Document generated on 04/29/2024 2:57 a.m.

Jeu
Revue de théâtre

Le théâtre vécu
L'Asile de la pureté

Johanne Bénard

Number 111 (2), 2004

La tentation autobiographique

URI: https://id.erudit.org/iderudit/25512ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Bénard, J. (2004). Review of [Le théâtre vécu : *L'Asile de la pureté*]. *Jeu*, (111), 119–123.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2004

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

JOHANNE BÉNARD

Le théâtre vécu

Jane Rameau : « Et le théâtre ? Ça avance ? »
Donatien Marcassilar : « Le théâtre que j'écris ?
Ou le théâtre que je vis ? »

Que le théâtre de Gauvreau soit autobiographique, cela semble tenir du lieu commun. Remontant la trilogie des pièces qui ont pour héros le poète aux prises avec les affres de la création et la souffrance de la perte de l'être aimé, le spectateur qui connaissait déjà *la Charge de l'orignal épormyable* (1956) et *Les oranges sont vertes* (1970) découvre en *l'Asile de la pureté* (1953) la pièce la plus ancienne et la moins connue de la série. Cette pièce lui apparaîtra-t-elle comme un avant-texte autobiographique, une version plus brute du récit de vie ? Si une analyse comparative fouillée pourrait montrer des différences dans le niveau d'achèvement et de raffinement de cette pièce par rapport aux deux autres, l'expérience du spectacle fera surtout apparaître leurs ressemblances : transposition fantaisiste du nom du personnage poète (Donatien Marcassilar/Mycroft Mixeudeim/Yvirnig), libertés prises avec les événements de la biographie et esthétique non réaliste du spectacle. Le caractère autobiographique de l'œuvre, confirmé par le programme comme par tout le paratexte journalistique, semble donc ici aussi être mis à l'épreuve par le spectacle lui-même.

L'Asile de la pureté

TEXTE DE CLAUDE GAUVREAU. MISE EN SCÈNE : LORRAINE PINTAL, ASSISTÉE DE CLAUDE LEMELIN ; DÉCOR : DANIÈLE LÉVESQUE ; COSTUMES : MARIE-CHANTALE VAILLANCOURT ; ÉCLAIRAGES : MICHEL BEAULIEU ; MUSIQUE : WALTER BOUDREAU ; ACCESSOIRES : NORMAND BLAIS ; CHORÉGRAPHIES : ESTELLE CLARETON ; MAQUILLAGES : JACQUES-LEE PELLETIER. AVEC CARL BÉCHARD (CROUFANDIÉ, EUDES LEVERT), MARC BÉLAND (MARCASSILAR), ANNIE BERTHIAUME (CATHERINE TAYET), VINCENT BILODEAU (PORTIER-BÉCHIN, CYRANO DE BERGERAC), ESTELLE CLARETON (ÉDITH LUEL, JANE RAMEAU), FRÉDÉRIC DESAGER (ABRAHAM DE TURELURE, AMABLE GEORGE), BRIGITTE LAFLEUR (JUNIE), ALEXIS MARTIN (FORTUNAT LESWICK), ÉRIC PAULHUS (FABRICE SIGMOND), DOMINIC THÉBERGE (LUC-ALBERT) ET MARTHE TURGEON (IRÈNE), AINSI QU'UN CHŒUR DE DIX-SEPT PERSONNES, MEMBRES DE LA TROUPE DES ABONNÉS DU TNM. PRODUCTION DU THÉÂTRE DU NOUVEAU MONDE, PRÉSENTÉE DU 10 FÉVRIER AU 6 MARS 2004.

En fait, Gauvreau, dans cette première pièce comme dans les deux autres, vient réconcilier ce qui semblait irréconciliable : le théâtre d'*une* vie (théâtre autobiographique) et le théâtre de *la* vie ou « théâtre de la cruauté », tel que le concevait Antonin Artaud. Marc Béland dira d'ailleurs, en commentant son jeu, qu'il faudrait dissocier le théâtre de Gauvreau d'un théâtre psychologique, et parler plutôt d'un théâtre « vibratoire » ou « d'énergie ». Un théâtre qui, comme le disait si bien Artaud, « nous réveille : nerfs et cœur » et qui veut retrouver « la notion d'une vie passionnée et convulsive[1] ». Pour peu, on croirait d'ailleurs que la pièce de Gauvreau, où, dans sa recherche d'absolu, le poète entreprend un jeûne qui risque de lui coûter la vie, se

1. Toutes les références à Artaud proviennent des différents articles rassemblés dans *le Théâtre et son double* (Paris, Gallimard, 1964). La première expression est dans l'article « Le théâtre et la cruauté » (p. 129) et la deuxième dans le second manifeste du « Théâtre de la cruauté » (p. 185).

présente comme une allégorie de cette « cruauté » qu'Artaud définissait comme « une sorte d'aride pureté morale qui ne craint pas de payer la vie le prix qu'il faut la payer[2] ».

De l'asile à la scène : le spectacle total

Le titre de la pièce entretient une ambiguïté qui profite à une lecture autobiographique, dans la mesure où on y lit d'abord une allusion aux séjours psychiatriques de Gauvreau, alors que la thématique de la pièce nous encouragera plutôt à penser l'asile comme un refuge (pour la pureté). De même, la production du TNM aura gardé des traces de la lecture dramatisée du texte qui a eu lieu dans une aile désaffectée de l'hôpital Louis-H. Lafontaine l'année dernière, lors du Festival de théâtre des Amériques. Et cela, même si Lorraine Pintal note, dans le programme, comme la première leçon de l'expérience du « séjour asilaire », qu'il ne s'agit pas d'un texte sur la folie, mais d'une « tragédie moderne sur l'amour et la mort ». Car l'asile (et la folie) s'inscrit dans la mise en scène de plusieurs façons. D'une part, l'intégration de spectateurs sur la scène (dans des galeries disposées sur ses trois faces) favorise, comme dans la salle asilaire, une communication directe entre la salle et la scène[3]. D'autre part, les décors de la pièce, par leur dénuement et l'absence de couleurs, rappellent de façon non équivoque l'hôpital.

Lorraine Pintal semble avoir réussi la gageure de respecter la didascalie liminaire où Gauvreau proposait de situer la pièce dans des décors indécidables, qui auraient semblé « extranaturels » tout en appartenant à « une réalité tangible et toute [*sic*] immédiate[4] ». Le caractère abstrait et pictural de la scénographie (avec ses différentes galeries et ses multiples lampes métalliques symétriquement suspendues) est d'ailleurs accentué dès le début par la déambulation somnambulique des figurants habillés de blanc crème (patients ou infirmiers ?) au travers des fleurs qui sont déposées sur le sol (ni terre ni plancher). Où sommes-nous ? L'espace de la scène renvoie moins à un lieu autobiographique qu'à un lieu imaginaire.

De façon étonnante, l'histoire de cette production (et plus particulièrement son passage par l'asile) aura eu pour conséquence de faire pencher la pièce du côté d'un théâtre de la cruauté – plutôt que du côté d'un réalisme autobiographique. Ainsi, c'est à cette esthétique que l'on pourrait rattacher le rôle du « chœur » des figurants-musiciens, qui, en portant comme des étendards les vestons peints et cousus par les

2. *Ibid.*, p. 185.

3. Ici aussi, il vaut la peine de citer Artaud, qui suggérait de supprimer la scène et la salle pour les « remplacer par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte » (premier manifeste du « Théâtre de la cruauté » (*op. cit.*, p. 146), voire d'installer des galeries en hauteur « sur tout le pourtour de la salle » (p. 147).

4. « L'œuvre en question n'étant pas une œuvre réaliste, les costumes et les décors ne seront pas contemporains, non plus que d'époque. Les costumes et les décors, par la magie d'une géniale fermeté d'imagination, seront extranaturels et, à la fois, d'une réalité tangible et toute [*sic*] immédiate (*L'Asile de la pureté*, dans *Œuvres créatrices complètes*, Ottawa, Éditions Parti pris, 1971, p. 504).

L'Asile de la pureté de Claude Gauvreau, mis en scène par Lorraine Pintal (TNM, 2004). Sur la photo : Estelle Clareton (Édith Luel) et Marc Béland (Donatien Marcassilar). Photo : Yves Renaud.

Impatients (ces artisans souffrant de troubles psychiatriques[5]), rendent troubles les frontières du théâtre et de l'art, de la raison et de la folie, mais qui, également, en faisant résonner à l'unisson les vibrations de leurs percussions (sorte de gongs), incarnent cette musique « lancinante » – contrepoint à la musique de Walter Boudreau, avec ses cloches et ses orgues –, qui pour Artaud faisait partie d'un théâtre global[6]. Recrutés parmi les membres de la Troupe des Abonnés du TNM, ces figurants, tour à tour sur scène parmi les acteurs ou assis dans les galeries avec les spectateurs, ne constituent-ils pas du reste des figures hybrides entre l'acteur et le spectateur, représentant la communication utopique de la salle et de la scène rêvée par Artaud ?

L'autobiographe et son double

Dans une culture dominée par le vécu et le biographique, la pièce de Gauvreau propose de nouvelles modalités au pacte autobiographique[7] et à la représentation de soi. Certes, de tous les genres qui s'adonnent à l'autobiographie, le théâtre n'est pas le premier à entremêler le vrai et le faux, le réel et le fictif. Le spectateur à qui on présentera Donatien Marcassilar (avant son entrée en scène) comme un auteur d'avant-garde ayant eu son « heure de presque-gloire » dans un « milieu social assez enfantin » ou comme un « personnage maudit, âpre, éconduit » qui, à la suite de « la mort d'un être cher » « ne peut plus écrire » – discours de Fortunat Leswick d'ailleurs distribué aux spectateurs des premières rangées comme un tract – s'attendra d'abord à voir racontée sur scène la vie de Gauvreau. Or, la représentation du poète en Donatien Marcassilar, qui récitera même à la fin un poème exploréen, et l'expression de sa douleur après le suicide de sa bien-aimée et muse (Muriel Guilbault/Édith Luel) étant les seuls éléments strictement autobiographiques, il apparaîtra bientôt à ce spectateur que la vie de Gauvreau est indissociable de son traitement poétique ou théâtral. Ainsi, la quête d'absolu du poète, déclenchée par le deuil, malgré sa vraisemblance, s'avérera totalement fictive. Le jeûne qui constitue le véritable moteur de l'action (qui pourrait se résumer aux tentatives répétées de sa famille et de ses amis pour faire manger le poète) reste un geste purement symbolique. Emportant avec lui son lot de connotations religieuses, politiques ou sociales (que l'on pense à l'actualité du problème

5. Les Impatients est le nom de la Fondation pour l'art brut et l'art thérapeutique du Québec qui a été créée en 1989.

6. Artaud parlait ainsi d'une « idée concrète de la musique où les sons interviennent comme des personnages », où les instruments de musique, qui « seront employés à l'état d'objets », auront été créés dans le but de « rechercher des qualités et des vibrations de sons absolument inaccoutumées » (premier manifeste du « Théâtre de la cruauté », *op. cit.*, p. 144) ».

7. Rappelons que ce concept a été proposé par Philippe Lejeune (*Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975) pour définir l'autobiographie en termes de contrat de lecture entre l'auteur et le lecteur. Selon cette théorie, l'autobiographie se singularise d'abord par des signes extratextuels : la mention du genre sur la couverture, le redoublement du nom propre, les déclarations de l'auteur entourant la publication, voire une préface scellant le pacte fatidique.

de l'anorexie), ce jeûne prête à la vie de Gauvreau plus d'un sens. Ou plus exactement, faudrait-il dire, il représente théâtralement le sens que le poète entend donner à sa vie. Car si le spectateur pourrait y voir une sorte d'autopunition qui serait la conséquence d'un deuil pathologique (où le sujet s'impute la responsabilité de la perte de l'être cher), Gauvreau le présente, lui, plutôt comme un témoignage rendu à l'être cher (« Je témoigne lentement, doucement, à ma manière. ») et un moyen d'atteindre, par l'ascétisme, puis ultimement par la mort, une transcendance, qui est seule digne de son amour. Le dramaturge aura-t-il senti la valeur éminemment théâtrale de ce jeûne ? La performance exceptionnelle de l'acteur (sublime Marc Béland !) qui doit exprimer, par l'intensité et les nuances de son jeu, la douleur du poète dans sa recherche d'absolu, nous en convainc. En se théâtralisant, l'autobiographie s'est incarnée.

Par ailleurs, il est intéressant que cette pièce qui se présente comme un témoignage ait été composée paradoxalement dans un état d'amnésie. Pourrait-on voir dans le processus de création, comme dans les métaphores de la pièce de Gauvreau, un enseignement sur les limites de l'autobiographie au théâtre ? S'il revient au récit écrit de suppléer, de prolonger, voire de produire la mémoire, en permettant tout à la fois la rétrospection et l'introspection, il reviendrait au théâtre de représenter l'oubli, l'amnésie ou la fugacité du présent, tout comme l'intensité de la vie. Je voudrais proposer ici de mettre en parallèle la pièce de Gauvreau, et sa façon de transformer l'amnésie en témoignage, et la pièce de Beckett, *la Dernière Bande*, qui a en quelque sorte démontré la précarité de la mémoire et la tragédie de l'oubli – par l'artifice et la médiation des bandes enregistrées[8]. Dans les deux cas, c'est le théâtre qui, à sa façon, montre les difficultés qu'éprouve le soi à se raconter (se regarder dans le passé) et à se représenter (se montrer au présent).

L'Asile de la pureté de Claude Gauvreau, mis en scène par Lorraine Pintal (TNM, 2004). Sur la photo : Estelle Clareton, Marc Béland, Alexis Martin, Vincent Bilodeau, Frédéric Desager, Annie Berthiaume, Daniel Lefebvre, Benoît Trempe et Nicole Boily Nadeau. Photo : Yves Renaud.

Le rêve serait-il du reste un détour obligé de l'autobiographie au théâtre ? Cet accent sur la valeur onirique de la scène, lorsqu'elle s'attache à (re)créer la vie, se trouve tout autant chez Gauvreau que chez Artaud, qui remarque que « le public croira aux rêves du théâtre à condition qu'il les prenne vraiment pour des rêves et non pour un calque de la réalité ; à condition qu'ils lui permettent de libérer en lui cette liberté magique du songe, qu'il ne peut reconnaître qu'empreinte de terreur et de cruauté[9] ». Les hallucinations du jeûneur, qui, au troisième acte, dialogue, puis danse longuement avec Edith Luel, alors qu'au quatrième acte il s'entretient avec Cyrano de Bergerac et Don Quichotte (« repenti »), font décoller l'œuvre du réalisme, sans pour autant l'éloigner de l'autobiographie.

8. Voir mon article dans *Jeu* 107, « Krapp en trois temps », 2003.2, p. 125-135.
9. « Le théâtre et la cruauté », *op. cit.*, p. 131-132.

Estelle Clareton et Marc Béland dans *l'Asile de la pureté* de Claude Gauvreau, mis en scène par Lorraine Pintal (TNM, 2004). Photo : Yves Renaud.

De même, quand le spectateur à la fin de la pièce voit le poète se dédoubler et donner la réplique au personnage de Claude Gauvreau, il croira l'auteur revenu signer (théâtralement) son autobiographie. Est-ce la principale fonction de l'intervention ultime de l'auteur, qui, tel un *deus ex machina*, vient dénouer l'impasse de la pièce en convainquant le poète d'abandonner sa grève de la faim ? Ce retournement complet de situation gardera un caractère énigmatique. D'une part, on comprend mal la logique du discours du personnage de l'auteur (traité d'ailleurs de « dictateur fouinard » par le poète), qui déconstruit toute l'argumentation de la pièce en suggérant au poète de *vivre* pour « irradier une transcendance » et être l'incarnation d'Édith Luel. D'autre part, la décision finale de Donatien Marcassilar de manger excessivement demeure foncièrement ambivalente, puisqu'elle peut tout autant entraîner la mort : « Mourir en mangeant, mourir en jeûnant – la différence est faible… » Gauvreau ferme la pièce sur une question adressée au public, qui pourra seul juger de son genre (« Comédie ? Tragédie ? ») et de son sens (« Progrès ? Trahison ? »). Le caractère déconcertant et invraisemblable de la dernière scène n'empêche pas son effet référentiel ou autobiographique. Dans la mise en scène de Lorraine Pintal, du reste, cet effet est d'autant plus fort que les répliques du personnage de Gauvreau récitées en voix *off* se superposent au gros plan de l'image du véritable Gauvreau (sans voix) sur un téléviseur.

Pour qui s'intéresse à l'autobiographie au théâtre, la pièce de Gauvreau paraît extrêmement riche. Qu'on me permette ici de conclure en proposant que ce dernier dédoublement vient faire écho, dans la pièce, à cet autre dédoublement du soi du poète, cherchant à se projeter sur l'autre, à s'incarner dans sa muse. Si *l'Asile de la pureté* raconte en premier une quête d'absolu, une tentative poétique de dépassement de soi, il pourrait démontrer également qu'au théâtre l'autobiographie passe nécessairement par un dédoublement de l'auteur, qui doit s'incarner dans le corps de l'acteur. En dirigeant toute notre attention sur le récit (auto)biographique ces dernières décennies, nous avons peut-être escamoté d'autres modes d'expression biographique. Il est heureux que la scène montréalaise ait présenté, après Beckett, cette autre pièce des années 50, qui nous rappelle que le théâtre, aussi, est un « asile » du soi : dans ses questionnements, sa représentation et son histoire. **j**