition de possibilité* pour le système tout entier<sup>220</sup>.

Le choix du déconstructivisme s'inscrit dans la lignée des grilles esthétiques utilisées dans les deux chapitres précédents, dans la mesure où il permet de mettre en lumière certaines particularités et orientations du texte dramatique, mais aussi de souligner que certains personnages rappellent davantage la figure picturale que le personnage théâtral traditionnel. En soi révélateur, le déconstructivisme est issu des arts visuels<sup>221</sup>, tout comme le concept de la « figure scénique », bien qu'aujourd'hui, on a tendance à l'associer à l'architecture.

---

<sup>217</sup> Il est à noter qu'il est quasi-impossible d'évoquer la figure du fou dans *Ce que nous avons* sans avoir recours à un vocabulaire que l'on pourrait qualifier de « psychologisant ». Ce choix relève du fait que le texte a été écrit en étroite collaboration avec les comédiens lors du processus de création de la pièce. Le vocabulaire « psychologique » s'allie bien avec la spécificité du jeu québécois, laquelle favorise grandement l'apport personnel et collectif des interprètes.

<sup>218</sup> Il est à noter que les termes « déconstructiviste » et « déconstructionniste » sont des synonymes.

<sup>219</sup> Christopher Norris, « Entretien avec Jacques Derrida », dans *Derrida et la question de l'art – Déconstructions de l'esthétique*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2011, p. 481.

<sup>220</sup> Christopher Norris, *ibid.*

<sup>221</sup> Claude Massu, « ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE (Arts et culture) - L'architecture », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 1 août 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/etats-unis-d-amerique-arts-et-culture-l-architecture/>

Que ce soit dans le domaine des arts visuels ou de l'architecture, les supposées oppositions inhérentes aux œuvres présentent la voie d'accès à privilégier au moment de les analyser. Or, le sens le plus riche se retrouve non pas dans la description de ces supposées incohérences formelles, mais justement dans leur déconstruction. Par exemple, « Peter Eisenman suggère [...] que l'opposition traditionnelle entre structure et décoration, abstrait et figuratif, tracé et fond, forme et fonction pourrait se dissoudre<sup>222</sup>. » Dans *Ce que nous avons fait*, c'est justement la possibilité d'une dissolution qui nous apparaît révélatrice plutôt que la dissolution elle-même. Par conséquent, nous allons analyser la figure du fou en déconstruction comme « résultant de la juxtaposition de l'image et du texte<sup>223</sup>. »

En effet, le texte figurant sur la quatrième de couverture de la version éditée de la pièce de Brullemans souligne certaines dualités qui marquent l'œuvre, mais aussi le rapport étroit liant ces mêmes pôles. Manifestement, une logique « bipolaire » a nourri le processus d'écriture de l'auteur de la pièce :

*Ce que nous avons fait*, c'est tout à la fois un défi et un jeu. Le *défi* de porter à la scène, de façon presque documentaire, la question de la santé mentale vue à travers le prisme de ceux qui luttent pour conserver une vie sociale positive face à un proche atteint de schizophrénie. Le *jeu* de se positionner librement dans le cadre d'une répétition où chacun va s'appropriier un rôle, incarner un personnage, tenter de comprendre et ressentir les pulsions et les émotions fortes qui transcendent les souffrances et les transforment en source de rapprochement et d'amour...

Ici, une approche documentaire sous-tend une réflexion sur les rouages de l'écriture. C'est au terme de ces conditions que la figure scénique, telle que définie à même cette œuvre, embrasse une structure en constante déconstruction. Le jeu de la répétition permet à Brullemans de se prononcer, en tant qu'auteur, sur l'absurdité de la vie et sur la nécessaire présence, à son avis, du théâtre dans la vie – un théâtre « infradramatique » en quelque

---

<sup>222</sup> Adnen Jdey, *op. cit.*, p. 482.

<sup>223</sup> *Idem.*

sorte – afin de rendre l’existence possible. Brullemans agit alors à titre d’auteur-rhapsode<sup>224</sup> et sa figure rhapsodique se rend manifeste, entre autres, au cours des adresses au public des personnages-figures du Père, de la Mère et du Frère. En ce sens, par sa méta-présence, le dramaturge porte un regard à la fois interne et externe sur l’histoire.

Dans l’extrait suivant, Brullemans se positionne en tant que sujet épique de sa propre pièce. À travers la prise de parole de la figure de la Mère, il se prononce quant aux propriétés purgatives de la pratique théâtrale, associée à la respiration.

Mère : Évidemment, il y a la vie  
 On peut faire un jardin raconter des blagues prendre une distance  
 Pratiquer un métier faire du théâtre respirer  
 Respirer  
 Tout ça peut tenir la souffrance à distance un certain temps  
 Mais elle revient inévitablement pour nous empoisonner  
 C’est ça la réalité<sup>225</sup>

Le théâtre apparaît donc comme un remède aux maux de la vie, à une possibilité d’évasion de l’espace souvent restreint et destructeur de la vie. Le procédé de mise en abyme exploité par Brullemans, aussi subtil soit-il, rejoint l’affirmation de Bastien selon laquelle le théâtre dans le théâtre signale l’exploitation d’un thème lié à la folie<sup>226</sup>. Comme le souligne la Mère à la première scène, en s’adressant directement à un public, il s’agit de « l’histoire d’une famille traversée par la folie<sup>227</sup>. » Les choix dramaturgiques de Brullemans rejoignent donc ceux de Gauvreau et de Chaurette en ce qu’ils traitent de la condition humaine à travers un jeu de répétition de certains événements. Dans les trois pièces, la folie, tout comme le théâtre, est « une doublure, l’art de jouer avec la division<sup>228</sup>. »

<sup>224</sup> Il est à noter que les termes l’auteur-rhapsode et le sujet épique sont traités ici à titre de synonymes.

<sup>225</sup> Pascal Brullemans, *Ce que nous avons fait*, op. cit., p. 7-8.

<sup>226</sup> Sophie Bastien, *La folie à la scène : quelques tendances contemporaines*, p. 72.

<sup>227</sup> Pascal Brullemans, *Ce que nous avons fait*, op. cit., p. 7.

<sup>228</sup> Sophie Bastien, *Interférences transhistoriques*, op.cit., p. 134.

Michel Lisse affirme que la déconstruction telle qu'introduite par Derrida « met en question le motif archéologique en montrant combien la ressaisie de l'origine ou le retour au simple indécomposable relève du désir ou du fantasme<sup>229</sup>. » On pourrait donc dire que le traitement du texte théâtral privilégié par Brullemans se révèle être une réflexion sur la nature même du drame, un texte dramatique pouvant être décrit comme le fruit d'une « construction de déconstructions. » Dans cette optique et considérant l'idée présentée par Eisenman selon laquelle les déconstructions sont en fait des frayages entre « structure et décoration, abstrait et figuratif, tracé et fond, forme et fonction<sup>230</sup> », il devient possible d'établir un parallèle entre le concept de déconstructions de Derrida et le déconstructivisme en architecture. Dans ce chapitre, c'est en analysant la figure du fou en lien avec une esthétique de déconstructions – autant associée aux arts figuratifs qu'à Derrida – que nous parviendrons à démystifier ce parallèle.

Un approfondissement du terme « déconstructions » tel que conçu par Derrida s'avère essentiel avant d'entamer une analyse plus détaillée de la pièce. D'abord, ce concept met en lumière un rapport de « réflexivité entre métaphore et méthode<sup>231</sup>. » Cette réflexivité se révèle via une « invention et un effacement des frayages<sup>232</sup> », qui est un caractère propre à une définition derridienne de l'écriture. À ce propos, Michel Lisse avance que les traces visibles d'un passage (frayage) entre métaphore et méthode apparaissent au sein d'une réalité itérative spéculaire :

La pensée du chemin, la pensée comme chemin serait, dès l'origine, affectée d'un dérèglement. Une certaine déconstruction serait déjà à l'œuvre. Derrida, à titre indicatif, rappelle que le mot *methodos* avait parfois, « dans certains textes et contextes, le sens de perversion, ou plus précisément de voie détournée (*meta hodos*)

---

<sup>229</sup> Michel Lisse, *Déconstructions*, *op. cit.*, p. 75.

<sup>230</sup> Adnen Jdey, *op. cit.*, p. 482.

<sup>231</sup> Michel Lisse, *Déconstructions*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 66.

et donc d'artifice, de fraude<sup>233</sup>. » L'écriture, en tant que *pharmakon*, était à la fois bonne et mauvaise, remède et poison, vie et mort<sup>234</sup>...

Par conséquent, l'écriture en déconstruction sous-tend la notion du double.

Dans la pièce *Ce que nous avons fait*, l'auteur propose une méthode révélatrice d'un métadiscours qui domine la forme privilégiée, soit celle du théâtre documentaire. Les personnages sont à la fois personnages et figures, personnages et comédiens. Cette « double doublure » se dévoile dès la première scène :

Mère : C'est l'histoire d'une famille traversée par la folie  
 Dans cette histoire chacun va être confronté à cette réalité incontournable  
 Moi je dois tenir le rôle de la mère de l'enfant qui souffre  
 [...]  
 En fait vous m'excuserez mais je ne tiens absolument pas à *tenir* ce rôle  
 Je n'ai pas envie d'incarner cette souffrance pour vous la faire aimer  
 [...]  
 Alors, vous m'excuserez de ne rien « tenir » cette fois de ne pas plonger de rester dans  
 cette distance en périphérie de l'histoire pour vous la raconter<sup>235</sup>

Le mot « tenir » – écrit en italique, puis entre guillemets – témoigne de l'ironie de l'affirmation de la Mère. En effet, le reste de la pièce démontre que plus la Mère tente de s'éloigner de son rôle, plus elle devient vulnérable. Malgré ses tentatives de dissociation, les sentiments l'emportent sur la raison, faisant ainsi écho à l'union entre métaphore et méthode, pratique et théorie. Or, au début de l'intrigue, la figure de la Mère refuse de se mouvoir au personnage. Elle annonce au public qu'elle a choisi de conserver une distance par rapport à l'histoire, préférant remplir la fonction d'une narratrice que celle d'une comédienne. Il s'agit là d'un exemple probant d'un phénomène décrit par Moss qui rappelle la théorie derridienne : l'écriture dite folle émane d'une « déconstruction de l'illusion théâtrale à travers le recours aux fragments et aux mises en abyme<sup>236</sup>. »

<sup>233</sup> Jacques Derrida, «La langue et le discours de la méthode», *Recherches sur la philosophie et le langage*, n° 3, 1983, p. 48.

<sup>234</sup> Michel Lisse, *ibid.*, p. 67.

<sup>235</sup> Pascal Brullemans, *Ce que nous avons fait, op.cit.*, p. 7-8.

<sup>236</sup> Jane Moss, « “Still Crazy After All These Years – The Uses of Madness in Recent Quebec Dramas” », *op. cit.*, p. 36.

L'entrée en matière de la Mère insinue que l'histoire sera narrée plutôt que jouée : « Donc / Il était une fois une famille<sup>237</sup>. » Cette tendance envers la déconstruction se manifeste également lors des trois interruptions des personnages nommés « Comédien jouant le Père » et « Comédienne jouant la Mère » et « Comédien jouant le Fils ». L'auteur multiplie ainsi les signes de l'aspect représentatif adopté par l'écriture et ce, pour illustrer un lien explicite entre contenu et forme. Par exemple, dans l'extrait suivant, le « Comédien jouant le Père » raconte un moment de sa vie où il a côtoyé la folie :

Comédien jouant le père : [...] Il y a quelque temps je jouais dans un spectacle  
 J'y faisais une apparition au début du premier acte  
 Puis une deuxième à la fin de la pièce ce qui me laissait  
 une très longue pause  
 Me permettant d'aller en griller une sur le débarcadère [...]  
 Un soir pendant que je fume j'aperçois une jeune femme [...]  
 Je me rends compte qu'elle essaie d'entrer une aiguille dans son bras  
 Mais quelque chose ne fonctionne pas [...]  
 Elle n'est pas en mesure de le faire alors elle  
 s'énerve et risque de se blesser [...]  
 À cause de la vie que j'ai eue [...]  
 J'ai la capacité de lui venir en aide  
 Je me suis donc penché vers elle et j'ai pris la seringue  
 pour faire l'injection  
 En costume d'époque<sup>238</sup>

Ici, Brullemans exploite allègrement la structure spéculaire afin de mettre en lumière le caractère indicible de l'existence humaine, une existence où les rôles semblent interchangeable, où l'identité est en continuelle mouvance. Les personnages recherchent constamment une stabilité affective, à l'image d'une quête à la fois existentielle et personnelle. Cette quête de sens est manifeste de l'aspect protéiforme du thème de la folie.

L'auteur met ainsi à contribution la folie de l'expérience humaine dans son ensemble :

Le Père : En t'écoutant parler je me suis rendu compte que j'avais oublié  
 Ces grands après-midi passés au parc à procrastiner sur une couverture au soleil  
 Quand elle était petite et que tout était encore possible  
 C'est ça qui arrive quand on se détache  
 Ça va jusque-là

<sup>237</sup> Pascal Brullemans, *op. cit.*, p. 8.

<sup>238</sup> Pascal Brullemans, *Ce que nous avons fait*, *op. cit.*, p. 27-28.

Jusqu'à effacer ce qu'il y avait avant  
 Tu le savais ?  
 Bien sûr que tu le sais, c'est pour ça que tu le fais  
 Finalement on est peut-être malades tous les trois<sup>239</sup>

On repère facilement dans le propos du Père le leitmotiv de l'impuissance face à la maladie ainsi que celui d'une impossibilité de sublimer l'espoir. De cette réflexion émane aussi un constat redoutable, à savoir que les souvenirs nourrissent la souffrance, car ils ressassent un passé optimiste devenu inaccessible. Le Père conclut finalement que la Mère a choisi de se détacher du passé parce que cette idée d'un bonheur désormais utopique lui créait nombre de tourments. De ce fait, le Père avance qu'ils sont peut-être tous fous, car au sein de la notion de folie réside l'impression d'être étranger à soi-même<sup>240</sup>. À ce propos, Szondi souligne significativement que le procédé du miroir renvoie au « face à face du moi isolé et d'un monde aliéné et réifié<sup>241</sup>. » Sarrazac ajoute qu'« à bien entendre les accents de plainte ou de révolte des personnages du drame-de-la-vie, on peut se demander s'ils ne cherchent pas à faire appel de cette vie fantôme<sup>242</sup>. »

La folie apparaît ainsi dans cette pièce comme inhérente à la condition humaine. De plus, Jean-Philippe Milet, dans un article paru dans l'ouvrage intitulé *Derrida et la question de l'art*, rapporte que la folie est intrinsèquement lié à l'acte d'écriture :

[...] [U]ne folie veille sur la technique – sur le calcul, sur la mécanique. Elle veille alors comme architecture, sculpture [...] ne faudrait-il pas parler d'architecture intérieure? Veillant sur la mécanique, elle veille sur l'écriture – veillant sur l'écriture, elle veille comme écriture : veille de la monstration, de la phénoménalité, de la vérité, sur son propre montage. Quand, l'esthétique? Quand la folie veille sur l'écriture. [...] La folie qui veille sur l'écriture n'est jamais requise : toutes les fois qu'elle advient, en elle, avec elle, comme elle-même, advient le temps de l'esthétique<sup>243</sup>.

<sup>239</sup> Pascal Brullemans, *Ce que nous avons fait*, op. cit., p. 44.

<sup>240</sup> Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental – Un problème d'esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 13-14.

<sup>241</sup> Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, op. cit., p. 59.

<sup>242</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 92.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 45.

C'est donc dire qu'en plus d'être immanente à la condition humaine, la folie habite également l'écriture de Brullemans dans *Ce que nous avons fait*.

Cette affirmation s'avère pertinente au moment de constater qu'au cœur de la pièce *Ce que nous avons fait* s'articule une double réflexion. D'abord, celle des parents sur l'histoire qu'ils ont vécue. Puis, celle de ces mêmes personnages sur la manière dont ils souhaitent la raconter au public. C'est ainsi que les interruptions revêtent tout leur sens en tant qu'exemples d'une quête partagée d'une vérité. Par exemple, alors que la Mère décrit le voyage en voiture du Père pour aller voir sa fille en détresse, ce dernier est consterné face à l'embourbement de son épouse à raconter une histoire qu'elle n'a pas vécue :

Mère : C'était le printemps en fin de journée  
 Assommé par le paysage qui manquait cruellement d'imagination  
 Il se dit qu'il n'aurait pas dû conduire  
 Qu'il n'en avait plus envie  
 Qu'il ne pouvait plus  
 Qu'il était trop vieux  
 Qu'il fallait arrêter  
 Père : C'est n'importe quoi !  
 Mère : Je raconte l'histoire comme je veux  
 Père : Conduire c'est pas ça le problème  
 Mère : C'est quoi le problème  
 Père : C'est les vignettes  
 On ne peut plus parquer nulle part dans cette ville-là  
 C'est comme s'ils voulaient nous rendre fous avec leurs pancartes  
 [...]  
 Nous fourrer !  
 Mère : Je peux continuer ?  
 Père : Fais donc comme tu veux<sup>244</sup>.

Cet extrait, en plus de contenir le procédé d'interruption, met en valeur le procédé d'optation<sup>245</sup>, selon lequel « chacun a sa vérité<sup>246</sup>. » La folie, déclinée sous maints points de vue, laisse entrevoir d'innombrables contradictions qui soulignent la quasi-impossibilité de la définir de manière tangible et immuable. La folie, qu'elle soit réelle ou pas, semble remettre

<sup>244</sup> Pascal Brullemans, *Ce que nous avons fait*, op. cit., p. 13-14.

<sup>245</sup> Jean-Pierre Sarrazac, op. cit., p. 57.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 53.

en question la possibilité même de la vérité, comme nous l'avons également observé dans les deux pièces analysées précédemment. Les deux autres figures du fou analysées, soit celles de Mycroft Mixeudeim et de Charles Charles 38, sont constamment confrontées à des « vérités » divergentes. Dans *La charge*, le jugement de Mycroft est biaisé par les manipulations de ses bourreaux tandis que Charles Charles 38 est condamné à raconter indéfiniment la même histoire, tentant de discerner à tout moment la vérité du mensonge.

En somme, de nombreux procédés de dédramatisation rappelant l'aliénation de la figure du fou sont identifiables dans *Ce que nous avons fait*. Les figures des parents déjouent la vérité en tenant des discours où la parole est construite, puis déconstruite. Dans cette optique, serait-il juste d'avancer que non seulement le discours, mais également la parole elle-même, peuvent être perçus comme symboles de folie au théâtre?

### 3.1.2 Le fragment révélé sous forme de « répétition-variation »

Dans *Ce que nous avons fait*, l'esthétique rappelant le théâtre documentaire prend la forme d'une englobante « répétition-variation » où chaque personnage évoque sa version des faits. D'emblée, la forme semble dominer le propos, mais par son caractère polysémique, elle le complète, le nourrit et l'agrémente. Selon Sarrazac, le procédé de dédramatisation nommé « répétition-variation » « capte et musicalise [la répétition], jusqu'à produire de la différence et donc du sens<sup>247</sup>. » Suivant le concept de ce procédé, les comédiens incarnant le Père et la Mère renouvèlent la même situation en empruntant des voies légèrement distinctes. Chacun leur tour, ils racontent comment l'appel de leur fille, interrompant les fêtes organisées pour souligner leur départ à la retraite respectif, les a

---

<sup>247</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 60.

conduit à ce constat fatal et troublant : celui d'un renoncement décisif à une vie sociale ou une vie de famille épanouies.

La Mère raconte d'abord comment le Père a dû quitter la fête lui étant consacrée pour s'assurer que sa fille n'était pas en train de sombrer dans ses dédales imaginaires<sup>248</sup>. Puis, une scène entre le Père et la Fille se termine abruptement, alors que la Fille quitte le restaurant où son Père l'a invitée pour se fondre dans une masse de manifestants<sup>249</sup>. Afin de révéler l'impuissance des parents, la pièce emprunte ensuite le chemin inverse : le Père raconte comment la Mère a dû elle aussi quitter la fête organisée pour souligner son départ à la retraite afin de se rendre à l'appartement insalubre de la Fille<sup>250</sup>. C'est à ce moment qu'elle constate l'ampleur de la souffrance de sa progéniture et son impossibilité à vivre seule<sup>251</sup>. Il s'en suit une scène jouée entre la Mère et la Fille dans laquelle la Fille va s'enfuir de la voiture appartenant à la Mère pour se fondre dans une foule. Elle réagit au fait que la Mère refuse de lui redonner son couteau, symbole par excellence de « douleur, de peur et de folie<sup>252</sup>. » La similarité évidente entre les deux scènes rappelle le constat de Bastien, selon lequel « c'est avec une structure spéculaire plus ou moins élaborée que la dramaturgie contemporaine représente en général la folie<sup>253</sup>. » Les effets isomorphes employés par l'auteur illustrent à quel point la folie engendrée par la maladie assaille les proches de la malade, qui se retrouvent impuissants vis-à-vis l'inexorable condition dont ils sont prisonniers.

---

<sup>248</sup> Pascal Brullemans, *Ce que nous avons fait*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>253</sup> Sophie Bastien, « La folie à la scène : quelques tendances contemporaines », *op. cit.*, p. 72.

Conformément à une logique rappelant explicitement le documentaire en tant que genre, les acteurs qui incarnent les parents racontent leur version de cette chute infernale. Selon le point de vue emprunté et le personnage qui prend la parole, les réactions divergent, mais la conclusion reste la même : la figure du fou embrasse un champ beaucoup plus large que celui lié au personnage-type de fou (en l'occurrence, Miriam). Tel que le souligne Szondi, « transposer l'aliénation générale en faits interhumains signifie que l'on invente une action qui rende présentes les conditions de vie générales<sup>254</sup>. » Ainsi, la structure de la pièce, empruntant la forme d'une englobante répétition-variation, se veut un moyen, comme le souligne Sarrazac en citant Kiekergaard, pour :

[...] met[tre] en lumière une « compulsion de répétition » aux effets mortifères. Essayer de conjurer la répétition – vécue – par une répétition – esthétique – créatrice de variations, telle semble être la démarche centrale du dramaturge moderne et contemporain<sup>255</sup>.

Nous pouvons donc en déduire que les permutations subites par la parole dans la dramaturgie constituent également un élément important du champ sémantique de la figure du fou.

En guise de second exemple du même phénomène, un examen des extraits suivants permet de relever un même propos à travers des paroles similaires. Ils relatent respectivement l'histoire du Père du point de vue de la Mère, puis inversement, l'histoire de la Mère du point de vue du Père. Les récits racontent les moments où, en deux temps distincts et fictifs, Le Père est au restaurant avec sa fille tandis que la Mère est en voiture avec elle et la reconduit à l'hôpital :

- 1) Mère : Alors c'est le printemps et c'est le soir  
À la terrasse d'un restaurant un père et sa fille vont se  
disputer si brutalement  
Que le serveur arrête de servir que les clients ont peur

<sup>254</sup> Peter Szondi, *op. cit.*, p. 59.

<sup>255</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne, op. cit.*, p. 59.

qu'un voisin intervienne  
 La jeune fille en profite s'échappe se sauve court  
 Traverse le boulevard pris d'assaut par les manifestants  
 Plonge dans ce débordement qui la ravit  
 Pendant que le père reste sagement assis figé  
 [...]
 Sa tête bourdonne sa vue se brouille son pouls s'accélère  
 ses contours s'effacent  
 [...]
 Soudain il redevient ce père qu'il aimerait être et se lance  
 à sa poursuite  
 La cherchant désespérément il remonte la foule en sens  
 inverse  
 Mais alors il entend la première détonation suivie d'une  
 autre  
 Puis des cris comme une onde précédant la panique  
 Quand les policiers chargent la foule qui devient une  
 masse les emportant  
 Mais le père obstiné résiste s'accroche  
 Malgré les corps les coups il cherche encore  
 Jusqu'à ce qu'un projectile atterrisse à ses pieds  
 Que le gaz qui s'échappe lui crève les yeux  
 Que sa main affolée plonge au fond de sa veste  
 Cherche un mouchoir pour se protéger  
 Mais trouve le couteau  
 La douleur  
 La peur  
 Et la folie<sup>256</sup>

- 2) Père : C'est le printemps et c'est le soir  
 Dans la voiture une jeune fille va agresser sa mère qui laisse le fauve s'échapper  
 Traverser le boulevard envahi par les manifestants  
 Plonger dans cette jungle plein de fureur et de bruits  
 Comme dans une fête sauvage le fantasme d'une  
 révolution avortée  
 Prise de remords la mère sort se lance à sa poursuite  
 Mais s'arrête étourdie reprend son souffle  
 Sa tête bourdonne sa vue se brouille son pouls s'accélère  
 les contours s'effacent  
 Elle cherche de l'aide remarque que les gens s'éloignent  
 d'elle le regard effrayé  
 Voit le mur de policiers qui l'encerclent  
 Lui ordonnant de lâcher son arme  
 C'est alors qu'elle remarque qu'elle tient dans sa main  
 Le couteau  
 La douleur  
 La peur  
 La folie<sup>257</sup>

---

<sup>256</sup> Pascal Brullemans, *Ce que nous avons fait, op. cit.*, p. 26-27.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 45-46.

Par leurs monologues similaires, la Mère et le Père présentent un exemple d'un drame-de-la-vie répétitif, où les jours se ressemblent, si ce n'est quelques variations selon le parent qui le vit.

Toutefois, Sarrazac stipule que le procédé de répétitivité s'inscrit en résistance face à la répétition du quotidien en quelque sorte<sup>258</sup>, constat fort paradoxal. En effet, en utilisant fortement le procédé de « répétition-variation », Brullemans cible précisément les failles d'une société où la répétition est symptomatique d'un automatisme découlant de la routine. Ainsi, l'auteur choisit ce procédé dramaturgique comme moyen pour refléter la culpabilité et l'aliénation que ressentent les parents face à la maladie de leur fille. D'ailleurs, le titre de la pièce – *Ce que nous avons fait* – évoque la possibilité que les parents soient à l'origine de la folie de leur enfant. Ici, la difficulté d'échapper à leur condition et la recherche de sens à cette situation sont mises de l'avant. Les parents veulent survivre et pour ce faire, ils racontent leur histoire selon leur perspective, en espérant que la mise en mots (et éventuellement mise en scène) de leur souffrance parvienne à les purger de leurs maux.

Même si les récits sont quelque peu déformés par les deux personnages-narrateurs qui « enrichissent » l'intrigue, il n'en demeure pas moins que la parole prime sur l'action, ne serait-ce que par le fait de rendre les rouages de l'écriture transparents, de mettre de l'avant les choix de variations et d'utiliser un langage versifié. Bref, c'est la façon de raconter qui domine.

Dans cette optique, aucun nom n'est attribué aux personnages des parents. Seulement les enfants, Miriam et Michel, sont interpellés par leur prénom. La mère et le

---

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 60.

père ne sont désignés que par leur fonction de « géniteurs » (« Mère » et « Père »). Ryngaert et Sermon expliquent ce choix de certains dramaturges contemporains de créer des personnages constamment en décomposition, puis en recomposition :

Simultanément, les auteurs, confrontés à l'élargissement concurrentiel des régimes et des supports de représentation, en sont venus à concevoir leurs personnages non plus seulement comme des vecteurs d'imaginaire, mais aussi comme des producteurs de formes et d'images parmi d'autres formes et d'autres images<sup>259</sup>.

Ils se dévoilent ainsi en tant que personnages-figures ou « être[s] en représentation<sup>260</sup>. »

Puis, selon une logique qui rappelle les archétypes, l'emploi de la majuscule fait résonner l'aspect inclusif du dénominateur. On raconte l'histoire d'une famille traversée par la folie, et non pas de cette famille en particulier. Brullemans, en choisissant des indications précises pour désigner les personnages, donne ainsi naissance à une forme hybride.

Outre les appellations attribuées aux personnages des parents, les « répétitions-variations », manifestations d'une parole en lambeaux, appuient le constat selon lequel la folie est relative. En effet, le fait de pouvoir raconter les mêmes événements selon diverses « voix » s'inscrit dans une tendance propre à la folie au théâtre, celle du double, dont il fut également question dans les deux chapitres précédents. Nous avons d'abord observé le fait que Mycroft Mixeudeim soit partagé entre sa véritable essence (celle du poète) et l'identité que ses bourreaux lui attribuent (celle du souffre-douleur). Quant à Charles Charles 38, son alter-égo, Charles Charles 19, s'avère être une autre version de lui-même, un personnage-miroir, si on veut. Dans *Ce que nous avons fait*, cette notion est reliée au fait que la quotidienneté de tous les personnages est définie en lien avec la folie de Miriam.

---

<sup>259</sup> Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *op. cit.*, p. 110.

<sup>260</sup> *Idem.*

### 3.1.3 Le sujet épique

Le procédé d'épisation défini par Peter Szondi<sup>261</sup> est employé à multiples reprises, notamment dans le monologue de la Mère, qui présente, par le procédé d'anticipation évoqué par Sarrazac<sup>262</sup>, le sujet de la pièce :

Mère : Il était une fois une famille  
 Un papa une maman qui vivent dans une maison à la  
 campagne  
 Qui ont une fille belle non magnifique et tellement  
 intelligente  
 Qui habite en ville pour poursuivre des études dans une  
 grande université  
 Promise à un brillant avenir et pourtant incapable de  
 terminer quoi que ce soit  
 Pour une foule de raisons qui restent confuses obscures  
 Même si les parents commencent à se douter  
 Sans que le mot ne soit jamais prononcé  
 Que le problème est plus profond  
 Qu'il évolue au fil du temps  
 Les enfermant graduellement dans l'inconfort<sup>263</sup>

En dévoilant préalablement le sujet de la pièce, le personnage de la Mère jette ainsi un regard sur sa propre existence et tente de décrire certains événements d'un point de vue extérieur (en tant que narratrice). Elle dépersonnalise, voire « impersonnalise » le propos et s'en dissocie en quelque sorte. L'auteur de la *Poétique du drame moderne* se prononce à cet égard :

Le personnage se situe du même coup en décalage par rapport à l'action : il n'est plus pris dans son drame ; il se retrouve dehors-dedans, voire totalement à l'extérieur, en surplomb ou tout simplement « à côté ». Au régime extérieur et explosif de l'ancien paradigme subsiste le régime intérieur et implusif du nouveau. Et ce qui confère sa

---

<sup>261</sup> « L'intensification de l'autoréflexivité dans l'écriture dramatique au Québec n'a pas manqué de remettre en question la mimesis en tant que fondement de la représentation traditionnelle, soit par le recours au théâtre dans le théâtre, soit par une épisation (ou dédramatisation) (Pavis, 1996: 117) du drame parlé où l'auteur distribue entre plusieurs « voix » un récit fait de digressions et de commentaires qui rendent indéfinissable le partage entre le jeu et le non-jeu, soit encore par une autoréflexivité centrée sur le drame intrasubjectif d'un personnage. De tels procédés renvoient, bien sûr, à une volonté critique de l'auteur qui entend ne pas gommer sa position d'autorité, en se posant en meneur de jeu amené à délibérément relativiser les points de vue présents dans l'œuvre. L'autoréflexivité, dans tous les cas, entraîne un morcellement du matériau dramatique (fable, personnages) et, souvent, un effet de vertige nettement dysphorique. » (Gilbert David, *Dispositifs (post)modernes*, p. 151-152)

<sup>262</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 49.

<sup>263</sup> Pascal Brullemans, *Ce que nous avons fait*, op. cit., p. 8.

puissance implosive au drame de la vie n'est rien d'autre que le vide de l'existence de tous et de chacun<sup>264</sup>.

C'est donc dire, comme nous l'avons relevé plus tôt, que la folie revêt un caractère universel. En ce sens, cette réplique reflète le constat de Sarrazac selon lequel la réflexion ontologique domine le texte agonistique, mettant en lumière le « tragique du quotidien<sup>265</sup>» et embrassant le principe d'une esthétique en déconstruction selon laquelle « le système se défait de l'intérieur<sup>266</sup>. »

Or, en se refusant à incarner son rôle, en s'obligeant à conserver une distance épique, le personnage de la Mère laisse entrevoir sa peur (possible) de se laisser imprégner par la folie de sa fille. Ce refus d'incarnation de la Mère mène à une réflexion sur la souffrance et la culpabilité ressenties par ceux qui accompagnent le malade, d'où le titre de la pièce qui évoque le « nous » plutôt que le « elle ». L'effet de miroirs évoqué par Bastien et mentionnée précédemment revêt ainsi toute sa portée. Si le personnage de la Fille est immédiatement associé à la folie, il n'est pas immédiatement donné que l'état mental de l'entourage soit nécessairement affecté. En ce sens, le constat du « drame d'une vie perdue<sup>267</sup>» que propose Sarrazac vaudrait autant pour la Fille que pour ses parents.

### 3.1.4 Miriam ou la Fille : le personnage-figure

Après cette analyse portant surtout sur le point de vue des parents sur la folie de leur fille, un regard sur le personnage identifié comme souffrant de maladie mentale s'impose. Pour ce faire, un aperçu de la liste de personnages permet d'observer nombre d'éléments significatifs. En effet, comme le soulignent Jean-Pierre Ryngaert et Julie

<sup>264</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne, ibid.*, p. 80.

<sup>265</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne, op. cit.*, p. 78.

<sup>266</sup> Christopher Norris, *op. cit.*, p. 481.

<sup>267</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne, ibid.*, p. 84.

Sermon, « la façon dont les [auteurs] désignent [les personnages] est toujours révélatrice de l'idée qu'ils s'en font et, surtout, veulent en donner<sup>268</sup>. » Dans la liste, l'appellation attribuée à la jeune femme schizophrénique est « Fille ». Ce terme sous-entend qu'elle est la progéniture de ses parents. Or, tout au long de la pièce, les figures nommées « Père » et « Mère » l'évoquent en parlant de Miriam. Pourtant, ils ne s'interpellent jamais par leurs prénoms respectifs. Cette identité nominale de Miriam laisse envisager non plus une simple fille, mais un personnage avec une identité, un nom, un référent tangible. Puis, contrairement aux trois autres « personnages », elle ne fait aucune adresse au public.

Même si cette double nomination crée une certaine ambiguïté quant à son statut, dans le corps du texte, son identité est unique. En conséquence, nous pouvons supposer que ce choix s'inscrit dans la lignée de la notion de dualité résidant au cœur du traitement de la folie dans les autres pièces abordées. Miriam porte le masque de la folie et comme le souligne Sophie Bastien, ce masque est polymorphe<sup>269</sup>. Ainsi, le traitement que fait Brullemans du personnage du fou dans *Ce que nous avons fait* diffère de celui qu'il fait des « personnages » des parents. En outre, au sein de sa double nomination, soit celle de « Fille », puis celle de Miriam, réside précisément l'une des caractéristiques propres à la folie, soit l'idée d'une identité prismatique, voire multiple. Ainsi, de ces observations découle l'idée d'un moi-divisé comme l'entend Bastien<sup>270</sup>, qui ne se limite pas à une seule identité nominale. La folie de Miriam et la double appellation du personnage sont directement liées à l'esthétique déconstructiviste qui, par sa nature, implique un questionnement sur la forme.

---

<sup>268</sup> Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *op. cit.*, p. 47.

<sup>269</sup> Sophie Bastien, *Caligula et Camus – Interférences transhistoriques*, *op. cit.*, p. 101.

<sup>270</sup> Sophie Bastien, *Caligula et Camus – Interférences transhistoriques*, *op. cit.*, p. 134.

Dans un autre ordre d'idées, Miriam est d'abord présentée par l'auteur comme un « effet-personnage », lequel permet aux parents de raconter leur version des faits; d'évoquer leur perception de la façon dont l'appel téléphonique et la visite à l'appartement de leur fille à Montréal sont venus perturber leurs fêtes de départ à retraite respectives. Elle est d'abord présentée comme un pion, voire une marionnette. En outre, alors que les répliques attribuées aux parents sont livrées à de multiples permutations dramaturgiques, celles de Miriam présentent une forme elliptique : le texte de Miriam semble constamment construit, puis déconstruit, comme en témoigne la réplique suivante :

Fille : [...] j'ai un couteau  
 Un couteau c'est comme un cerveau  
 Un outil qui peut faire ben des affaires  
 Tellement qu'on pense qu'il peut tout faire  
 Mais c'est tellement pas vrai parce que des fois  
 Ça peut pas tout faire  
 Tu comprends<sup>271</sup>?

Cette réplique illustre bien ce que Ryngaert nomme le « modèle du rien à dire<sup>272</sup> », se manifestant par une « parole en lambeaux, obéissant à des principes de rythme plutôt qu'à des justifications logiques de rattachement à une identité<sup>273</sup>. » Ainsi, autant le nom « Miriam » confère au personnage de la jeune femme une identité, autant sa parole illustre un morcellement, attestant une fois de plus de sa complexité et de son statut dramaturgique. L'auteur, par l'emploi de procédés vraisemblablement contradictoires, caractérise ce personnage, pour ensuite « l'impersonnaliser », d'où l'expression de Ryngaert et de Sermon : « décomposition, recomposition » –, qui fait écho à la définition de l'esthétique expressionniste. Dans ce même extrait, Miriam réfléchit à haute voix, puis dialogue, « sans

<sup>271</sup> Pascal Brullemans, *Ce que nous avons fait*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>272</sup> Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *op. cit.*, p. 105.

<sup>273</sup> *Idem*.

que ces différents moments de son discours ne soient séparés<sup>274</sup>. » De ce fait, le personnage, par la double énonciation, démontre une « curieuse transparence pour le public<sup>275</sup> » et « une capacité à changer très vite de focale<sup>276</sup>. » Pour reprendre l'expression de Ryngaert et de Sermon, selon laquelle « parler fait être<sup>277</sup> », le personnage de Miriam se dévoile par une multitude de symboles et de leitmotivs qui relatent son incapacité à se regarder elle-même autrement que par des paraboles.

À ce propos, Smadja note que « plus qu'aucun genre littéraire, le théâtre est directement concerné par le changement culturel qui, selon Foucault, témoigne de la forme monotone et triste de la maladie mentale face à la sauvagerie fascinante de la folie<sup>278</sup>. » Or, la multiplication de symboles utilisés par Brullemans met en relief l'ampleur des possibilités dramaturgiques embrassant le traitement de la folie. C'est donc dire que la forme privilégiée par l'auteur s'apparente davantage à une « sauvagerie fascinante<sup>279</sup> » qu'à une forme univoque. Le fait que la figure de Miriam réfléchisse à haute voix, ne semblant s'adresser ni au public, ni à ses proches, ni vraisemblablement à elle-même, dévoile l'aspect translinguistique de sa prise de parole, un autre exemple de « l'absence de repos physique et mental<sup>280</sup> » symptomatique de sa condition.

À la toute fin de la pièce, alors que la jeune femme est seule dans sa cellule à l'hôpital psychiatrique, elle livre (et se livre) un long monologue, étendu sur cinq pages. Cette logorrhée, tout comme l'ensemble de la pièce, est livrée sans ponctuation, excluant des points d'interrogation et d'exclamation. Le personnage, qui jusqu'alors ne s'était

---

<sup>274</sup> Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *op. cit.*, p. 110.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>276</sup> *Idem.*

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>278</sup> Isabelle Smadja, « Folie du moi et/ou folie du monde dans le théâtre contemporain », *op. cit.*, p. 63.

<sup>279</sup> *Idem.*

<sup>280</sup> Sophie Bastien, *Caligula et Camus – Interférences transhistoriques*, *op. cit.*, p. 71.

exprimé que par de brèves paroles, se livre alors à de multiples questionnements. Brullemans propose ici une parole en lambeaux, un semblant de pastiche des répliques de Miriam énoncées depuis le début de la pièce. Considérant le fait que les répliques échangées au cours de la pièce entre Miriam, son père, sa mère et son frère ne se répondent jamais entre elles, nous pouvons supposer que le personnage ressent soudainement le besoin de reformuler ses questionnements pour elle-même et d'en venir à ses propres conclusions. C'est ce que semble indiquer les dernières lignes de son monologue :

Fille : Tu penses que je suis folle ?  
 Tu as peur de moi  
 Moi aussi j'ai peur de moi  
 Sauf que moi j'ai le couteau  
 Tu aimerais mieux qu'on m'enferme ?  
 Comme ça tu aurais pu de problèmes  
 Tu serais plus heureux si je mourais ?  
 C'est facile rends-moi le couteau<sup>281</sup>

L'absence, à ce moment précis, des personnages qu'elle dit aimer, l'éloigne davantage de « la réalité », d'où le constat de la solitude extrême du personnage dit fou, prisonnier de sa condition. Ce moment est emblématique de ce que Ryngaert nomme « la perte des liens<sup>282</sup>», car la folie contraint le personnage à s'isoler, à se détacher d'autrui. Dans cet extrait, le procédé de reprise et de juxtaposition de plusieurs répliques de Miriam dites antérieurement crée une mécanique de questions rhétoriques, révélant encore une fois la présence d'une voix d'auteur : « À cette fin, il sort de l'ombre, installé dans les marges, et entame une relation directe avec le personnage derrière lequel il fait mine d'être caché<sup>283</sup>. » Brullemans inscrit alors sa voix au sein du délire de Miriam en exposant son point de vue quasi explicitement. Nous pourrions peut-être même déceler dans ce procédé une tentative

<sup>281</sup> Pascal Brullemans, *Ce que nous avons fait*, op. cit., p. 55.

<sup>282</sup> Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, op. cit., p. 104.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 111.

de Brullemans d'attribuer un sens à la crise existentielle de Miriam, comme si ses multiples questionnements découlaient d'une réflexion construite autour de paroles réellement prononcées, mais qui, lorsqu'elles sont dites les unes à la suite des autres, arborent une forme complètement éclatée.

De plus, en choisissant tout au long de la pièce de ne pas employer de ponctuation autrement que pour souligner l'exclamation et l'interrogation, l'auteur multiplie les interprétations possibles des intentions des personnages. Cette absence de ponctuation concède une liberté au lecteur et à l'acteur, lui permettant d'y conférer sa propre musicalité. Puis, les échos des répliques des personnages entre elles ainsi que la révélation des idéaux de chaque personnage évoquent bien les élans d'union/désunion et de rapprochement/éloignement des uns avec les autres. La Mère et le Père parlent par ailleurs de recherche de souffle, du besoin de respirer comme une façon d'arrêter le temps, de sortir des méandres de la folie qui les assaillent tous dans un tourbillon effréné, comme s'il n'était plus possible de s'arrêter :

Mère : Respirer  
 Tout ça peut tenir la souffrance à distance un certain temps  
 Mais elle revient inévitablement pour nous empoisonner  
 C'est ça la réalité<sup>284</sup>

Père : Respirer  
 [...]
   
Tenter quelque chose même si c'est maladroit  
 Se donner encore le droit d'avoir des projets  
 De ressentir du désir l'un pour l'autre  
 De rire pour rien avec légèreté  
 D'aimer la vie  
 De faire un party<sup>285</sup>

Ces deux répliques dévoilent à la fois la fatalité de la condition de la Mère et du Père et le mince espoir qui les anime. La recherche de souffle témoigne d'un désir de « vouloir

---

<sup>284</sup> Pascal Brullemans, *Ce que nous avons fait*, op. cit., p. 8.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 74.

rétablir la liberté<sup>286</sup>. » Outre la recherche d'un sens à l'existence, éminemment présente chez les personnages, tous prisonniers de leur situation, nous relevons également un regard lucide chez le personnage de Miriam, qu'elle pose autant sur sa propre vie que sur celle de ses proches.

## 3.2 Le fou dans le drame absolu

### 3.2.1 *Le roi Lear*

L'aliénation du personnage de Miriam dans la pièce *Ce que nous avons fait* présente plusieurs caractéristiques de la folie telle qu'elle apparaissait dans le drame absolu. En effet, en établissant des analogies entre Miriam et Lear, nous remarquons que, dans les deux cas, « la métathéâtralité [apparaît] tel un motif commun qui caractérise le traitement de la folie au point de lui sembler indissociable, comme si un lien organique les unissait<sup>287</sup>. » Selon Bastien, Lear appartient à la catégorie de fous qui « est donné pour fou par l'auteur [...] [Lear] est en proie au délire<sup>288</sup>. » En ce sens, la mise en parallèle avec Miriam est évocatrice, car le discours décousu du personnage révèle une certaine démence. Or, quoique la figure du fou, telle que traitée par les auteurs du théâtre contemporain, présente parfois des symptômes faisant écho à la maladie mentale, nous avons prouvé dans les chapitres précédents que le théâtre québécois a pu sauvegarder plusieurs éléments de « l'héritage shakespearien d'une folie noble, et souffrant de trop de clairvoyance, d'un Hamlet ou d'un Lear<sup>289</sup>. » Cette « folie noble », pour reprendre l'expression de Smadja, est

<sup>286</sup> Sophie Bastien, *Caligula et Camus – Interférences transhistoriques*, op. cit., p. 74.

<sup>287</sup> Sophie Bastien, « La folie à la scène : quelques tendances contemporaines », op. cit., p. 73.

<sup>288</sup> Sophie Bastien, *Caligula et Camus – Interférences transhistoriques*, op. cit., p. 10.

<sup>289</sup> Isabelle Smadja, *La folie au théâtre*, op. cit., p. 7-8.

surtout véhiculée dans *Ce que nous avons fait* par les parents, et plus particulièrement par la Mère, qui réfléchit quant à l'aspect supposément contagieux de la folie.

Dans le monologue suivant, elle manifeste un certain désir d'échapper à la réalité pour fuir sa souffrance :

Mère : Je me souviens lorsqu'elle était petite elle adorait courir  
après les pigeons  
Nous passions nos après-midis [...] à la regarder béats pendant des  
heures  
[...]  
Puis il y a eu la maladie l'usure qui tue la légèreté  
Mais la vie a horreur du vide  
Lorsqu'une chose meurt une autre doit la remplacer c'est  
Inévitable  
Dans mon cas ce fut la foi  
Un jour je m'en suis rendue compte j'étais à l'hôpital  
Assise toute seule dans le couloir pendant qu'elle hurlait  
[...]  
Je me suis aperçue que mes lèvres bougeaient sans arrêt  
[...]  
Je parlais à quelque chose de plus grand  
[...]  
Depuis je lui parle tous les jours  
[...]  
Je sais qu'il est là qu'il m'écoute  
[...]  
Alors j'en profite pour l'envoyer chier  
À perpétuité<sup>290</sup>

L'appel de Dieu, ou du moins de « quelque chose de plus grand », intervient en réponse à de profonds maux. La détresse submerge le personnage de la Mère à un tel point qu'il devient fondamental pour elle de verbaliser cette colère, cette incompréhension, tel un soliloque. Elle blâme Dieu pour se soulager temporairement. Elle s'évade passagèrement de la « réalité » pour ne plus avoir à être confrontée à une telle peine, une telle colère. Chose certaine, son désir en soi rappelle celui du personnage de Gloucester dans *Le roi*

*Lear* :

Gloucester : Le roi est fou. Combien ma vile raison est tenace, puisque je persiste à garder l'ingénieux sentiment de mes immenses souffrances! Mieux vaudrait pour moi

---

<sup>290</sup> Pascal Brullemans, *Ce que nous avons fait*, op. cit., p. 40-41.

la démence : mes pensées alors seraient distraites de mes chagrins et mes malheurs dans les errements de l'imagination perdraient la conscience d'eux-mêmes<sup>291</sup>.

Cet extrait indique que Gloucester préférerait être atteint de folie afin de ne plus expérimenter de tourments immondes.

Tout comme Lear et Gloucester, la Mère est révoltée contre l'humanité. C'est ainsi qu'elle rejoint les propos de Lear. Malgré le fait qu'il soit en « proie au délire<sup>292</sup> », ce dernier pose tout de même un regard fort lucide et noir sur l'existence humaine : « Lear : [...] [T]oi, tonnerre exterminateur, écrase le globe massif du monde, brise les moules de la nature et détruis en un instant tous les germes qui font l'ingrate humanité<sup>293</sup>. » Dans cette réplique, la folie du roi lui permet d'accéder à la vérité. Ce n'est pas un effet du hasard que Jean-Luc Bouisson mentionne que « la folie est salvatrice [car] la souffrance qui la provoque déclenche une prise de conscience qui permet au fou de distinguer les vraies valeurs des fausses<sup>294</sup>. » Le chercheur français ajoute à ce propos que « [l]e déploiement de la folie dans la pièce [*Le roi Lear*] montre surtout qu'elle est l'étape, la cassure nécessaire afin de pouvoir avancer sur la voie de la sagesse, la purgation des erreurs<sup>295</sup>. » Nous constatons donc qu'il y a un paradoxe au cœur même de la notion de folie au théâtre : à savoir que la folie peut autant permettre à celui qui en est atteint d'observer le monde autrement, de manière éveillée, en faisant preuve d'une certaine sagesse. Le fléau de la victime se manifeste lorsque la figure du fou perd la raison. Le fou navigue d'un état où il semble enclin à faire des observations métaphysiques fort justes sur le monde qui l'entoure à un état où la raison le dépossède de ses moyens.

---

<sup>291</sup> *Le roi Lear*, p. 222.

<sup>292</sup> Sophie Bastien, « La folie à la scène : quelques tendances contemporaines », p. 73.

<sup>293</sup> *Le roi Lear*, p. 185.

<sup>294</sup> *Théâtres du monde*, p. 8.

<sup>295</sup> *Idem*.

La juxtaposition des deux répliques citées ci-dessous, soit celle de Lear d'abord, puis celle de Miriam, illustrent la pertinence de ce constat pour la compréhension des deux pièces :

- 1) Lear : Oh! que je ne devienne pas fou, pas fou, cieux propices! Maintenez-moi dans mon bon sens. Je ne veux pas devenir fou<sup>296</sup>!
- 2) Fille : Tu penses que je suis folle?  
Tu as peur de moi  
Moi aussi j'ai peur de moi<sup>297</sup>

La première réplique suit l'affront de Goneril à Lear. La fille aînée veut renvoyer les cent chevaliers de son père. Alors, le roi constate que ses filles se jouent de lui et abusent du pouvoir qui leur a été conféré par le don des terres Lear prend conscience qu'il s'est fourvoyé à plusieurs égards et a peur que cette réalisation le mène à sa propre perte. Puis, dans la réplique de Miriam, cette dernière relève, dans une adresse à son frère, qu'elle se sent menottée, dominée par sa condition. Sa folie lui fait peur, comme si elle ne maîtrisait plus sa personne. Dans les deux cas, quoique les deux personnages expriment leur peur de se perdre dans leur « folie » respective, le fait qu'ils aient la capacité de verbaliser cette crainte témoigne qu'ils n'ont pas complètement perdu la raison. On peut donc stipuler, malgré le fait que l'on attribue le qualificatif de « schizophrénique » au personnage de Miriam sur la quatrième de couverture, que la folie dans *Ce que nous avons fait*, tout comme dans *Le roi Lear*, émerge en réaction au « théâtre de fous<sup>298</sup> » des univers dans lesquels chaque protagoniste évolue. Cela sert à confirmer la pertinence continue de l'hypothèse selon laquelle la folie au théâtre est en fait le reflet d'une folie universelle, et le théâtre, un lieu de métaphore qui donne voix à cette folie. Quoiqu'on n'évoque pas la

---

<sup>296</sup> *Le roi Lear*, op. cit., p. 162.

<sup>297</sup> Pascal Brullemans, *Ce que nous avons fait*, op. cit., p. 55.

<sup>298</sup> *Le roi Lear*, p. 218.

maladie mentale en particulier, terme inexistant à l'époque, Shakespeare fait toutefois référence à un dérèglement au niveau du cerveau, qui est à la source du délire de Lear. Le lien avec la conception du personnage de Miriam se reflète particulièrement dans les deux répliques suivantes, soit celles, respectivement, de Lear et de la Mère :

- 1) Lear : Procurez-moi des chirurgiens, je suis blessé à la cervelle<sup>299</sup>.
- 2) Mère : Tu aurais pu la ramener ici  
 Tu aurais pu la conduire à l'hôpital  
 Tu aurais pu mais il a fallu que tu essaies encore  
 Tu essaies toujours comme si tu avais la solution  
 Mais c'est dans sa tête c'est pas elle c'est pas toi c'est chimique

Ainsi, autant dans *Le roi Lear* que dans *Ce que nous avons fait*, la folie des personnages est à la fois le reflet de la folie du monde et la conséquence d'un déséquilibre au cerveau menant à une perte de raison, ce qui fait des « figures » centrales bien plus que des personnages selon la définition de Ryngaert et de Sermon du premier terme.

### 3.2.2 L'allégorie de la noyade

Dans ce chapitre, nous nous sommes surtout penchés jusqu'à présent sur l'articulation dramaturgique de la figure du fou. Nous avons vu que la notion de folie au théâtre s'inscrit souvent dans un système métaphorique complexe, laquelle ne se limite pas à la perte de la raison, bien au contraire. Dans son article, Abiteboultraite de la folie dans la perspective d'une « dramatisation de la passion », c'est-à-dire qu'il l'étudie surtout dans la forme du drame absolu puisqu'il se penche sur l'histoire qui est racontée plutôt que la façon de raconter :

Ce qui est en jeu, ce qui est à l'œuvre, dans le déploiement de la folie au théâtre, c'est la dramatisation de la passion. Et c'est en ce sens, le plus souvent, que nous nous interrogeons : comment la folie fait-elle spectacle? Comment la folie, c'est-à-dire non pas l'esprit qui a donné congé à la raison, mais la souffrance hyperbolique, cet

---

<sup>299</sup> *Le roi Lear*, p. 219.

innommable tourment de l'âme, l'indicible et intolérable souffrance – comment cette folie, cette douleur sans mesure, fait-elle spectacle<sup>300</sup>?

Quoique dans *Ce que nous avons fait*, la passion soit retenue et que l'intrigue soit plutôt mince, s'apparentant davantage à un drame-de-la-vie, il est tout-de-même possible d'identifier des segments où la poésie s'empare de la narration. Le lecteur a alors accès à « l'imaginaire en action » de Miriam. L'extrait suivant présente un exemple de la « dramatisation de la passion » évoquée par Abiteboul :

Fille : Arrivée au bord de la piscine publique  
 J'ai vu mon reflet j'ai plongé dedans pis bang  
 Bang ! J'ai touché le fond  
 Mais mon cerveau a pas fait les mouvements  
 Il a juste tourné mes yeux vers le ciel  
 Pour voir la vie par en dessous  
 Des corps qui flottent comme un fantôme  
 Des nuages qui font l'amour  
 Non c'était plus grand que ça  
 C'était parfait  
 C'est là qu'on m'a tirée par les cheveux  
 Pour me ramener à la réalité  
 La réalité fait mal tu comprends?  
 C'est pour ça le couteau  
 Tu comprends<sup>301</sup>?

Miriam raconte, telle une allégorie, son besoin d'être sous l'eau pour s'évader. Son désir n'est pas réellement de se noyer, mais plutôt de se laisser submerger pour mieux accéder à un état autre. Elle prétend avoir ainsi pénétrer dans un monde parallèle jouissif, qui appelle une nature grandiose, nature étant inaccessible dans la réalité. En ce sens, l'allégorie de la noyade dans *Ce que nous avons fait* fait écho à la ténébreuse et indomptable nature dans *Le roi Lear* :

Lear erre dans la campagne, la nuit, au milieu d'une tempête alors qu'il sent son esprit chavirer [...] les forces de la nature qui se déchaînent sont à l'image de la démesure du protagoniste qui est en train de surgir. [...] Lear a une allure sale et désordonnée qui le fait entrer dans la tradition des rois misérables<sup>302</sup>.

<sup>300</sup> Maurice Abiteboul, « La folie au théâtre », *Théâtres du Monde*, n° 17, 2007, p. 6.

<sup>301</sup> Pascal Brullemans, *Ce que nous avons fait*, Belgique, Lansman Éditeur, 2015, p. 52-53.

<sup>302</sup> Sophie Bastien, *Caligula et Camus – Interférences transhistoriques*, op. cit., p. 131.

Dans les deux pièces, la nature agit en témoin et en acteur de la démesure. Le fait de vouloir métaphoriquement se noyer, de vouloir se perdre dans l'eau pour oublier, pour rêver, rappelle le fait d'errer dans la nature et d'être déporté par la tempête. La tempête (dans le cas de Lear) et l'eau (dans le cas de Miriam) sont le reflet de l'état de perdition dans lequel les protagonistes sont plongés. Le délire agit sur le mode de vie. Ainsi, dans les deux pièces, la métaphore d'un « royaume en ruine » – attribuable à une quête de sens et à une perte de repère – s'applique. D'ailleurs, dans *Ce que nous avons fait*, le Père emploie l'expression « entourée de gens normaux comme une reine emmurée<sup>303</sup> » pour décrire la Mère à son party de retraite.

### 3.3 Nature ontologique du théâtre fou : le théâtre, chantre de la modernité

#### 3.3.1 L'art et la folie

Les techniques d'écriture de Brullemans qui s'inscrivent aussi dans une quête de l'art par le « non-art », tel que conçu par Mikel Dufrenne :

Pratiquer le non-art, produire une non-œuvre, ce peut être en même temps un moyen de poursuivre l'essence de l'art, et d'en faire par là même craquer le concept, ouvrir le champ [...] [Les artistes pratiquant le non-art] sont aussi en quête de l'art, car ils s'acharnent à refuser une perfection mensongère et paralysante parce qu'elle se soumet à des normes<sup>304</sup>.

Le fait de remettre en question la forme du drame absolu s'accorde très bien avec une conception déconstructionniste de la « figure » du fou. En effet, le travail de l'auteur-rhapsode consiste à réunir des tableaux, dissociables les uns des autres. Chaque mot, chaque ligne, chaque réplique, chaque dialogue, chaque tableau et même toute la pièce peuvent être considérés comme des fragments et le tout, comme la somme de ces

---

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>304</sup> Mikel Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, t. II, p. 43.

fragments. Les deux extraits suivants, tirés de deux tableaux distincts de la pièce, donc s'inscrivant dans deux temporalités, servent à illustrer cette idée :

Mère : C'est le printemps et c'est la nuit  
 La foule a recraché la jeune fille immobile confuse  
 Des éclats de lumière accrochent son regard  
 Comme un animal séduit par la lumière des phares  
 Elle avance dans le parc vers les lueurs qui dansent  
 Escalade la grille de la piscine publique  
 S'approche se penche oscille en suivant le mouvement  
 de l'eau<sup>305</sup>

[...]

Père : C'est le printemps et c'est le soir  
 Dans la voiture la jeune fille va agresser sa mère qui  
 laisse le fauve s'échapper  
 Traverser le boulevard envahi par les manifestants  
 Plonger dans cette jungle pleine de fureur et de bruits  
 Comme dans une fête sauvage le fantasme d'une  
 révolution avortée<sup>306</sup>

Dans les deux récits, la Fille fuit l'un des parents. Dans les deux cas, l'histoire se déroule un soir ou une nuit de printemps. Les récits se ressemblent énormément et donc, il s'en dégage une impression de redite, d'un passé qui est à la fois « présent » et « futur », comme c'est le cas dans *Provincetown Playhouse*. Le fait que ce soit encore le printemps, à la tombée du soleil ou du moins lorsqu'il fait noir, rappelle l'ellipse que nous évoquions plus tôt, celle créée par les répliques en boucle de Miriam dans le monologue final.

Les personnages semblent continuellement tourner en rond, la vie apparaissant comme un éternel recommencement. Ils revivent incessamment les mêmes émotions et événements ou, tout simplement, le temps s'est arrêté et ils ne peuvent plus différencier l'ordre des choses, car ils sont figés, immobiles, piégés par leur situation. C'est un peu ce dont Georges Banu fait mention dans son article intitulé *Le fragment : crise et/ou renouvellement?* : « Lorsque les grands systèmes perdent leur certitude et que le Multiple

---

<sup>305</sup> Pascal Brullemans, *Ce que nous avons fait*, p. 29.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 45.

fuit l'emprise du Un rassembleur, on s'attend à ce que la brisure et ce qu'elle amène, *le fragment*, investisse autant la culture que la vie<sup>307</sup>. » Conséquemment, le temps théâtral s'inscrit ici dans une métaréflexion plus large sur le sens de l'existence et de l'art en tant que reflet de cette même existence. On tente de cerner l'innommable, mais la multiplicité d'interprétations possibles, provoquée par le recours au fragment, nourrit la folie de l'art, voire la folie de l'existence.

### 3.3.2 La folie et la réflexion ontologique

Dans *Ce que nous avons fait*, la folie semble d'abord se définir en termes de maladie mentale avant de révéler la complexité du sujet. D'abord, les personnages-figures, pions du théâtre, dépourvus de noms, ne cessent d'évoquer la normalité comme un idéal inaccessible. Dans les trois parties, présentant successivement le point de vue de l'histoire racontée par chacun des personnages, soit, dans l'ordre, la Mère (p. 9-11), le Père (p. 30-32) et Le Fils (p. 47-49), les répliques échangées dévoilent un souci de se fondre dans le moule des gens normaux. Elles suscitent un questionnement par rapport à la possibilité pour les personnages de faire partie de la société malgré la folie qui a pris refuge dans leur famille.

Les extraits suivants marquent le début de chaque segment. En effet, l'on les pourrait identifier en tant que moments charnières, chacun ponctué par une discussion sur un éventuel party de retraite. Dans le premier cas, c'est la Mère qui annonce au Père qu'elle souhaite lui organiser une fête pour souligner l'événement. Dans le deuxième cas, c'est le

---

<sup>307</sup> Georges Banu, « Le fragment : crise et/ou renouvellement? » dans *Le Théâtre, sorties de secours* (Paris : Aubier, 1984), p. 13, cité par André-G. Bourassa, « Une nouvelle écriture scénique : le théâtre en morceaux », *Lettres québécoises*, 42 (Été 1986), p. 38.

Père qui annonce à la Mère son désir d'inviter des amis pour célébrer son retraite et dans le troisième cas, c'est le Fils qui propose à ses parents de leur organiser un party pour célébrer ces mêmes événements :

1) Mère : Qu'est-ce que tu veux?  
 Qu'on reste là à fixer le téléphone jusqu'à ce qu'on en crève?  
 C'est ça que tu veux ?  
 Père : Ce que je veux c'est pas...  
 Excuse-moi mais je vois pas comment  
 Je veux pas de fête c'est tout!  
 Mère : Je t'en ferai une que tu le veuilles ou non [...]  
 Parce que c'est ce que feraient des gens normaux  
 Père : Des gens normaux?  
 Mère : Oui des gens normaux  
 Père : Tu crois vraiment que nous sommes ça?  
 Des gens normaux<sup>308</sup>?

2) Père : Qu'est-ce que tu veux?  
 Mère : Je veux pas de fête!  
 Tu es sourd ou quoi?  
 Père : Je vais t'en faire une pareil  
 Mère : Mon Dieu pourquoi?  
 Père : Parce que c'est ce que feraient des gens normaux!  
 Mère : Tu crois vraiment que nous sommes ça?  
 Des gens normaux<sup>309</sup>

3) Fils : Vous voulez quoi?  
 Rester tout seuls dans votre maison jusqu'à ce que vous creviez  
 C'est ça que vous voulez ?  
 Père : Ce qu'on veut c'est pas  
 Mère : Excuse-moi mais on voit pas comment  
 Père : On veut pas de fête c'est tout!  
 Fils : Je vais en faire une parce que c'est ce que feraient des gens normaux!  
 Père : Des gens normaux?  
 Mère : Tu crois vraiment que nous sommes ça des gens normaux<sup>310</sup>?

Dans chacun des extraits, Brullemans, encore une fois, emploie le procédé de « répétition-variation ». Par ce procédé, les personnages témoignent de leurs questionnements, de leur peur de ne pas se conformer aux attentes du « reste du monde », de ne pas être « des gens normaux ». Une question relative à cela clôt d'ailleurs chacun des trois moments

<sup>308</sup> Pascal Brullemans, *Ce que nous avons fait*, op. cit., p. 11.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>310</sup> Pascal Brullemans, *Ce que nous avons fait*, op. cit., p. 48-49.

charnières. Le fait que la question finale reste sans réponse révèle un flottement ou une ambiguïté de sens, tel que l'observe Foucault :

[...] [P]ar la folie qui l'interrompt, une œuvre ouvre un vide, un temps de silence, une question sans réponse, elle provoque un déchirement sans réconciliation où le monde est bien contraint de s'interroger. [...] Désormais et par la médiation de la folie, c'est le monde qui devient coupable<sup>311</sup>.

Ainsi, considérant ces propos, nous pouvons émettre l'hypothèse selon laquelle la question de la normalité mène à des questions philosophiques plus poussées. En effet, qu'est-ce que la normalité?

Dans *Ce que nous avons fait*, ce questionnement est au centre de l'écriture de Brullemans. On y décèle en filigrane une certaine critique de l'obsession de l'humanité de vouloir tout définir pour se sécuriser. Le Père prononce à cet égard un constat, soit que « la plupart des gens normaux sont tellement obsédés par leur propre existence que même leur merde est devenu formidable<sup>312</sup>. » Cette critique rappelle le concept de la subjectivité du réel énoncé par Sarrazac qui stipule que la réalité est fuyante et que l'homme se fait des illusions sur son identité<sup>313</sup>, rappelant à nouveau le thème du double inhérent à l'esthétique déconstructiviste et intrinsèque au concept de figure scénique.

### **Brullemans et Derrida**

Dans un premier temps, il était important de définir la question des déconstructions (Derrida) dans la pièce *Ce que nous avons fait*. Cette démarche a permis de dresser un portrait et de baliser la pièce selon une logique esthétique précise. En effet, la théorie derridienne, en tentant de définir une esthétique en déconstruction, « partagerait

<sup>311</sup> Michel Foucault, *Histoire de la folie*, op. cit., p. 556.

<sup>312</sup> Pascal Brullemans, *Ce que nous avons fait*, op. cit., p. 8.

<sup>313</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 79.

avec l'écriture le fait de tourner autour de l'innommable<sup>314</sup>. » En ce sens, nous avons constaté que Derrida et Brullemans se rejoignent dans leurs objectifs. Puis, dans un deuxième temps, nous avons établi des parallèles entre la figure du fou issue du drame absolu, ou drame-dans-la-vie (*Le roi Lear*), et celle issue du drame-de-la-vie (*Ce que nous avons fait*). Nous en avons conclu, entre autres, que le thème de « la folie du monde » est récurrent dans les deux œuvres et reflète le traitement de la folie au théâtre. Dans un troisième temps, nous nous sommes interrogés quant au discours que sous-tend le recours au thème de la folie pour arriver aux conclusions suivantes :

- 1) La folie est un moyen employé par les auteurs pour parler de leur conception de l'art, de ce qu'il est et/ou de ce qu'il devrait être.
- 2) La folie sert de véhicule à une réflexion ontologique permettant de poser un regard sur l'éventail des failles humaines, mais également de soulever la beauté de ces imperfections.

---

<sup>314</sup> Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 129.

## **La figure du fou dans la dramaturgie québécoise contemporaine : portraits esthétiques « démultipliés »**

L'entreprise consistant à dresser un portrait sommaire de trois figures du fou dans le théâtre québécois à travers l'analyse de trois pièces maîtresses : *La charge de l'original épormyable* de Claude Gauvreau, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette et *Ce que nous avons fait* de Pascal Brullemans. Il s'agit, à notre avis, d'œuvres qui ont fait école ou, dans le cas de Brullemans, pourrait le faire. Comme nous l'avons vu, certains thèmes et certaines approches traversent ces pièces. En tous les cas, aborder l'étude de chaque figure selon une esthétique particulière, soit le romantisme, l'expressionnisme et le déconstructivisme, nous a permis de nuancer, voire de remettre en question l'énoncé de Foucault selon lequel la figure de la folie au théâtre s'est normalisée au point de ne plus pouvoir distinguer ses multiples résonances<sup>315</sup>. Notre réflexion abonde dans le même sens que la critique américaine Jane Moss, qui, elle, affirme que les dramaturges, par un recours à la folie, en profitent pour penser « la nature et la fonction de leur propre création artistique<sup>316</sup>. »

Par exemple, dans *La charge*, la figure du fou, incarnée par Mycroft, véhicule l'image de la révolte du poète contre les attaques injustifiées de ses bourreaux. À plus grande échelle, cette figure est porteuse d'un plaidoyer pour l'Art, discours porté par un personnage d'artiste et d'écrivain pourfendeur de valeurs romantiques et, de ce fait, d'une envie de révolution. De surcroît, la charge de l'original contre les portes représente la lutte de Mycroft pour sa liberté d'expression et sa colère envers ses faux justiciers. À la fin de

---

<sup>315</sup> Michel Foucault, *op. cit.*, p. 575.

<sup>316</sup> Jane Moss, « Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole », *op. cit.*, p. 62.

la pièce, alors qu'il vit un amour naissant pour Dydrame, il est confronté aux assauts meurtriers de Letasse-Cromagnon, qui se sert de son aveuglement amoureux pour le rendre responsable de l'assassinat de sa bien-aimée. Cette intrigue, revêtant en apparence les caractéristiques d'un drame absolu, se déploie à travers un langage poétique propre au poète Claude Gauvreau, soit l'exploréen. La rage de Lontil-Déparey et sa bande relève de leur refus d'accepter que l'original ait créé une poésie unique : autrement dit, ils envient la beauté qui se dégage de l'innocence à la fois lucide et candide du poète. Ici, la folie donne surtout naissance à des mises en abîme où le poète est victime d'un jeu outrageux visant à sa destruction. Sa quête de lucidité et son amour pour Dydrame constituent ses armes de résistance, lesquelles s'inscrivent logiquement dans une conception romantique de l'art.

Dans *Provincetown Playhouse*, les multiples interprétations possibles quant à l'identité réelle ou simulée du personnage principal sont indissociables de la folie de la figure de Charles Charles. Le théâtre même – voire l'acte de répéter certains événements – est un creuset d'investigation et d'incertitude, lequel se révèle à travers un jeu de miroirs. La prémisse de la pièce et la véracité de l'enquête sont, elles aussi, remises en question, de sorte que la source de la folie du protagoniste est mise en doute. Non seulement Chaurette privilégie la notion du double, mais il semble s'insérer lui-même à même son œuvre à travers « *Les Mémoires de Charles Charles.* » La fonction de l'auteur est ainsi interrogée par Chaurette, qui manie si bien les ficelles de la mystification que le lecteur se sent constamment trompé, voire manipulé. L'Art est présenté comme une voie d'accès à tous les interdits et *Le théâtre de l'immolation de la beauté* se veut l'expression de ce rapport extrême et controversé au théâtre. Contrairement à la figure de l'artiste fou dévoilée dans *La charge*, celle de *Provincetown Playhouse* expose les limites du représentable. Les

déclinaisons de Charles Charles entraînent une réflexion sur le pouvoir réel des auteurs, embrassant ainsi pleinement l'idée d'une image déformée et douloureuse de la réalité, idée exposée par Little dans sa définition de l'expressionnisme.

C'est peut-être *Ce que nous avons fait* qui a permis le mieux de nuancer le postulat de Foucault présenté en introduction. Certes, la folie au théâtre peut faire référence à une réflexion *a priori* philosophique existentialiste autour de la condition humaine dans son ensemble, mais sa conception est également spécifique à chaque personnage et à chaque figure. Le fait que la maladie de Miriam soit nommée dans la pièce de Brullemans n'exclut pas la possibilité que cette figure du fou soit protéiforme, notion portée par des permutations dramaturgiques bien précises. Ce sont, dans le cas présent, des choix dramaturgiques qui permettent de valider l'hypothèse selon laquelle la figure du fou peut aussi être interprétée en termes d'icônes. La folie au théâtre, telle qu'exprimée dans *Ce que nous avons fait*, sert aussi d'exemple percutant du nouvel ordre dramaturgique balisé par Ryngaert et Sermon : ici, le personnage se construit à travers une série de décompositions, puis de recompositions, revêtant ainsi les caractéristiques du déconstructivisme.

Comme mentionné en introduction, Bastien précise que la folie peut se révéler à travers trois figures : soit celle du fou déguisé – Edgar dans *Le roi Lear* – ; celle du fou qui entretient une confusion à savoir s'il l'est ou non – Hamlet et Charles Charles – ; ou encore, celle du fou identifié comme tel par l'auteur – Lear et Miriam. Or, en fin de compte, la figure de Mycroft ne semble appartenir à aucune de ces catégories. En analysant les trois œuvres au corpus et en jetant un regard global sur l'ensemble des pièces étudiées, nous avons remarqué que la typologie de la chercheuse paraissait incomplète. C'est pourquoi nous proposons d'ajouter un nouveau type de figure du fou pour compléter et adapter la

grille de Bastien à notre objet d'étude. Ainsi, nous affirmons que la folie au théâtre, telle qu'arborée par les auteurs dramatiques québécois, tend à voir disparaître celle du fou déguisé – Edgar – au profit d'un autre type de figure : celle du personnage qui est porteur de folie sans être fou, comme Mycroft.

La figure créée par Gauvreau est en fait sujette à des manipulations, initiées par ses bourreaux, visant à le « rendre fou ». Or, il résiste et c'est pourquoi l'entreprise de « Fabrique du fou », pour reprendre encore une fois l'expression de Céline Taylor, n'aboutit pas. Ses inquisiteurs se doivent donc de l'abattre parce qu'il n'a pas sévi à leurs tortures; ne s'est pas résigné à l'aliénation. Ce nouveau « type de fou » décrit, nous le croyons, une figure précise de la dramaturgie québécoise, comprenant les personnages dits fous qui tentent de résister à l'enfermement imposé par la « société » et la condition humaine en général en refusant de se soumettre à l'ignorance ambiante et en posant des « gestes d'une si complète audace, que même ceux qui les réprimeront devront admettre qu'un pouce de délivrance a été conquis pour tous<sup>317</sup>. » La dramaturgie de Gauvreau abonde dans ce sens et a servi de modèles pour plusieurs auteurs qui lui ont succédé : nous pensons entre autres à Olivier Sylvestre (*La beauté du monde*), Amélie Dallaire (*Queue cerise*) et Steve Gagnon (*Fendre les lacs; En dessous de vos corps, je trouverai ce qui est immense et qui ne s'arrête pas* et *Ventre*).

Dans *La beauté du monde* d'Olivier Sylvestre<sup>318</sup>, le personnage d'Olivier (alter ego de l'auteur) tente de reconstruire son identité après une rupture difficile avec sa copine Maryline :

---

<sup>317</sup> Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, p. 86.

<sup>318</sup> Olivier Sylvestre, *La beauté du monde*, Montréal, Leméac, 2015, 94 p.

Ça m'a frappé, d'un coup, j'ai pas pu faire autrement, je suis parti, même sans savoir  
 où ça mène, quitte à pas trouver mieux, quitte à jamais revenir.  
 Je me suis sauvée.  
 Fuir.  
 Fuir que tout est inutile, fuir.  
 Que le monde a pu rien à offrir, [...]  
 Qu'avec ou sans moi, le monde tourne de la même façon,  
 Que l'amour est enseveli sous des couches, des couches de boue,  
 Que ça reviendra jamais comme au début, comme le jour où on s'est rencontrés elle  
 pis moi, dans le parc juste en face<sup>319</sup>.

Il s'installe dans un petit appartement situé dans le sous-sol d'un bloc à l'odeur infecte. Olivier rencontre alors ses voisins, une série de personnages saugrenus semblant issus d'un conte similaire à *Alice aux pays des merveilles* de Lewis Carroll. Au moment où il se sentait aspiré par un trou noir, le protagoniste constate que ce retrait dans un endroit insalubre lui a permis d'entrevoir l'existence différemment et de se reconstruire. Les mises en parallèle avec la figure prisonnière dans *La charge* fusent, non seulement par l'utilisation d'une forme privilégiée par plusieurs auteurs dits romantiques (le conte), mais également par la conception même d'un personnage, qui est clairement, encore une fois, le double du poète. Là aussi, la perception de la figure appelle la folie sans qu'elle soit concrètement nommée. Quant au style d'écriture, il rappelle le déconstructivisme de Brullemans dans *Ce que nous avons fait*. Sylvestre opte pour le vers, la narration et les adresses au public. Cet amalgame de caractéristiques provenant des deux grilles d'analyse utilisées précédemment permet de mieux cerner les spécificités de chaque figure de fou invoqué dans la dramaturgie québécoise.

En guise de deuxième démonstration, la dramaturgie de Larry Tremblay présente plusieurs similitudes avec l'œuvre de Charette. Le rapprochement entre *Le ventriloque* et *Provincetown Playhouse* va presque de soi. Dans *Le ventriloque*, le personnage principal,

---

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 50-51.

Gaby, tente d'écrire un roman dont la valeur défiera l'œuvre de Balzac. Son frère Aurélien, jaloux de sa plume prolifique et de son talent, lui vole son roman, puis, « peu de temps après, son cadavre est retrouvé sauvagement mutilé<sup>320</sup>. » Alors que le thème de l'appropriation de l'œuvre d'autrui rappelle l'intrigue de *La charge*, l'enquête sur la mort du frangin de la romancière ressemble étrangement à celle instaurée par Chaurette. Qui plus est, la figure d'Aurélien se décline en plusieurs personnages, dont celui du ventriloque et du Docteur Limestone. Tremblay multiplie les mises en abîme, contribuant à mystifier l'interprétation du lecteur. Il nourrit l'illusion, de sorte qu'on ne sait plus si c'est le Docteur Limestone, Aurélien ou Gaby qui écrit l'histoire. Le questionnement se pose à savoir si le ventriloque n'est pas lui-même auteur (un rappel du Charles Charles 81 hypothétique de Riendeau) puisque, par définition, son titre implique qu'il tire les ficelles du jeu, contrôle les marionnettes. Ainsi, la pièce ne serait-elle qu'un leurre? Autant dans les choix des stratégies d'écriture, d'esthétique et des thèmes abordés, les parallèles entre les deux œuvres permettent d'enrichir et d'approfondir l'étude de chacune des figures de fou qu'elles exposent.

Enfin, dans la pièce *Tu te souviendras de moi* de François Archambault, le personnage d'Édouard, historien, est atteint d'Alzheimer. Bien qu'il se souvienne de toutes les dates marquantes de l'évolution de l'humanité, il tend progressivement à oublier les aveux et confidences des siens, de sorte que ses rapports avec ses proches s'étiolent. Bien qu'il soit étiqueté comme fou étant donné sa maladie et bien qu'il perde graduellement contact avec la réalité – comme Miriam –, il est conscient que son état fait souffrir ceux

---

<sup>320</sup> Cette citation est tirée de la quatrième de couverture de l'édition suivante du *Ventriloque* : Larry Tremblay, *Le ventriloque*, Belgique, Lansman, coll. « Les classiques de demain », 2001.

qu'il aime. Voyant sa santé se détériorer et la mort approcher, il porte un regard lucide sur l'existence humaine, dominée aujourd'hui par une réalité dite virtuelle : « [C'est] comme si le monde virtuel était en train de se substituer au monde matériel... Je vous le dis, là – je pèse mes mots – on assiste vraiment à la désintégration du monde<sup>321</sup>! » Si la forme qu'arbore l'écriture s'apparente davantage à une esthétique réaliste, faisant écho à la dramaturgie de Serge Boucher, il n'en reste pas moins que les propos philosophiques d'Édouard font écho avec ceux des parents dans *Ce que nous avons fait* et, faut-il s'en étonner, avec ceux de certaines figures shakespeariennes.

En conclusion, en observant le traitement de la figure du fou à travers le prisme de multiples permutations dramaturgiques, il est possible d'en déduire que la typologie de Bastien est un outil d'analyse pertinent, certes, mais qui, dans le cas du théâtre québécois, limite les interprétations possibles de la folie. Ce projet, visant à dresser trois grilles d'analyse en étudiant les procédés d'écriture entourant la création de personnages dits fous, a permis de constater les forces et faiblesses des typologies possibles, tant et si bien que l'entreprise visant à les catégoriser apparaît par moments réductrice tellement le territoire est vaste.

---

<sup>321</sup> François Archambault, *Tu te souviendras de moi*, Montréal, Leméac, 2014, p. 13.

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Corpus principal

BRULLEMANS, Pascal. *Ce que nous avons fait*, Belgique, Lansman Éditeur, 2015, 57 p.

CHAURETTE, Normand. *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, 1981, 132 p.

GAUVREAU, Claude. *La charge de l'original épormyable*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Œuvres de Claude Gauvreau », 1992 [1971], 243 p.

### 2. Corpus secondaire

SHAKESPEARE, William. *Hamlet / Othello / Macbeth*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1984.

SHAKESPEARE, William. *Othello – Le roi Lear – Macbeth*, trad. de François-Victor Hugo, Paris, GF Flammarion, 1964.

### 3. Autres œuvres théâtrales consultées

ARCHAMBAULT, François. *Tu te souviendras de moi*, Montréal, Leméac, 2014, 102 p.

DALLAIRE, Amélie. *Queue cerise*, 2016, Document inédit.

GAGNON, Steve. *Fendre les lacs*, Québec, L'instant même, coll. « L'instant scène », 2016, 123 p.

\_\_\_\_\_ *En-dessous de vos corps, je trouverai ce qui est immense et qui ne s'arrête pas*, Québec, L'instant même, coll. « L'instant scène », 2013, 106 p.

\_\_\_\_\_ *Ventre*, Québec, L'instant même, coll. « L'instant scène », 2012, 98 p.

SYLVESTRE, Olivier. *La beauté du monde*, Montréal, Leméac, 2015, 94 p.

TREMBLAY, Larry. *Le ventriloque*, Belgique, Lansman, coll. « Les classiques de demain », 2001, 47 p.

### 4. Documents critiques

BRAULT, Marie-André. « Le réfléchi », *Jeu*, n° 108, 2003, p. 123-128.

CAMPEAU, Sylvain. « Déviances et réfractions; Normand Chaurrette, Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans, mise en scène, scénographie et vidéo : Carole

Nadeau, production Le Pont Bridge, présenté à la Station C, Montréal. 16 - 27 novembre 2004 », *ETC*, n° 69, 2005, p. 48-50.

DAVID, Gilbert. « Formes et figures dans le rétroviseur », *Jeu*, n° 47, 1988, p. 104-108.

DICKMAN, Marta. « Le triomphe de la beauté », *Jeu*, n° 64, 1992, p. 126-130.

GARAND, Caroline. « La dramaturgie des années 80 », *Québec français*, n° 145, 2007, p. 40-42.

GUAY, Hervé. « Chaurette autrement », *Le Devoir*, 18 avril 2003, [<http://www.ledevoir.com/culture/theatre/25781/theatre-chaurette-autrement>], page consultée le 18 novembre 2015.

KÈGLE, Christiane. « Nelligan, Gauvreau, Ferron: perspectives critiques autour de la configuration de la folie et de l'écriture autobiographique », *Voix et Images*, 1993, vol. 18, n° 3, p. 448-452.

LAMY, Jonathan. « La charge épormyable de la contre-culture », *Liberté*, n° 29, 2013, p. 10-12.

LAPOINTE, Gilles. « *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* », *Jeu : revue de théâtre*, n° 23, (2) 1982, p. 156-157.

LAVOIE, Sylvain. « Le partage des mots; *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette. Mise en scène de Carole Nadeau; production Le Pont Bridge; au Théâtre d'Aujourd'hui, du 13 janvier au 1er février 2009 », *Spirale*, n° 226, 2009, p. 55-56.

LÉVESQUE, Robert. « Le théâtre québécois passe-t-il la muraille du temps? », *Jeu : revue de théâtre*, n° 47, 1988, p. 132-136.

MICHON, Jacques. « Le fou et ses doubles », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 14, 1979, p. 31-33.

RIENDEAU, Pascal et Marie-Christine Lesage, « De Nelligan à Martina North : une traversée de l'œuvre de Normand Chaurette », *Voix et images*, vol. 25, n° 3, (75) 2000, p. 423-430.

VANDERDORPE, Christian. « Gauvreau : un forcené du langage », *Québec français*, n° 28, 1977, p. 52-53.

## 5. Ouvrages théoriques

ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994 [1978], 518 p.

- ABITEBOUL, Maurice. « La folie au théâtre », *Théâtres du Monde*, n° 17, 2007, p. 5-16.
- \_\_\_\_\_ « Raison et déraison dans *Hamlet* de Shakespeare : folie réelle et folie simulée », *Théâtres du Monde*, n° 17, 2007, p. 37-44.
- ANZIEU, Didier et al. *Art et fantasme*, Seyssell, Éditions du Champ Vallon, « L'Or d'Atalante », 1984, 253 p.
- ANZIEU, Didier. *Créer-détruire*, Paris, Dunod, 2012 [1996], 280 p.
- ARISTOTE. *La Poétique* (trad. par R. Dupont-Roc et J. Lallot), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2011 [1980], 465 p.
- ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 2007 [1964], 251 p.
- ARTIÈRES, Philippe et al. *Histoire de la folie à l'âge classique – Regards critiques 1961-2011*, Paris, IMEC éditeur, coll. « Presses universitaires de Caen », 412 p.
- AUBIN, Maxime. « Créer et se créer : La figure de l'homosexuel créateur dans la dramaturgie québécoise depuis 1980 », Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 143 p.
- BASTIEN, Sophie. « La folie à la scène : quelques tendances contemporaines », *Jeu : revue de théâtre*, n° 140, (3) 2011, p. 70-75.
- \_\_\_\_\_ *Caligula et Camus – Interférences transhistoriques*, Amsterdam – New-York, Éditions Rodopi B.V., coll. « Faux titre », 2006, 309 p.
- BEDDOWS, Joël. « Pour une poétique du texte de Shakespeare : les formes métriques utilisées par Antonine Maillet et Jean-Louis Roux », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 24, 1998, p. 35-51.
- BOUISSON, Jean-Luc. « La folie dans *Le Roi Lear (1606)* de Shakespeare : élément de perversion et d'inversion des valeurs », *Théâtres du Monde*, n° 17, 2007, p. 45-55.
- BOURASSA, André-G. « Notes sur Claude Gauvreau et sur *La charge de l'original épormyable* », dans Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, Montréal, l'Hexagone, « Œuvres de Claude Gauvreau », 1992 [1971], p. 215-231.
- \_\_\_\_\_ « Gauvreau et la critique baroque », *Voix et Images: Études québécoises*, 1977, vol. 3, p.19-31.
- \_\_\_\_\_ « Le Projet poétique de Claude Gauvreau », *Lettres québécoises*, 1977 (7), p.12-17.
- \_\_\_\_\_ « Notes sur Claude Gauvreau et sur *La charge de l'original épormyable* », dans Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, Montréal, l'Hexagone, « Œuvres de Claude Gauvreau », 1992 [1971], p. 215-231.

BOVET, Jeanne. « La mesure de l'excès : le cri dans la tragédie classique », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 43-44, 2008, p. 139-150.

BRAIS, Michel. « De l'utilité au théâtre », *Jeu : revue de théâtre*, n° 91, (2) 1999, p. 125-130.

BRISSETTE, Pascal. « Le poète qui récitait des vers par-delà le tombeau », *Voix et Images*, vol. 36, n° 3, 2011, p. 81-98.

\_\_\_\_\_ *Nelligan dans tous ses états : un mythe national*, Fides, Montréal, 1998, 225 p.

CHAGNON, Gilles. « La scène cautérisée », dans Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, 1981, p. 7-18.

CHAMBERS, Ross. « Le masque et le miroir – Vers une théorie relationnelle du théâtre », *Études littéraires*, vol. 13, n° 3, 1980, p. 397-412.

COURTEAU, Bernard. *Nelligan n'était pas fou !*, Montréal, Louise Courteau éditrice, 1986, 161 p.

DAVID, Gilbert. « Dispositifs (post)modernes », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 21, 1997, p. 144-157.

DENIS, Jean-Pierre. « Glossolalies : vestiges d'une oralité première », *Études littéraires*, vol. 22, n° 2, 1989, p. 99-108.

\_\_\_\_\_ « Claude Gauvreau : du tombeau du père au langage exploréen », *Voix et Images*, vol. 18, n° 3, 1993, p. 483-494.

DERRIDA, Jacques. « L'écriture et la différence », Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1967, 435 p.

DESROCHERS, Nadine. « Avatars dramaturgiques ou idéologiques », *L'Annuaire théâtral*, n° 31, 2002, p. 119-133.

DESROSIERS, Israël. « La mise en scène d'un anéantissement dans *La charge de l'original épormyable* de Claude Gauvreau », *Figura – Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire*, vol. 6, 2004, p. 62-74.

DION, Robert. « Interprétation et processus judiciaire : *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* et *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* », *Le moment critique de la fiction*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, p. 89-111.

DORVIL, Henri. *De l'Annonciation à Montréal : histoire de la folie dans la communauté, 1962-1987*, Montréal, Éditions Émile-Nelligan, 1988, 280 p.

DUBOIS, Sophie. « Charge et contre-charge », *Voix et images*, vol. 39, n° 3, 2014, p. 97-109.

DUMONT, Martine et Simon Harel, « Du corps et de la voix dans *La charge de l'original épormyable* », *Jeu*, n° 21, 1981, p. 170-177.

DUPONT, Caroline. « Interprétation et quête de la vérité par la fiction : *Scènes d'enfants de Normand Chaurette* », *Voix et Images*, vol. 27, n° 3, 2002, p. 540-557

DUPUIS-MORENCY, Catherine. « Les premiers textes de Miron, Gauvreau, Giguère, Lefrançois et Hébert: Poétique des commencements et de l'émergence », Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 256 p.

ÉRASME. *Éloge de la folie*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Frères », 1964 [1509], 185 p.

FÉRAL, Josette. « La théâtralité : la recherche de la spécificité du langage théâtral », dans FÉRAL, Josette. *Théorie et pratique du théâtre*, Montpellier, L'Entretemps, 2011, 446 p.

FISSETTE, Jean. « La représentation de la folie comme thérapie. À propos de Claude Gauvreau », *Voix et Images*, vol. 18, n° 3, (54) 1993, p. 468-482.

\_\_\_\_\_ « Claude Gauvreau : musicien, dramaturge, poète », *Circuit*, vol. 3, n° 2, 1992, p. 7-20.

FLORENCE, Jean. « Les effets de la théâtralité », *Esquisses psychanalytiques, Psychanalyse et théâtre*, Paris hors-série n° 2, septembre 1992, p. 9-21.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976, 700 p.

FRANKLAND, Marie. « *La charge de l'original épormyable* : une dramaticité sauvage », *L'Annuaire théâtral*, n° 32, 2002, p. 165-176.

GARCEAU, François. « La problématique de la filiation dans le théâtre homosexuel québécois contemporain 1980-1990 », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1998, 127 p.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992 [1982], 573 p.

GILLIBERT, Jean. *Folie et création*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1990, 200 p.

GIRARD, Mélanie. *Didactique et polémique sur l'art dans les Écrits sur l'art de Claude Gauvreau*, Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 138 p.

GOBIN, Pierre. *Le fou et ses doubles: figures de la dramaturgie québécoise*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 263 p.

GODIN, Jean-Cléo. « "Le texte est sur la table..." : Chaurette et la primauté du texte », *L'Annuaire théâtral*, n° 50-51, 2011, p. 115-124.

\_\_\_\_\_ « Chaurette Playhouse », *Études françaises*, vol. 26, n° 2, 1990, p. 53-59.

\_\_\_\_\_ « Deux dramaturges de l'avenir? », *Études littéraires*, vol. 18, n° 3, 1985, p. 113-122.

GODIN, Jean-Cléo et Dominique Lafon. *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt : Michel Marc Bouchard, Normand Chaurette, René-Daniel Dubois, Marie Laberge*, Montréal, Leméac, 1999, 263 p.

GROSS, Robert F., « Offstage sounds: The permeable playhouse of Charles Charles », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. 18, n° 1, 1997), p. 3-17.

HUFFMAN, Shawn. « Mettre la Scène en Cage : *Provincetown Playhouse* et *Le Syndrome de Cézanne* », *Recherches théâtrales au Canada*, vol. 17, n° 1, 1996, p. 3-23.

JDEY, Adnen. *Derrida et la question de l'art – Déconstructions de l'esthétique*, Nantes, Éditions Cécile Default, 2011, 507 p.

LAFON, Dominique. *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, 2001, 528 p.

LEFEBVRE, Denys. « Et Hamlet, et Faust, et Punch, et la déconstruction et-- etc. : mise en implication de la déconstruction derridienne et de certains de ses concepts constitutifs dans le processus d'écriture textuelle et scénique d'une œuvre de théâtre multidisciplinaire », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 219 p.

LEHMANN, Hans-Thies. *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, 308 p.

LIEBLEIN, Leanore. « Traversées de Shakespeare », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 24, 1998.

LISSE, Michel. « Déconstructions », *Études françaises*, vol. 38, n° 1-2, 2002, p. 59-76.

LITTLE, Stephen. ... *ismes – Comprendre l'art*, Montréal, Hurtubise, 2005, 159 p.

LOFFREE, Carrie. « L'ambiguïté raisonnée de *Provincetown Playhouse*, juillet 1919, j'avais 19 ans de Normand Chaurette », Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1994, 123 p.

LOISELLE, André, « Paradigms of 1980s Québécois and Canadian drama : Normand Chaurette's *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* and Sharon Pollock's *Blood Relations* », *Québec Studies*, n° 14, printemps-été 1992, p. 93-104.

MANONNI, Octave. *Clefs pour l'imaginaire ou L'autre scène*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, 318 p.

MARQUIS, Jean-François. « La délégation du récit et la violence symbolique en architecture En marge de Jacques Derrida et de Chora Worlts : Une contribution (mineure) à un balisage historique pour la déconstruction architecturale », *Mémoire de maîtrise*, Québec, Université Laval, 95 p.

MARTIN, Roxanne. « Polyphonie divergente ou convergente? Le traitement réservé au texte dramatique dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* et *Bob* », *L'Annuaire théâtral*, n° 47, 2010, p. 53-68.

MICHON, Jacques. « Émile Nelligan entre les mots et les choses, poèmes et textes d'asile », *Voix et Images*, vol. 18, n° 3, 1993, p. 453-467.

\_\_\_\_\_ *Émile Nelligan : les racines du rêve*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1983, 178 p.

MOSS, Jane. « Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 21, 1997, p. 62-83.

\_\_\_\_\_ « "Still crazy after all these years" – The Uses of Madness in Recent Quebec Drama », *Canadian Literature*, n° 118 (automne 1988), p. 35-45.

\_\_\_\_\_ « Sexual Games: Hypertheatricality and Homosexuality in Recent Québec Plays », *American Review of Canadian Studies*, vol. XVII, n° 3, 1988, p. 287-296.

NAUGRETTE, Catherine. *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Collin, 2005, 249 p.

NAULT, François. « Qu'appelle-t-on promettre ? », *Théologiques*, vol. 6, n° 2, 1998, p. 119-144.

\_\_\_\_\_ « Déconstruction et apophatisme : à propos d'une dénégation de Jacques Derrida », *Laval théologique et philosophique*, vol. 55, n° 3, 1999, p. 393-411.

NUTTING, Stéphanie. « La poétique de la détection dans *Provincetown Playhouse* », *Voix et Images*, vol. 25, n° 3, 2000, p. 462-470.

PALMIER, Jean-Michel. *L'Expressionnisme et les arts – 2 - Peinture – Théâtre – Cinéma*, Paris, Payot, 1980, 332 p.

\_\_\_\_\_ *L'Expressionnisme et les arts – 1 – Portrait d'une génération*, Paris, Payot, 1979, 358 p.

PINON, Esther et Cécile Brochard. *La folie : création ou destruction ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, 189 p.

PLOURDE, Mélanie, « Mettre l'écriture en scène : l'autoreprésentation dans la dramaturgie québécoise des années quatre-vingt », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000, 124 p.

RACINE, Noële. « Les Poètes au théâtre », Thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 537 p.

RENAUD, Lucie. « Le Concerto de l'asile : au-delà de l'exploréen ? », *Jeu*, n° 149, 2013, p. 92-97.

RICHARD, Lionel. *Comprendre l'expressionnisme*, Gollion, les éditions Infolio, 2012, 224 p.

RIENDEAU, Pascal. « Normand Chaurette face à Shakespeare ou Traduisez *Comme il vous plaira...* », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 24, 1998, p. 17-34.

\_\_\_\_\_ *La cohérence fautive : l'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, Québec, Nuit blanche, 1997, 163 p.

ROBERT, Lucie. « Mince propos », *Voix et Images*, vol. 23, n° 1, 1997, p. 181-188.

ROZON, Brigitte Lise. « Se mettre à mort, se mettre au monde : le meurtre dans trois pièces de la dramaturgie gaie québécoise », Mémoire de maîtrise, Kingston, Université Queen's, 1997, 109 p.

RYNGAERT, Jean-Pierre. « Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel ordre dramaturgique », *L'Annuaire théâtral*, n° 43-44, 2008, p. 103-112.

\_\_\_\_\_ « *Scènes d'enfants*, un roman sur l'art du théâtre », *Voix et Images*, vol. 25, n° 3, 2000, p. 449-461.

RYNGAERT, Jean-Pierre et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, éditions Théâtrales, 2006, 169 p.

\_\_\_\_\_ *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud, 2005, 225 p.

\_\_\_\_\_ *Théâtres du XXI<sup>e</sup> siècle : commencements*, Paris, Armand Collin, 2012, 256 p.

SARRASIN, Nicolas. « Bibliographie de Normand Chaurette », *Voix et Images*, vol. 25, n° 3, 2000, p. 510-522.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012, 416 p.

\_\_\_\_\_ *Jeux de rêves et autres détours*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2004, 143 p.

\_\_\_\_\_ *Critique du théâtre – De l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2000, 166 p.

\_\_\_\_\_ *L'Avenir du drame*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 1999, 212 p.

SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le Néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, 704 p.

SMADJA, Isabelle. « Folie du moi et/ou folie du monde dans le théâtre contemporain », dans *Psychologie clinique* 2009/1, n°27, p. 63-75.

\_\_\_\_\_ *La folie au théâtre : regards de dramaturges sur une mutation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, 347 p.

SZONDI, Peter. *Théorie du drame moderne*, traduit de l'allemand par Sibylle Müller, Belfort, Éditions Circé, coll. « Penser le théâtre », 2006, 163 p.

TAYLOR, Céline. « La charge de l'original épormyable ou la fabrique du fou », *Jeu*, n° 140, 2011, p. 116-121.

MOSS, Jane, «From the asylum», *Canadian Literature*, n° 96, printemps 1983, p. 143-145.

TESSIER, Guy, «Surthéâtraliser dans le théâtre québécois», Frank Wilhelm (dir.), *Le théâtre dans le théâtre, le cinéma au cinéma*, Carnières, Lansman éditeur, 1998, p. 165-182.

TREMBLAY, Julie. « Le texte autophage dans l'œuvre de Normand Chaurette », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2007, 120 p.

\_\_\_\_\_ « Les voix dévorantes du *Stabat Mater II* de Normand Chaurette », *L'Annuaire théâtral*, n° 36, 2004, p. 141-155.

\_\_\_\_\_ « Les voix dévorantes du *Stabat Mater II* de Normand Chaurette », *L'Annuaire théâtral*, n° 36, 2004, p. 141-155.

VALMER, Michel. « Le fou et le savant, culbuto théâtral d'une société en équilibre instable », *Psychologie clinique*, n° 27, 2009/1, p. 76-91.

VIGEANT, Louise. « Du réalisme à l'expressionnisme », *Jeu*, n° 58, 1991, p. 7-16.

VILLEMURE, Geneviève. « La spirale dans l'œuvre de Normand Chaurette de 1980 à 1986 », Mémoire de Maîtrise, Montréal, Université McGill, 1997, 107 p.

VILLENEUVE, Rodrigue. « La charge de l'original épormyable », *Jeu*, n° 54, 1990, p. 179-183.

WALLACE, Robert. « Homo création : pour une poétique du théâtre gai », *Jeu*, n° 54, 1990, p. 24-42.

WYCZYNSKI, Paul. *Nelligan 1879-1941*, Montréal, Fides, 1987, 632 p.

ZAWADA, Kinga. « La folie et le plaisir du public », *Jeu : revue de théâtre*, n° 140, (3) 2011, p. 141-147.

## **6. Discours des praticiens**

BEAUSOLEIL, Guy. « Normand Chaurette : d'un pari à l'autre », *Théâtre – Les cahiers de la maîtrise*, Montréal, UQAM, n° 1, 1996, p. 4-9.

BRULLEMANS, Pascal et Nini Bélanger. « L'enfant se meurt », *Jeu*, n° 142, 2012, p. 108-113.

CHAURETTE, Normand. *Comment tuer Shakespeare*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 224 p.

GAUVREAU, Claude. « Réflexions d'un dramaturge débutant », *Jeu : revue de théâtre*, Numéro 7, hiver 1978, p. 20-37.

RIENDEAU, Pascal. « L'écriture comme exploration : propos, envolées et digressions. Entretien avec Normand Chaurette », *Voix et images*, vol. 25, n° 3, (75) 2000, p. 436-448.

RONFARD, Jean-Pierre. « Monter Gauvreau, Ducharme, Vézina », *Jeu*, n° 21, 1981, p. 87-94.