

L'adaptabilité des radio-théâtres de Claude Gauvreau
Projet en recherche-crédation autour du radio-théâtre *Magruhilne et la vie*

Catherine Langlois

Mémoire
Présenté
au
Département d'Études françaises

comme exigence partielle au grade de
maîtrise ès Arts (littératures francophones et résonances médiatiques)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Mai 2011

© Catherine Langlois, 2011

UNIVERSITÉ CONCORDIA
École des études supérieures

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé
par Catherine Langlois
intitulé L'adaptabilité des radio-théâtres de Claude Gauveau, projet en recherche-
création autour du radio-théâtre *Magruhilne et la vie*
et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise es Arts (littératures francophones et résonances médiatiques)

et est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour
ce qui est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance

Sylvain David président

Marc-André Brouillette examinateur

Robert Faguy examinateur

Patrick Leroux directeur

Approuvé par : Philippe Caignon

Directeur du Département d'études françaises

2011 Brian Lewis

Doyen de la Faculté des arts et sciences

Résumé

L'adaptabilité des radio-théâtres de Claude Gauvreau Projet de recherche-crédation autour du radio-théâtre *Magruhilne et la vie*

Catherine Langlois

Ce mémoire de maîtrise est un projet de recherche-crédation sur l'univers théâtral et radiophonique de Claude Gauvreau. Le texte à l'étude est le radio-théâtre *Magruhilne et la vie* (1954). Il s'agit d'un mémoire qui comporte deux parties, la première est une rédaction traditionnelle à laquelle s'ajoute une partie pratique sous forme d'expérimentation. Ce mémoire questionne l'adaptabilité du radio-théâtre de Claude Gauvreau, *Magruhilne et la vie*, à la scène. Le but premier de ce travail est de vérifier comment ce radio-théâtre peut être monté dans d'autres contextes de représentation sans perdre son intégrité textuelle ou représentationnelle. L'écriture de Claude Gauvreau réputée hermétique permet-elle à ses radio-théâtres d'être représentés scéniquement ou s'il s'agit d'une écriture spécifiquement radiophonique?

Dans la même démarche, ce mémoire a pour fin de sonder la réception du public face à ce texte, tant dans sa forme originale radiophonique que sous forme de texte et de représentation scénique. Ce travail s'inscrit dans le questionnement des limites à l'intérieur desquelles il est possible de faire la représentation d'un texte théâtral, tout en préservant son intégrité dramatique.

La partie expérimentation de ce mémoire consiste en une mise à l'épreuve de la spécificité radiophonique et dramatique du radio-théâtre *Magruhilne et la vie*. Cette expérience a été réalisée sous forme de parcours polysensoriel où le spectateur devait d'abord lire la pièce, ensuite l'écouter sous forme audio et finalement assister à la représentation scénique du texte.

Abstract

The adaptability of Claude Gauvreau's radio-plays Creative research-project on the radio-play *Magruhilne et la vie*

Catherine Langlois

This master's thesis is a creative research-project on Claude Gauvreau's works for the theatre and radio drama. The thesis, consisting of two parts, is centered on the radio-play *Magruhilne et la vie* (1954). The first section is a traditional essay, and is supplemented by an applied experimental section. The thesis investigates the adaptability of the radioplay *Magruhilne et la vie* to the stage. The primary purpose of this work is to explore how this radio-play may be produced in alternate mediums without losing its textual integrity. Does Gauvreau's writing, renowned for its density and difficulty, allow his radio-plays to be adapted to the stage or are they specifically written for radio and not to be produced otherwise?

Moreover, this thesis will survey the public reception for this piece in its original radio format, as well as in the forms of text and staged performance. The objective of the report is to explore the limits of the radio text in alternate modes of production and whether the integrity of the dramatic text is maintained.

The final section of this thesis consists of a probing of the radio and dramatic specificity of the radioplay *Magruhilne et la vie*. The study was developed as a polysensorial experiment wherein the spectator was asked to read the play, listen to the audio version, and, finally, attend the performance.

Remerciements

Je tiens à remercier les membres de mon jury pour leurs commentaires éclairants qui m'ont amenée à approfondir ma réflexion sur le texte de Gauvreau.

Je remercie également l'extraordinaire équipe de comédiens et de concepteurs sans qui la partie pratique de ce mémoire n'aurait jamais été possible.

Enfin, je souhaite remercier mon directeur de mémoire, Monsieur Louis Patrick Leroux, pour son soutien, sa rigueur et sa disponibilité qui ont été pour moi source de motivation dans la réalisation de ce projet.

Chapitre 1 : Gauvreau et l'automatisme.....	5
1.1Présentation de l'auteur	5
1.2 Mise en contexte du mouvement automatiste.....	6
1.3 Introduction au radio-théâtre <i>Magruhilne et la vie</i>	11
1.4 Les personnages.....	11
1.5 Le positionnement	14
Chapitre 2 Comment lire Gauvreau	15
2.1 L'écriture surrationnelle	15
2.2 Poésie lyrique et langage exploréen	19
2.3 La langue et la mort.....	23
2.4 Les problèmes de lecture	25
Chapitre 3 Expérimenter et recevoir le texte de Gauvreau	27
3.1 Les théories de la réception	27
3.2 Gauvreau et la méthode expérimentale au théâtre.....	33
Chapitre 4 : Exercice pratique.....	35
4.1 A priori	35
4.2 Lecture.....	35
4.3 Le travail avec les comédiens.....	40
4.4 La salle de répétition.....	40
4.5 Le travail avec les comédiens.....	41
4.6 Le corps en scène.....	41
4.7 Le parcours	43
4.8 Lecture du texte	43
4.9 Radio-Théâtre	44
4.10 Représentation scénique	45
4.11 La pièce et les choix de mise en scène et de stratégies de lecture.....	47
CONCLUSION	51

INTRODUCTION

Mon mémoire est un projet en recherche-crédation qui comporte deux parties : la première présente l'œuvre de Claude Gauvreau et des stratégies de lecture à laquelle s'ajoute une partie pratique sous forme de mise à l'épreuve d'une lecture scénique d'une pièce radiophonique. Dans ce mémoire, je me suis penchée sur l'univers théâtral et radiophonique de Claude Gauvreau. J'ai étudié, plus précisément sa pièce radiophonique *Magruhilne et la vie* et l'adaptation scénique de celle-ci. Pour soutenir cette expérimentation, j'ai fait appel entre autres, aux différentes théories sur la réception des textes ainsi qu'à plusieurs praticiens ayant écrit sur les particularités de lecture du texte théâtral.

Depuis la fin des années 1980, le Québec a vécu plusieurs changements dans sa pratique théâtrale. Les metteurs en scène jouissent aujourd'hui d'une grande liberté grâce à la déconstruction des conventions théâtrales, ce qui leur permet de modifier la façon de représenter le texte. Alors qu'auparavant, certains types de texte étaient cloisonnés dans un mode de représentation précis, il est maintenant possible et accepté de les jouer différemment. Avec le développement des nouvelles technologies dans la seconde partie du vingtième siècle, le théâtre s'est mis en quête de nouvelles esthétiques. Par exemple, dans la pièce *Les reines* de Normand Chaurette présentée au Théâtre d'Aujourd'hui en 2006, des postes de télévision sur lesquels les spectateurs voyaient de la neige étaient intégrés au décor pour illustrer une tempête de neige à l'extérieur du château où se déroulait l'action de la pièce. Le jeu de l'acteur, le texte ainsi que la logique de la narration ont été influencés par les images en mouvement ainsi que par l'effet de l'instantané amené par ces nouvelles technologies. Lors d'une représentation théâtrale,

l'effet produit sur le spectateur est souvent plus important que le texte lui-même. Par exemple, on peut présenter une pièce de Molière sans décors ni costumes et situer l'action dans un supermarché ou encore faire un collage de textes ou substituer les personnages d'une pièce de Shakespeare par des projections visuelles comme cela a été fait pour la pièce *La tempête* présentée au Théâtre du Nouveau Monde en 2004. Le spectateur a développé la capacité de recevoir des images et des narrations simultanées et non plus seulement linéaires et causales.

Ces modifications apportées à la représentation du texte théâtral génèrent néanmoins plusieurs questionnements. En premier lieu, est-ce que la forme de représentation entraîne nécessairement des modifications au texte dans sa lecture ou sa réception ? Le changement du média utilisé pour la représentation dénature-t-il le texte ? Perd-il son efficacité ou, au contraire, s'en trouve-t-il enrichi ? J'entends par efficacité, l'effet que produit le texte sur un lecteur. En écrivant son texte, l'auteur a voulu que celui-ci génère certaines réactions, émotions, chez le lecteur. Certains auteurs écrivent des pièces vouées à un média précis comme la radio, leur écriture est-elle aussi efficace du moment que leur texte est mis en scène dans un autre contexte théâtral ? Ou encore, certains écrivent des pièces comme *Le projet Andersen*¹, dans laquelle l'aspect visuel occupe une place de choix. Cette pièce serait-elle aussi intéressante pour le spectateur s'il ne faisait que la lire ou l'entendre ? À l'heure actuelle, le texte théâtral peut être représenté selon les visées esthétiques du metteur en scène. Il est cependant important de se poser la question : y a-t-il des limites à ne pas franchir dans la représentation de certaines œuvres afin de préserver l'intégrité du texte dramatique ? C'est-à-dire préserver

¹ Lepage, Robert (2004) *Le projet Andersen*, Ex Machina, présenté au théâtre du Trident, mars 2005

le sens du texte et les mécanismes que l'auteur y a introduit afin créer des réactions chez le lecteur-spectateur. Mon mémoire s'inscrit dans le questionnement de ces limites.

Dans les années 1950, les radio-romans ainsi que les radio-théâtres ont connu un très grand succès. En fait, ce sont les radio-théâtres qui auraient donné naissance au radio-roman. Les pièces de théâtre étant généralement trop longues pour le format radiophonique, on faisait appel à des auteurs pour adapter la pièce ou encore pour la diviser afin de la diffuser en plusieurs segments. Les radio-théâtres ainsi que les radio-romans avaient pour fonction première de divertir l'audience. Les auditeurs appréciaient particulièrement les comédies ou les histoires relatant la vie dans leur milieu. On peut penser entre autres à *Zézette*, *La famille Plouffe* ainsi qu'à *Un homme et son péché*. Ce sont des radio-romans qui ont connu un très grand succès populaire en mettant en scène la bourgeoisie d'après-guerre, la famille de classe ouvrière et le Québec rural. Dans ce contexte, le dramaturge Claude Gauvreau, signataire du manifeste *Refus Global*, a écrit plusieurs radio-théâtres qui ont été diffusés à la radio de Radio-Canada. Notamment *Magruhilne et la vie*, *L'habile main au pistolet*, *Affaire de taille* et *Le crâne sous le globe*. Ses radio-théâtres détonnaient face aux séries populaires précédemment mentionnées. Gauvreau est un des fondateurs du mouvement automatiste et, tout comme Paul-Émile Borduas et les autres automatistes, il préconise un art sans intention, l'œuvre doit être le reflet de ce qui se trouve à l'intérieur de l'artiste. Celui-ci doit laisser jaillir son monde intérieur sans chercher à en contrôler le résultat. L'acte de création ne doit pas avoir de visée esthétique, idéologique ou mercantile. Selon cette perspective, Gauvreau a écrit du théâtre pour la scène ainsi que pour la radio. L'écriture radiophonique de Gauvreau demeure toutefois assez semblable à son écriture scénique. On y retrouve la même poésie

lyrique et le même langage exploré. Il met en scène les mêmes types de personnages soit la muse, le héros romantique et l'artiste maudit. Les intrigues, les thèmes et les personnages de ses radio-théâtres sont très similaires à celles de ses autres pièces. Par exemple, le héros romantique se sacrifie pour sa muse, l'artiste incompris sombre dans la folie et la muse se suicide.

À la lumière de ces similitudes, j'ai désiré vérifier l'adaptabilité scénique du radio-théâtre de Claude Gauvreau, *Magruhilne et la vie*, à la scène. C'est-à-dire que j'ai cherché à savoir comment le radio-théâtre peut être monté dans d'autres contextes de représentation sans perdre de son intégrité textuelle ou représentationnelle. Dans la même démarche j'ai vérifié la réception de ce texte tant dans sa forme originale radiophonique, que sous forme de texte et de représentation scénique. J'ai voulu savoir si le public comprend la même chose de la pièce lorsqu'il la lit, l'écoute et la voit, le tout dans le but d'évaluer quelles sont les limites du texte radiophonique dans un contexte de modification du mode de représentation. Ce texte est-il aussi efficace lorsqu'il est présenté hors du contexte pour lequel il a été créé ? Lors de sa diffusion dans les années 1950, ce texte est passé complètement inaperçu. Ici, j'ai cherché à savoir quelle est la réception d'un public contemporain devant un texte que l'on dit ardu. Bien que ce radio-théâtre n'ait pas connu le succès escompté à l'époque, d'autres pièces de Gauvreau ont connu leur heure de gloire, comme *Les oranges sont vertes*, le public les trouvant géniales, mais hermétiques.

Mon mémoire comporte également une partie pratique qui consiste en une mise à l'épreuve de la spécificité radiophonique et dramatique du radio-théâtre *Magruhilne et la vie*. L'intérêt de ce travail est de vérifier si l'écriture de Gauvreau permet à ses radio-

théâtres d'être représentés scéniquement ou s'il s'agit plutôt d'une écriture spécifiquement radiophonique. La radio étant un média de l'intimité où l'imagination de l'auditeur est constamment sollicitée, l'auteur a dû adapter sa façon d'écrire en fonction de ce média. Mon travail se divise en trois parties : d'abord, une mise en contexte de l'auteur et du courant littéraire auquel il appartient; ensuite une partie théorique qui regroupe deux chapitres portant d'abord sur la réception du texte; et puis sur la spécificité d'une lecture gauvrienne; et finalement, un compte rendu de l'expérience pratique du texte *Magruhilne et la vie*. Vous trouverez, à la fin du mémoire, un DVD qui est une captation de la version scénique de *Magruhilne et la vie* ainsi qu'un CD de la version audio de la pièce.

Chapitre 1 : Gauvreau et l'automatisme

Présentation de l'auteur

Claude Gauvreau est né à Montréal en 1925 et a vécu une grande partie de sa vie avec sa mère et son frère Pierre. À l'adolescence, Gauvreau a fréquenté de façon irrégulière le Collège Sainte-Marie. Ses entrées et sorties du Collège étaient parfois dues au manque de moyens financiers de sa famille mais à d'autres moments il en a été expulsé pour avoir écrit des textes qui allaient à l'encontre de l'enseignement des Jésuites. Il sera admis à l'Université de Montréal où il obtiendra un Baccalauréat en philosophie. Son frère, quant à lui, entre à l'École des Beaux-Arts et fait la connaissance du peintre Paul-Émile Borduas. C'est donc par l'intermédiaire de Pierre que Claude Gauvreau est présenté à celui qui allait devenir son mentor.

Dans les années 1940, Gauvreau fréquente ceux qui deviendront les « Automatistes ». C'est aussi à cette époque qu'il rencontre la comédienne Murielle

Guilbault, qui deviendra sa muse. Gauvreau, souffrant d'un trouble psychologique dont on sait peu de choses, fait plusieurs séjours à l'hôpital psychiatrique. Ces internements ont beaucoup influencé son écriture. Le suicide de Murielle Guilbault en 1952, la dissolution du mouvement automatiste en 1956 et sa dispute avec Paul-Émile Borduas sont des événements qui ont considérablement marqué sa vie et ses écrits. Claude Gauvreau met fin à ses jours en 1971.

1.1 Mise en contexte du mouvement automatiste

Gauvreau s'est mis dès l'adolescence en écrivant poèmes et pièces de théâtre. Pendant cette période, son écriture était fortement influencée par sa lecture des textes de Claudel. Cependant, c'est au début des années 1940, au contact d'un petit cercle d'artistes auquel appartenait son frère Pierre, que Claude Gauvreau développe son esthétique et sa démarche d'écrivain. C'est ce groupe dont faisaient partie Paul-Émile Borduas, Marcelle Ferron, Françoise Sullivan, Jean-Paul Mousseau et Fernand Leduc pour ne nommer que ceux-là, qui est à l'origine du manifeste *Refus Global* et du mouvement automatiste. Ce manifeste, paru en 1948, a été écrit par des artistes en réaction au contexte sociopolitique du Québec de Maurice Duplessis.

Les signataires du manifeste remettaient en question les valeurs traditionnelles, la toute-puissance du clergé ainsi que l'immobilisme de la société québécoise. Ils dénonçaient également la noirceur intellectuelle dans laquelle le clergé maintenait la population. Cet obscurantisme se manifestait notamment par la mise à l'Index de plusieurs auteurs tels Victor Hugo et Charles Baudelaire. Inversement, Borduas et ses collègues refusaient le cloisonnement de l'artistique hors de la vie sociale et désiraient voir le Québec s'ouvrir sur le monde.

Par ailleurs, ce regroupement d'artistes a été fortement influencé par le surréalisme français. André Breton, instigateur de ce mouvement, le définit ainsi dans son *Manifestes du surréalisme* :

automatisme psychique pur, par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie [...].²

André Breton souhaitait jeter un regard nouveau sur les mots qu'il voulait dépouiller de leur sens premier. Les surréalistes cherchaient à défaire le lien entre signifiant et signifié. On peut ainsi voir ce qui inspirera Gauvreau dans le futur : à travailler sur les mots et ce qu'ils évoquent. Il tirera profit de certaines méthodes d'écriture des surréalistes, notamment celles qui touchent l'inconscient. Antonin Artaud, qui a adhéré au mouvement surréaliste jusqu'à ce que Breton l'en exclut, travaillait également sur le langage de manière presque alchimique; et on trouve une certaine parenté entre son travail et celui de Gauvreau comme cela sera démontré plus loin dans ce mémoire. En janvier 1925, Artaud fait la déclaration suivante :

Eu égard à une fausse interprétation de notre tentative stupidement répandue dans le public,

Nous tenons à déclarer ce qui suit à toute l'ânonnante critique littéraire, dramatique, philosophique, exégétique et même théologique contemporaine:

1. Nous n'avons rien à voir avec la littérature,

² Breton, André (1979c), *Manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio/essais », p. 36

Mais nous sommes très capables, au besoin, de nous en servir comme tout le monde.

2. Le **SURRÉALISME** n'est pas un moyen d'expression nouveau ou plus facile, ni même une métaphysique de la poésie; Il est un moyen de libération totale de l'esprit **et de tout ce qui lui ressemble.**

3. Nous sommes bien décidés à faire une Révolution.

4. Nous avons accolé le mot de SURRÉALISME au mot de RÉVOLUTION uniquement pour montrer le caractère désintéressé, détaché, et même tout à fait désespéré, de cette révolution.

5. Nous ne prétendons rien changer aux mœurs des hommes, mais nous pensons bien leur démontrer la fragilité de leurs pensées, et sur quelles assises mouvantes, sur quelles caves, ils ont fixé leurs tremblantes maisons.

6. Nous lançons à la Société cet avertissement solennel: Qu'elle fasse attention à ses écarts, à chacun des faux pas de son esprit nous ne la raterons pas.

7. A chacun des tournants de sa pensée, la Société nous retrouvera.

8. Nous sommes des spécialistes de la Révolte. Il n'est pas de moyen d'action que nous ne soyons capables, au besoin, d'employer.

9. Nous disons plus spécialement au monde occidental **le SURRÉALISME EXISTE**

– Mais qu'est-ce donc que ce nouvel *isme* qui s'accroche maintenant à nous?

– Le SURRÉALISME n'est pas une forme poétique. Il est un cri de l'esprit qui retourne vers lui-même et est bien décidé à broyer désespérément ses entraves, et au besoin par des marteaux matériels.³

Cette déclaration d'Artaud cautionne la révolte et la révolution. Comme plusieurs artistes, ils croyaient que l'art était un moyen de changer le monde. C'est dans cet esprit que les surréalistes se sont rapprochés du Parti communiste français.

³ Artaud, Antonin, (1925) « Déclaration » dans Centre de recherches sur le surréalisme, Université de la Sorbonne Nouvelle, (En ligne), <http://melusine.univ-paris3.fr/>, (page consultée le 13 octobre 2010)

Par ailleurs, les surréalistes avaient beaucoup d'estime pour le groupe des Automatistes. Paul-Émile Borduas et ses collègues ont même été invités à participer à une exposition donnée par les surréalistes français. Cependant, les Automatistes ne désiraient pas être une filiale québécoise de ce mouvement. Leur art s'inscrivait dans la lignée du surréalisme mais ils souhaitaient pousser plus loin la démarche de Breton. C'est pourquoi ils se sont qualifiés d' « Automatistes ». Ils se distinguaient des surréalistes notamment par le désir d'une création non représentative. Le mouvement automatiste voulait faire place à la spontanéité de la création. Il s'agissait de l'exploration du monde intérieur, un monde sans forme géométrique qui ne se préoccupait de la beauté. Alors que les surréalistes étaient très versés dans l'utilisation de l'inconscient pour traduire la pensée, les automatistes travaillaient à partir de l'intuition et du désir. Borduas disait, à propos de l'automatisme: « La conséquence est plus importante que le but »⁴, c'est-à-dire que l'effet produit sur la personne qui reçoit l'œuvre est plus important que ce que l'artiste désirait accomplir dans le geste créateur. Borduas définissait trois types d'automatismes :

Automatisme mécanique : produit par des moyens strictement physiques: plissage, grattage, frottements, dépôt, fumage, gravitation, rotation, etc. (...).

Automatisme psychique : En littérature: écriture sans critique du mouvement de la pensée. Dans des états sensibles particuliers a permis les hallucinantes prophéties des temps modernes: surréalisme. (...).

⁴ Gauvreau, Claude (1970), « Le mouvement automatiste » dans Radio-Canada, *Archives* (En ligne), http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/arts_visuels/dossiers/82-839/ (page consultée le 4 février 2010).

Automatisme surrational : Écriture plastique non préconçue. Une forme en appelle une autre jusqu'au sentiment de l'unité ou de l'impossibilité d'aller plus loin sans destruction. (...) ⁵.

On attribue les débuts de l'automatisme à l'exposition de gouaches de Paul-Émile Borduas au Foyer de l'Ermitage en 1946. Quant à la dernière manifestation collective des automatistes, elle a eu lieu en 1954 avec une exposition organisée par Claude Gauvreau, intitulée « La matière chante ».

Claude Gauvreau était un des rares écrivains du mouvement automatiste, la majorité étant essentiellement des artistes visuels. Gauvreau ne voulait communiquer avec le monde que par l'intermédiaire de l'art. Pour lui, art et implication sociale allaient de pair. Cependant, l'implication sociale ne correspondait pas à une politisation des œuvres par leur sujet. Il serait permis de penser, que pour Gauvreau, l'implication sociale des artistes se résumerait à faire ce que les automatistes ont fait avec le Refus Global, c'est-à-dire tenter de provoquer par l'art un changement des mentalités. Comme le mentionne Jacques Marchand dans *Claude Gauvreau, poète et mythocrate* ⁶, Gauvreau croyait que l'indépendance intellectuelle était une condition *sine qua non* à la création. Il refusait le travail réflexif ordonné et systématique, et visait un empirisme total. Dans sa création, Gauvreau luttait contre la raison, il valorisait les actes passionnels qui répondent aux désirs de l'instant. Pour lui, l'œuvre d'art est l'inscription du désir dans la matière. Il ne croyait pas qu'une œuvre d'art puisse être authentique si l'artiste ne prenait pas de

⁵Borduas, Paul-Émile (dir.) (1948c), « Commentaires sur les mots courants » dans *Refus Global*, Montréal, Mytra-Mythe Éditeur. P. 128

⁶ Marchand, Jacques (1979), *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal, VLB Éditeur, 443 p.

risque véritable en la créant. Authenticité et désir sont les mots-clés de sa démarche artistique.

1.2 Introduction au radio-théâtre *Magruhilne et la vie*

La production littéraire de Gauvreau s'étend approximativement de 1944 à 1971.

Il est demeuré fidèle à l'esthétique automatiste pendant toutes ces années, bien que le groupe se soit dissout au milieu des années 1950. Gauvreau a essentiellement écrit de la poésie, du théâtre pour la scène et pour la radio. Plusieurs de ses radio-théâtres ont été diffusés à Radio-Canada dans le cadre de l'émission *Studio d'essai*, qui avait pour mission de faire découvrir les textes de nouveaux auteurs. *Magruhilne et la vie* est probablement le radio-théâtre dont Gauvreau était le plus fier. Cette pièce raconte l'histoire d'une femme aimée par quatre hommes. Dès le début de la pièce, Magruhilne est sur son lit de mort entourée de ses quatre amoureux qui désespèrent à l'idée de la perdre. Elle meurt et ses soupirants éplorés décident de se partager la dépouille. Arrive alors Tonche, un sculpteur mystérieux, qui fera une sculpture de la défunte afin que chacun puisse se partager un morceau. Une fois son œuvre terminée, les cinq hommes se rendent compte que la statue semble prendre vie. Ils comprennent alors que Tonche a animé la statue en lui donnant un peu de sa vie. Les quatre amoureux décident alors de donner leur vie à la statue de Magruhilne pour la ressusciter. La pièce se termine avec la mort des amoureux et la résurrection de Magruhilne.

1.3 Les personnages

Les mêmes types de personnage reviennent dans les pièces de Gauvreau. Il y a trois figures qui sont toujours présentes soit : la muse, le héros romantique et l'artiste maudit. Dans la plupart de ses pièces, notamment dans *Magruhilne et la vie*, on retrouve un personnage féminin qui est objet de dévotion, on peut penser à Cegestelle dans *Les oranges sont vertes*, à Didrame Daduve dans *La charge de l'original épormyable* et à Édith Luel dans *L'asile de la pureté*. La muse de Gauvreau incarne l'idéal féminin et souvent l'idéal artistique. C'est autour d'elle que s'articule la fable. La muse, telle que Gauvreau la voit, renvoie au lyrisme du poète, à son art poétique qui repose sur une fétichisation de la femme, est aimée ici de façon transcendante. Dans la plupart des pièces, la muse meurt laissant son amoureux seul face à la fatalité. De plus, chez Gauvreau, le corps de la femme est fétichisé. Après la mort de Magruhilne, la statue qui est moulée sur sa dépouille en est un exemple : elle est créée pour que les amoureux puissent vouer un culte aux reliques de son corps.

En outre, la muse incite au don de soi et à l'abandon, comme on peut le voir avec les personnages des soupirants Liki, Buzy, Mov et Remo. Ils offrent tout ce qu'ils ont pour la vie et le bonheur de leur muse. Cette dernière, quant à elle, semble au dessus des sentiments de ceux qui l'entourent. Magruhilne s'éteint de façon sereine et revient à la vie de la même manière, comme si rien n'avait d'importance. Ensuite, Gauvreau utilise la figure du héros romantique pour les personnages des quatre soupirants de Magruhilne, qui sont en fait les quatre facettes d'une même personne, tel que le précise Gauvreau dans la préface de *Magruhilne et la vie* : « *Mov, Liki, Buzy, Rémo sont, à vrai dire, les quatre*

échantillons d'un même personnage. »⁷. Ce héros voue une adoration sans bornes à sa muse et l'aime d'un amour platonique. Comme dans presque toutes les pièces de Gauvreau, la mort emporte la muse et plonge les amoureux dans un profond désarroi. Le héros romantique fait preuve d'abnégation, il ne compte pas devant la grandeur de la femme aimée. Cependant, même si le héros romantique agit dans le but d'améliorer la situation de la femme aimée, il travaille indirectement dans son propre intérêt, car son bonheur passe par celui de sa muse. En définitive, on peut dire que le héros romantique de Gauvreau est en quête d'idéal et d'absolu.

Finalement, le troisième personnage fréquemment utilisé par Gauvreau est l'artiste maudit. Bien que n'apparaissant pas dans *Magruhilne et la vie*, j'ai choisi de le mettre en scène avec le personnage de Tonche, le sculpteur, car l'artiste maudit occupe une place importante dans la dramaturgie gauvrienne. Il s'agit d'un artiste mis au ban de la société, parce que son art est incompris. Parfois l'artiste est interné comme dans le radio-théâtre *L'habile main au pistolet*, ou séquestré comme on peut le voir dans *La charge de l'original épormyable*. Il est souvent trahi par ses pairs, notamment dans *Les oranges sont vertes*.

1.4 Les thèmes

Chez Gauvreau, les thèmes les plus fréquents sont : l'amour impossible, la trahison, l'art, la poésie lyrique, le sacré et la mort. Dans *Magruhilne et la vie* sont présents l'amour impossible, la mort et le sacré. Ces trois thèmes sont articulés dans une relation de cause à effet. Les personnages de Liki, Buzy, Mov et Remo ne peuvent vivre leur amour pour

⁷ Gauvreau, Claude (1971), Préface de *Magruhilne et la vie*, dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Éditions Parti pris, coll. du « Chien d'Or », p. 269

Magruhilne, celle-ci étant mourante. Une fois la muse décédée, leur ultime acte d'amour est de donner leur vie pour la ressusciter. Toute la pièce évoque de façon très forte une cérémonie religieuse. D'abord, le personnage étant objet de dévotion disparaît. Ensuite, ses fidèles tentent de se séparer son corps, puis lui élèvent une statue. Finalement, on assiste à la résurrection de la muse par le sacrifice de ceux qui la vénèrent.

1.5 Le positionnement

On ne peut aborder les textes de Gauvreau sans parler de la façon dont celui-ci se positionne comme écrivain. Le positionnement de l'écrivain donne une légitimation à l'existence qu'il mène. Comme l'expose Jacques Marchand dans son ouvrage *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Gauvreau veut créer un mythe de poète maudit autour de sa personne. En créant un personnage qui est son double dans chacune de ses pièces, il contribue à la création de ce mythe d'artiste maudit. Gauvreau a une très haute estime de lui-même et de son œuvre. Il a commencé très tôt dans sa carrière à gérer sa légende afin qu'elle perdure après sa mort. Dans son ouvrage, Dominique Maingueneau élabore une réflexion sur la paratopie de l'artiste qui se traduit par la non-appartenance et par le hors-lieu. Maingueneau souligne que⁸, dès sa première publication, l'écrivain est en train de créer sa légende. Du moment où il publie, il devient « l'auteur de X » et un double de lui-même se crée. Dans le cas de Gauvreau, il crée un texte hybride où il explore une expérience vécue en la travestissant. Il qualifiait sa pièce *Magruhilne et la vie* de tragédie baroque. De plus, le lyrisme poétique est omniprésent dans cette pièce. Or, de nombreux écrivains et philosophes ont appuyé l'idée que la poésie lyrique avait une fonction non seulement d'apaisement, mais également d'affirmation du « Je ». Par exemple, selon

⁸ Maingueneau, Dominique (2004), *Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, p.118-125

Hegel : « la lyrique est le lieu où l'artiste prend la parole, elle accorde la prépondérance aux affections, explore et saisit des réalités subjectives éphémères qui défient le langage et le mettent en péril »⁹.

En conclusion, Gauvreau tente, de pièce en pièce, de purger sa souffrance et son angoisse, c'est pourquoi les mêmes thèmes et personnages sont présents dans toute la dramaturgie gauvrienne. Il a utilisé son passé pour en faire les rouages d'une machine mystifiante. Il a cherché à créer un mythe de poète maudit autour de sa personne. Gauvreau a choisi de se positionner en artiste romantique et ses efforts pour créer ce double sont aussi importants que son travail de création littéraire. Le prochain chapitre abordera la langue comme moyen utilisé par Gauvreau pour contribuer à son positionnement de poète maudit.

Chapitre 2 Comment lire Gauvreau

12. L'écriture surrationalnelle

En 1949, Gauvreau devait écrire en collaboration avec Pierre Mercure, un opéra nommé *Le vampire et la nymphomane*¹⁰. À la suite d'une polémique liée à cet opéra, un jeune homme entreprend de correspondre avec l'écrivain automatiste. Ce garçon s'appelle Jean-Claude Dussault et il est étudiant à l'École Normale. Cet échange, Gauvreau l'intitulera « 17 lettres à un fantôme » et « Lettres à Jean-Isidore Cleuffeu, correspondance imaginaire ». Dans sa correspondance avec Jean-Claude Dussault, Gauvreau articule une réflexion sur sa démarche créatrice. Il explique ce qu'est pour lui l'écriture automatique, plus précisément l'automatisme psychique. Il donne ensuite des

⁹ Maulpoix, Jean-Michel (1997), « Lyrisme » in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Éditions Albin Michel, coll. Encyclopædia Universalis, Paris p.445

¹⁰ Gauvreau, Claude (1977), « Le vampire et la nymphomane » dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Éditions Parti pris, coll. du « Chien d'Or », p. 269-302.

exemples de ce que donne concrètement cette façon d'écrire. Il finit par livrer au lecteur les outils nécessaires pour lire et apprécier ce type d'écriture. Cette correspondance fait partie des rares écrits où Gauvreau explique sa démarche créatrice, elle a la fonction d'une « poétique » de son oeuvre.

Il y affirme que la création est liée au désir et à l'authenticité. Le but de l'activité artistique est de concrétiser le désir. Pour créer, il faut être authentique et pour être authentique, il faut être libre. Le désir doit s'accomplir avec liberté et rigueur. Pour Gauvreau, il faut également être prêt à prendre des risques, c'est-à-dire sortir des conventions dans la conception même d'une oeuvre afin que celle-ci soit imprévisible et inimitable. Il associe le risque au tourment moral et à « l'inquiétude torturante »¹¹.

Pour l'auteur, le risque engendre l'unique et le sublime. « On écrit pour essayer de traduire des choses obscures et urgentes qui encombrant les tripes et qui demandent à sortir (...) »¹². Au fil de ses lettres, Gauvreau prévient son correspondant que ses « enseignements », comme lui-même les qualifie, ne peuvent servir à d'autres. Il affirme que la démarche lui est propre et ne peut réussir à un autre artiste. Il ne s'agirait donc pas réellement d'enseignements mais plutôt d'un art poétique. Gauvreau se positionne comme poète maudit. Il doit donc produire une littérature en harmonie avec les qualificatifs de son image. La langue d'écriture fait également partie du positionnement de l'écrivain. Il choisit d'écrire dans une langue, et cela contribue à l'élaboration de sa légende. Il ne s'agit pas, pour un écrivain, de choisir dans quelle langue il écrit mais plutôt de se confronter à une interaction de langues et d'usages, à partir desquels

¹¹ Gauvreau, Claude, « Lettres à Jean-Isidore Cleuffeu, correspondance imaginaire », *Le Devoir*, édition du 11 décembre 1971, p.15.

¹² Gauvreau, C, *op.cit.*

émergera sa langue d'écriture. La langue de Gauvreau est au cœur de son personnage d'artiste maudit. Dans cet échange épistolaire, Gauvreau explique que sa poésie est basée sur le rythme et l'image. Il reconnaît avoir recours à quatre types d'images : l'image rythmique, l'image mémorante, l'image transfigurative et l'image explorée.

En premier lieu, définissons l'image rythmique telle que Gauvreau l'entend. Elle est le résultat d'un alliage des lettres en sons et en rythmes qui provoque une suggestion d'images: «Je conçois l'image rythmique en tant qu'essentiellement une onomatopée ».¹³ De cette façon, il construit ce qu'il appelle le langage exploré qui est fait de mots inventés dont la sonorité est évocatrice. Cette sonorité a également pour but de provoquer la sensibilité du lecteur. En deuxième lieu, l'image mémorante, est ce que Gauvreau appelle la « substance imagène »¹⁴. Ce serait la façon dont il agence les mots courants les uns avec les autres qui créerait les images dans sa poésie. Par exemple, la poésie de Rimbaud serait essentiellement faite d'images mémorantes selon Gauvreau. En troisième lieu l'image transfigurante transcende la métaphore et la comparaison. Elle est le mélange de deux images qui, ensemble, créent un nouveau sens. Gauvreau l'explique de cette façon : l'image transfigurante est l'amalgame d'éléments analogiques connus et courants qui, mis ensemble, créent une image. Par exemple : « le chevreuil-anneau deviendra le chevraneau. Agathe-ane-œil deviendra aganeuil »¹⁵. La création des néologismes chez Gauvreau est liée au désir d'authenticité. Pour Gauvreau, une œuvre authentique est une œuvre unique, il voit dans ce qui est novateur une preuve d'authenticité. Aux yeux de l'auteur, les néologismes qu'il crée rendent son œuvre unique, donc authentique. Le but

¹³ Gauvreau, Claude, « Lettres à Jean-Isidore Cleuffeu, correspondance imaginaire », *Le Devoir*, édition du 11 décembre 1971, p.15.

¹⁴ Gauverau, C. *op. cit*

¹⁵ Gauvreau, C. *op.cit.*

de l'image transfigurante est de créer un climat psychique particulier chez le lecteur pour atteindre sa sensibilité. On peut trouver une certaine parenté entre le travail de Gauvreau et le symbolisme de Mallarmé. « Pour Stéphane Mallarmé, il importe en poésie, de surprendre le lecteur en utilisant un mot connu de façon telle que celui-ci lui semblera nouveau ».¹⁶ Le symbolisme voulait créer des impressions sur le lecteur, entre autres, par l'harmonie musicale. La dislocation de la syntaxe était aussi une composante de la poésie symboliste et menait à un certain hermétisme du texte. La comparaison des deux démarches fait ressortir la différence entre le travail de Gauvreau et celui de Mallarmé. Cette différence réside dans l'intention du créateur. Mallarmé veut déchiffrer un mystère qui se trouve derrière les mots et les sens. Le poète ferait office de mage dans la révélation de ce mystère. Cette dimension ésotérique n'est pas à la base de l'écriture gauvrienne comme elle l'est pour Mallarmé.

En dernier lieu, l'image exploréenne, est constituée « de mots abstraits, connus, modelés dans une intrépide sarabande inconsciente¹⁷ » Il y a image exploréenne lorsque les éléments qui forment cette image sont impossibles à analyser, l'image suivante en est un exemple : « il était le margola de la prairie hachée à la triture par les pagnalaces (...) »¹⁸.

Bien que Gauvreau utilise ces quatre images dans son écriture, la base de celle-ci demeure l'image rythmique. Au théâtre, le rythme et la prosodie du texte sont fondamentaux. La poésie de Gauvreau est syncrétique justement parce que le son est porteur d'analogies pour le lecteur. Son écriture fonctionne sur le mode de l'évocation, de

¹⁶ Lapointe, Monique (2008) *Anthologie de la littérature, du romantisme à aujourd'hui*, Montréal, Éditions du Renouveau Pédagogique, p. 86

¹⁷ Gauvreau, C. *op.cit.*

¹⁸ Gauvreau, Claude (1977), « Faisceau d'épingle de verre » dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Éditions Parti pris, coll. du « Chien d'Or », p. 847.

la suggestion et non de l'énonciation ou de la description. Il veut produire une écriture qui se réfère aux sens, c'est pourquoi il utilise les images rythmiques. Selon Roman Jakobson¹⁹, il existe un symbolisme des sons: le rythme et la sonorité créés par l'alliage des lettres ont une grande puissance d'évocation. « Le son est le véhicule du sens, la chaîne des sons est le support du sens ».²⁰ Gauvreau peut par cet assemblage, installer dans le texte un climat se référant à n'importe quel sens. Les images provoquées chez le lecteur sont une forme d'automatisme car c'est leur imaginaire qui est sollicité. La répétition est omniprésente dans le théâtre gauvrien et notamment dans *Magruhilne et la vie*. Jakobson affirme également que la réitération est importante au sein du texte théâtral, car elle stimule la mémoire du spectateur ce qui lui procure un certain plaisir. La répétition crée la musicalité du texte et lui confère une certaine richesse. Cette musique vient susciter une émotion supplémentaire chez le lecteur, ce qui fait partie son expérience du texte.

1.3 Poésie lyrique et langage exploréen

Dans son désir de faire de l'écriture figurative et non représentationnelle, Gauvreau n'hésite pas à inventer des mots qui renvoient à l'imaginaire. Il tente de créer un nouveau langage théâtral, car il considère que la langue telle que nous la pratiquons est stérile :

« La matière à façonner est complètement inerte et impersonnelle et d'ailleurs en elle-même invariable: c'est l'alphabet ²¹». Il se considère limité par la langue, il cherche à traduire sa pensée au-delà de la limite des mots connus. Il crée des mots quand ceux qu'il connaît ne suffisent plus à traduire son angoisse. C'est ainsi qu'il élabore le langage

¹⁹ Jakobson, Roman (1978), *Essai de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, p. 241.

²⁰ Jakobson, R. *op.cit.*

²¹ Gauvreau, C. *op.cit.*

exploréen. Dans son article « Gauvreau, du tombeau du père au langage exploréen »

Jean-Pierre Denis propose cette définition de l'exploréen

Le langage «exploréen», s'il est une invention proprement gauvrienne, peut être assimilé à la glossolalie quant à sa forme. On en trouve des exemples à travers toute son oeuvre sous forme de soudaines explosions néologiques. Toutefois, seuls quelques textes, comme ceux qui composent *Faisceau d'épingles de verre* (1961-1970) et *Jappements à la lune*, sont entièrement exploréens, c'est-à-dire ne font entrer aucun mot connu dans la composition du poème ou de l'objet dramatique.²²

L'exploréen lui permet également d'appliquer un précepte fondamental de l'automatisme, soit de laisser jaillir son monde intérieur sans chercher à en contrôler le résultat. La démarche de Gauvreau pour créer un nouveau langage poétique s'apparente à celle d'Antonin Artaud qui veut inventer un nouveau langage théâtral. Artaud, cherche à faire un théâtre pur et c'est en partie pourquoi il désire se débarrasser du langage. Gauvreau, lui, évoque fréquemment la pureté poétique sans toutefois la définir. Artaud se méfie du langage car il croit que celui-ci enferme l'esprit dans le texte et l'empêche de voir au-delà des mots. Le langage est au cœur des recherches d'Artaud, il juge que le théâtre occidental est dépendant de la parole et veut créer un nouveau langage qui en serait libéré. Aussi, Artaud tente de rejeter le langage articulé, c'est pourquoi il utilise l'incantation, même si celle-ci est faite de mots. Il se défend en disant que l'incantation s'adresse à la sensibilité, il conçoit que tout peut se signifier sans paroles. Ce qui le rapproche du langage exploréen de Gauvreau. Toujours avec l'idée de contester la prépondérance de l'écriture, Artaud se passionne pour le théâtre oriental car celui-ci est à base de signes et de gestes.

²² Denis, Jean-Pierre (1993), « Gauvreau, du tombeau du père au langage exploréen » *Voix et Images*, vol. 16, n°3 (54), printemps, p 484.

Ayant pris conscience de ce langage dans l'espace, langage de sons, de cris, de lumières, d'onomatopées, le théâtre se doit de l'organiser en faisant avec les personnages et les objets de véritables hiéroglyphes. Et l'on peut dire que l'esprit des plus antiques hiéroglyphes présidera à la création de ce langage théâtral pur.²³

D'une part, Artaud écrit dans ses « Lettres sur le langage »²⁴ que le théâtre oriental s'adresse aux sens et par ceux-ci, il atteint la sensibilité.

Et c'est ainsi que dans le théâtre oriental, il n'y a pas de langage de la parole, mais un langage de gestes, d'attitudes, de signes qui au point de vue de la pensée en action a autant de valeur expansive et révélatrice que l'autre. (...) On l'invite à s'adresser non seulement à l'esprit mais aux sens, et par les sens, à atteindre des régions encore plus riches et fécondes de la sensibilité en plein mouvement.²⁵

Artaud affirme également que dans le théâtre oriental, la musique parle à l'inconscient. Par ceci il rejoint Gauvreau pour qui la musicalité des mots est une façon d'interpeller la sensibilité du spectateur. Gauvreau pratique une écriture qui cherche à provoquer les sens.

Cependant, dans sa pièce *Magruhilne et la vie*, on trouve davantage une écriture faite de poésie lyrique plutôt qu'exploréenne. Historiquement, la poésie lyrique est associée à la musique, notamment à la lyre d'où elle tient son nom. Dans les mythes et légendes de plusieurs cultures, la musique est reconnue comme un art qui apaise l'âme. Avec le temps, la poésie s'est dissociée de la musique et les poètes ont misé sur la musicalité de la langue en utilisant le rythme et les figures de style comme l'allitération et l'assonance qui donnent une sonorité au texte. Même la structure de base de la poésie lyrique était faite de répétitions et de pauses. Celles-ci avaient pour fonction de donner un

²³Artaud, Antonin (1964), « Sur le théâtre balinais » dans *Le théâtre et son double*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », p. 87.

²⁴Artaud, Antonin (1964), « Lettres sur le langage » dans *Le théâtre et son double*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », p. 164-188

²⁵Artaud, Antonin (1964), « Lettres sur le langage » dans *Le théâtre et son double*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », p. 184-185

rythme au texte ce qui facilitait la tâche de celui qui devait réciter. Cette même structure musicale se retrouve dans plusieurs textes de Gauvreau dont certaines parties de ses radio-théâtres. On peut aussi faire un lien entre la définition du lyrisme de Paul Valéry: «Le lyrisme est le développement d'un cri ²⁶» et le « cri exploréen », terme qu'utilise Gauvreau pour parler de son écriture.

Dans toute son œuvre, Gauvreau tend vers un idéal esthétique qui comprend une forme de musicalité, surtout dans sa poésie et dans les passages en langage exploréen. Comme le souligne Stalloni, « le rapport au chant ou au cri, ainsi que le contenu confidentiel, deux caractères dominants du texte lyrique, entraînent le recours à des structures rythmées, incantatoires, à des figures de l'exaltation et de la grandeur, à un lexique recherché et symbolique ²⁷ ». L'écriture de Claude Gauvreau relève essentiellement du lyrisme poétique. Il arrive à ce lyrisme par l'agencement de mots dont la sonorité interpelle les sens du lecteur. Les sons provoqués suggèrent des images, des ambiances, des états. Les récits de Gauvreau se construisent sur cette succession d'évocations.

Dans sa réflexion sur le poétique au théâtre, Anne Ubersfeld affirme que le spectateur d'un texte de poésie lyrique ne peut tout saisir mais « il reçoit à un niveau situé sous le seuil de la conscience discursive des éléments perceptifs, linguistiques et phoniques qui sont la matière même du poétique ²⁸ ». Ce qui expliquerait pourquoi le spectateur d'une pièce comme *Magruhilne et la vie* est touché par le texte sans

²⁶ Stalloni, Yves (2000), « La poésie et le genre lyrique », dans *Les genres littéraires*, Paris, coll. «128», Nathan, p. 90.

²⁷ Stalloni, Yves (2000), « La poésie et le genre lyrique » dans *Les genres littéraires*, Paris, coll. « 128 », Nathan, p. 91.

²⁸ Ubersfeld, Anne (1994), *Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre*, Paris, Éditions Belin SUP, coll. « Histoire », 218 p. 120

nécessairement en comprendre tout le sens. Lorsque le poétique intervient dans la pièce, cela signale un changement dans la situation d'énonciation et cela change l'écoute du spectateur. Anne Ubersfeld définit le poétique ainsi : « On sait que le poétique est l'ensemble des procédures d'écriture qui constituent un langage second, artistique²⁹ ». Par exemple, lorsqu'il y a un passage à caractère poétique dans un texte en prose, le décalage entre les deux oblige le spectateur à être plus à l'écoute de ce qui est dit afin de bien comprendre. Toutefois, on ne peut isoler le « poétique » d'un moment lyrique car il traverse toute la pièce de Gauvreau. Dans *Magruhilne et la vie*, le poétique n'est pas qu'un ornement, il est poésie et élément structurant d'une vision esthétique. Dans la mesure où la parole est action, le poétique influence le déroulement de la pièce et agit sur le spectateur. La prise de parole poétique devient la colonne vertébrale du texte.

1.4 La langue et la mort

Il n'est pas surprenant de retrouver dans les textes de Gauvreau des irrégularités au niveau de la langue. Que ce soit par l'utilisation de mots inventés ou dans l'emploi d'anglicismes ou de jurons, Claude Gauvreau est un auteur qui déteste le français bien parlé. Il a donc créé sa propre langue d'écriture. Dans sa réflexion sur la non-appartenance, Dominique Maingueneau soutient que la langue choisit par un auteur peut accentuer sa paratopie, sa non-appartenance : « L'écrivain se réapproprie sa langue par le travail créateur³⁰ ». Gauvreau affectionne l'irrégularité dans l'écriture, c'est pourquoi il se considérait comme un auteur baroque. Par exemple, il joue beaucoup sur les niveaux

²⁹Ubersfeld, Anne (1994), *Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre*, Paris, Éditions Belin SUP, coll. « Histoire », p. 117

³⁰Maingueneau, Dominique (2004), *Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, p.139.

de langue, il passe d'un langage soutenu à un langage familier en incluant des mots explorés dans le dialogue. Toujours selon Maingueneau, l'écrivain est confronté à une interaction de langues usuelles, c'est-à-dire les langues de communication couramment utilisées. Le mélange de celles-ci donne naissance à ce que Maingueneau appelle «l'interlangue». Au moyen celle-ci, l'écrivain élabore un code langagier qui lui est propre. Gauvreau a choisi de s'exclure de la langue littéraire usuelle et de ce qui était socialement acceptable afin d'entretenir son image de poète maudit. Le lecteur peut sans doute mieux comprendre le texte gauvrien en connaissant les paratopies inhérentes à celui-ci.

De même, Gauvreau se sert de la langue pour défier la mort. Comme on peut le constater, sa dramaturgie est traversée par la mort. C'est elle qui structure les récits, elle est l'élément déclencheur de l'action ou l'élément de finalité. Dans l'univers gauvrien, la mort alimente le désir, le fantasme et fait souffrir le poète. Gauvreau se sert de la langue comme d'une arme contre la mort tout en s'en approchant, en la soudoyant. L'écriture lui permet de ramener sa muse à la vie, elle permet au héros romantique de se sacrifier pour le sublime, elle laisse l'artiste maudit mettre fin à ses jours plutôt que de souffrir le monde. Jean-Pierre Denis, dans son article «Claude Gauvreau : du tombeau du père au langage exploréen » émet l'hypothèse que Gauvreau n'a jamais pu faire le deuil de sa muse, Muriel Guilbault, et qu'il :

n'a jamais pardonné à la société d'avoir *suicidé* sa bien-aimée et, du coup, de l'avoir tué, lui, le poète, l'emmurant à jamais dans cet espace hors monde, hors temps, hors vie, hors amour où il ne lui restait plus qu'à reprendre, inlassablement, ce que la mort, comme figure grimaçante de la société, lui avait ravi ³¹.

³¹ Denis, J.P. *op.cit.*

Les mots seraient alors devenus ses seules armes face à la souffrance; celle-ci étant difficile à traduire, Gauvreau a eu besoin d'inventer un nouveau langage.

1.5 Les problèmes de lecture

Les textes jugés hermétiques sont des textes que nous ne savons pas lire, car nous ne trouvons aucune clef pour y accéder. Ces œuvres ne correspondent pas aux règles usuelles et aux codes d'intelligibilité reconnus par le lecteur. Ce dernier ayant des a priori en ce qui concerne le fonctionnement convenu d'un texte théâtral.

Par ailleurs, un type d'écriture aussi particulier que celui de Gauvreau peut causer des problèmes de lecture. De façon générale, lorsqu'un lecteur aborde un texte, il se demande quelle est l'histoire et de quoi elle parle. Jean-Pierre Ryngaert insiste sur ce point, dans *Lire le théâtre contemporain* : « Le public exige de comprendre et comprendre veut souvent dire comprendre l'histoire et être capable de la résumer, comme si le sens prenait appui sur l'histoire racontée ³² ». Le lecteur filtre ce qu'il lit et se fait « son » texte en activant son réseau de sens qui lui permet de comprendre et d'entrer en relation avec l'auteur. Le lecteur utilise ses propres références pour donner un sens à sa lecture.

Dans le cas des pièces de Gauvreau, le lecteur est conscient qu'une fable est racontée, mais il est souvent incapable d'identifier clairement ce qu'elle raconte. Le sens du texte n'est jamais mis en évidence. C'est pourquoi le lecteur ou le spectateur d'un texte de Gauvreau doit s'impliquer dans la création du sens, il a un rôle actif dans la lecture de l'oeuvre. Le théâtre de Gauvreau ne permet pas au spectateur de se référer au modèle classique où toutes les informations nécessaires à la compréhension de la fable sont données dès le début. Il s'agit d'une « écriture trouée », pour reprendre l'expression

³² Ryngaert, Jean-Pierre (1993), « Les problèmes entre l'auteur et le lecteur » dans *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, p21.

d'Anne Ubersfeld, qui sollicite l'imagination du lecteur afin d'être significative. Dans ce type de théâtre, il faut s'attacher aux détails pour construire le sens et non pas essayer d'avoir une vue d'ensemble de la fable. Le spectateur de Gauvreau doit chercher derrière l'énoncé, « qui parle ? » car l'auteur le laisse souvent dans une situation d'ignorance. Dans la pièce radiophonique *Magruhilne et la vie*, nous ne savons pas qui sont les personnages, ni où ils sont. De plus, nous ne pouvons dégager de la langue uniforme des personnages, des distinctions nous permettant de les différencier. Le lecteur de théâtre fait appel à sa banque d'images personnelles pour se représenter le texte bien que des images venant de l'auteur s'imposent à lui. Pour apprécier une pièce de Gauvreau, un dialogue entre l'auteur et le lecteur est nécessaire. Le lecteur construit un système d'hypothèses et la pièce répond ou non à celles-ci.

Claude Gauvreau a choisi de se positionner en poète maudit et de cette position découlent plusieurs de ses choix d'écrivain. La langue dans laquelle il a décidé d'écrire est intimement liée à son image d'artiste incompris. Les personnages dont il fait ses alter ego, comme le héros romantique et l'artiste mis au ban de la société, contribuent à la fabrication de son mythe. La complexité de ses textes et le peu d'information qu'il donne sur sa démarche créatrice sont autant d'éléments qui ajoutent du mystère à son personnage. Cette complexité du texte peut engendrer des difficultés de lecture, de compréhension et donc d'appréciation de l'oeuvre. Nous verrons dans le chapitre suivant comment le lecteur/spectateur peut recevoir et expérimenter le texte gauvrien.

Chapitre 3 Expérimenter et recevoir le texte de Gauvreau

1.6 3.1 Les théories de la réception

Selon Hans-Robert Jauss, l'œuvre littéraire « est comme une partition, pour éveiller à chaque lecture une résonance nouvelle qui arrache le texte à la matérialité des mots et actualise son existence ³³». Mon travail avec *Magruhilne et la vie* consiste précisément à prendre un texte et à lui donner différentes résonances afin de voir comment ce texte peut changer selon le traitement qui lui est fait. Est-ce que la version scénique de la pièce provoque autant, (ou davantage) de réactions chez le spectateur que la version radio-théâtre, la forme originale de la pièce. Je présente ce texte au public de trois façons : d'abord par la lecture, ensuite par l'écoute puis par la représentation. D'une part, je cherche à savoir quelle expérience le lecteur fait-il de ces trois lectures de l'œuvre. D'autre part, je me questionne sur la réception de *Magruhilne et la vie* aujourd'hui par rapport à celle que le public lui a réservé lors de sa création en 1952.

À la base de la réflexion d'Antoine Compagnon, dans *Le démon de la théorie*, se trouve la question du rôle du lecteur dans la réception du texte. Il cherche à définir le rôle du lecteur dans le cycle écriture/lecture. Compagnon présente plusieurs théories de la réception, il mentionne les *New Critics* pour qui l'œuvre littéraire est autosuffisante. Pour la comprendre, il suffit d'en faire une lecture la plus objective possible. De ce fait, Compagnon cite le philosophe I.A. Richards pour qui la compréhension d'un texte relèverait de la culture du lecteur. Il soutient qu'en donnant les outils nécessaires à une lecture rigoureuse, les problèmes de lecture, donc de réception peuvent être résolus.

³³ Jauss, Hans-Robert (2002), « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire » dans *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », p. 52.

Comme si le texte était neutre et sans affects vis-à-vis son lecteur. Un peu plus loin dans son texte, Compagnon cite Proust en contre-exemple afin de démontrer que la lecture est directement liée à l'émotion et ne peut être analysée comme un fait scientifique. Selon Proust ; « la lecture est empathique, projective, identificatoire ³⁴ ». Il insiste sur le fait que le lecteur associe ce qu'il lit à ce qu'il vit. Le lecteur adapte son interprétation en fonction de ses propres limites, ses propres connaissances, son imaginaire. Proust souligne également que la priorité du lecteur est de se comprendre à l'intermédiaire du texte avant de comprendre le texte.

Par ailleurs, dans « Le lecteur »³⁵ Antoine Compagnon élabore l'idée que le texte influence la façon de lire du lecteur, c'est-à-dire que les contraintes imposées par le texte orientent la lecture. Il pose la question : où se situe la liberté du lecteur vis-à-vis les limites imposées par le texte ? Ce concept amène celui du lecteur implicite développé par Wolfgang Iser. Le lecteur implicite propose au lecteur réel un point de vue qui permet de donner du sens au texte. La lecture est ainsi considérée comme une résolution d'énigmes ce qui rejoint la théorie de Roland Barthes sur les indices et les fonctions. Afin de connaître la réception d'un texte donné par un public, Jauss utilise ce qu'il appelle « l'horizon d'attente ». Celui-ci consiste en un

système de référence objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme, la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne. ³⁶

³⁴ Proust, Marcel (1993c), *Le temps retrouvé*, Paris, Le livre de poche, p. 469

³⁵ Compagnon, Antoine (1998), « Le lecteur » dans *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, p. 163-194.

³⁶ Jauss, H.R. *op cit.*, p. 54.

C'est en somme un ensemble d'attentes et de règles du jeu auxquelles le lecteur a été familiarisé par des textes antérieurs. Ces règles et ses attentes peuvent être modifiées au cours de la lecture. Aussi, l'horizon d'attente peut être lié à un genre littéraire dont le lecteur connaît les codes. Le lecteur a toujours un horizon d'attente par rapport à une œuvre, même, s'il s'agit d'une nouveauté car aucune œuvre n'est complètement nouvelle. Elle déclenchera toujours des signaux, des références, des caractéristiques qui seront familières au lecteur le prédisposant ainsi à la lecture. Le lecteur identifie des éléments de références dans le texte et, à partir de ce moment, il attend la suite et la fin.

De plus, Jauss affirme que pour qualifier l'effet d'un texte sur un public, en plus de connaître son horizon d'attente il faut déterminer quel en est son écart esthétique.

L'écart esthétique est la distance entre l'horizon d'attente du lecteur et la réaction de celui-ci lorsqu'il expérimente l'œuvre³⁷. Donc, en suivant cette ligne directrice, pour connaître l'horizon d'attente des premiers lecteurs de Gauvreau, il faudrait se replacer dans le contexte d'un lecteur québécois dans les années 1950. Pour Jauss, plus l'écart esthétique est grand, plus l'œuvre d'art est réussie. L'écart esthétique peut être grand non seulement parce que le texte est source de plaisir et d'étonnement mais aussi parce qu'il peut choquer et troubler. Il y a également des œuvres qui « (...) bouleversent si totalement l'horizon familier de l'attente que leur public ne peut se constituer que progressivement ³⁸». Je pense que c'est le cas de *Magruhilne et la vie*. Les lecteurs-spectateurs de mon parcours polysensoriel ne savaient pas à quoi s'attendre mais ceux qui connaissaient Gauvreau avaient une anticipation encore plus grande face à l'expérience qu'ils allaient vivre, sachant que cet auteur a une écriture particulière.

³⁷ Jauss, H-R, *op cit.*, p. 58.

³⁸ Jauss, H-R, *op.cit.*, p. 61.

Aussi, une fois l'horizon d'attente et l'écart esthétique du lecteur connu, Jauss définit une méthode afin de savoir comment un texte doit être interprété et bien compris. Il suggère de replacer le texte dans le contexte littéraire où il a été produit. Il propose de le mettre en perspective avec des textes qui lui sont contemporains. En considérant ce qui était accessible comme littérature à l'époque où *Magruhilne et la vie* a été écrite, nous pourrions tenter d'évaluer l'écart esthétique et déterminer comment le texte a été reçu. Il faudrait procéder de même pour les participants à mon parcours polysensoriel. Dans le cas de mon expérimentation, la majorité du public avait une connaissance minime de l'univers dans lequel il allait plonger. Certains de mes participants avaient déjà entendu des radio-théâtres ou des radios romans. Ceux qui n'avaient pas eu la chance de faire l'expérience des textes radios connaissaient Gauvreau ou les Automatistes.

Au début du travail d'expérimentation, je croyais que les lecteurs-spectateurs se heurteraient au texte. Ce parcours est le reflet de ma lecture de la pièce, cette lecture s'est transposée dans mise en scène et mise en corps du texte et les comédiens ont agi en co-lecteurs. Les pièces de Gauvreau demandent une grande implication du lecteur, c'est-à-dire que le lecteur-spectateur doit faire un effort de compréhension du texte. De plus, il doit laisser tomber ses a priori afin de plonger dans le monde de Gauvreau. Ce dernier ne permet pas au lecteur d'entrer doucement dans son univers. Il ne met pas lentement en contexte de la fable qu'il va raconter. Le lecteur n'a pas plusieurs pages pour se familiariser avec le style de l'auteur, les personnages et le récit. Dès les premières lignes, le lecteur doit s'impliquer et cela est d'autant plus vrai dans *Magruhilne et la vie* où la pièce commence par :

MOV -« Elle va mourir. »

LIKI -« Elle va mourir. »

BUZY-« Elle va mourir. »

REMO- « Elle va mourir. »

Je croyais que les participants au parcours trouveraient difficile d'assister à la représentation scénique de la pièce, notamment parce qu'elle débute de façon abrupte et intense et qu'elle maintient le spectateur dans une intensité émotionnelle jusqu'à la fin.

Néanmoins, j'ai compris que les thèmes exploités dans la pièce, l'amour et la mort, sont intemporels. Ce qui a pour effet d'interpeller le public même s'il ne saisit pas tout ce qui se trouve dans *Magruhilne et la vie*. Cette pièce touche le public d'aujourd'hui comme elle a dû toucher celui d'hier, car la nature humaine ne change pas même si les codes culturels eux changent. Dans cet ordre d'idées, Jauss affirme que, dans un texte, l'auteur crée un schéma narratif dans lequel il place des signes, des indices, des éléments qui ont une référence chez le lecteur. Ce dernier lit donc le texte selon une piste élaborée par l'auteur qui renvoie à des éléments connus. C'est ce qu'a fait Gauvreau avec *Magruhilne et la vie* : que la pièce soit lue, écoutée ou vue, elle renferme des éléments inhérents à la nature humaine et le spectateur y trouve toujours un écho peu importe la forme que prend le texte. Par ailleurs, je pense que nous actualisons toujours un peu les textes que nous lisons, on peut peut-être y voir l'une des raisons pour laquelle les spectateurs-lecteurs de mon parcours ont apprécié la pièce.

Nous l'avons vu, Iser estime que la lecture est une interaction dynamique entre le lecteur et le texte. Dans cette dynamique, le texte déclenche parfois involontairement des réactions chez le lecteur, et c'est dans cet espace que se trouve la créativité de la réception. J'ai pu constater lors de mon parcours polysensoriel que plus le

spectateur/lecteur s'impliquait dans la réception du texte, plus il l'appréciait. Dans la lecture imposée, plusieurs participants n'ont fait qu'effleurer le texte sans vraiment le lire. La version audio leur demandait une écoute active due à la complexité de la pièce. La représentation scénique exigeait dès le début un investissement de la part du spectateur et tout comme dans la version audio, elle faisait appel à son imagination afin de donner du sens aux passages plus obscurs du texte. J'en conclus que dans le cas de *Magruhilne et la vie*, peu importe le bagage littéraire et culturel du spectateur/lecteur, c'est réellement son degré d'implication qui détermine la façon dont il reçoit le texte.

Plusieurs entretiens avec des participants de mon parcours polysensoriel m'ont permis d'affirmer que ce radio-théâtre touche davantage le spectateur en version scénique qu'en version écrite ou audio. J'ai choisi de recueillir de façon informelle les impressions de spectateurs ayant un bagage culturel très différent. J'ai préféré faire ces rencontres de façon non officielle car je ne voulais pas que les gens interrogés modifient leurs impressions de l'expérience en faisant un entretien dans un cadre formel. Tous m'ont dit avoir ressenti de manière forte les émotions véhiculées par la pièce et avoir été touché par la beauté de l'écriture gauvrienne de façon significative dans la version scénique par rapport aux versions écrites et audio.

Bien que les théories de la réception puissent être utiles dans un travail comme celui que j'ai effectué avec *Magruhilne et la vie*, j'ai plutôt choisi de lire le texte selon une approche plus expérimentale car je ne possédais pas les outils nécessaires à l'application méthodologique des théories de Jauss, Iser et Compagnon.

Gauvreau et la méthode expérimentale au théâtre

Dans le but vérifier la réception du radio-théâtre *Magruhilne et la vie* hors de son format original, je me suis inspirée des travaux de Jean-Pierre Ronfard, où il appliquait rigoureusement au théâtre la méthode scientifique élaborée par Dr. Claude Bernard. Comme l'explique Catherine Cyr dans son article : « Ronfard et la méthode expérimentale : une symbiose de la théorie et de la pratique à travers l'appropriation interdisciplinaire³⁹ », cette méthode comprend trois principes de base qui sont l'observation, la formulation d'hypothèses et l'expérimentation de celles-ci. Concrètement, Ronfard a adapté la méthode expérimentale dans le but de faire une profonde réflexion sur les formes et fonctions théâtrales. Il a pratiqué une forme de vivisection au sein de la représentation théâtrale. Il a retranché certains constituants de la représentation théâtrale afin d'en connaître la fonction et voir ce que peut être une pièce jouée sans ces « organes ». Par exemple, il a monté un spectacle où les comédiens n'étaient présents que par leur voix. Il a également fait l'expérience de raconter une histoire à partir d'un texte théâtral mais sans comédiens. Il s'agissait d'un parcours que faisait le public, au cours duquel il passait par plusieurs scènes avec décors, accessoires et éclairages. Ces décors inhabités devaient raconter une partie de la pièce. Cette expérimentation était d'ailleurs intitulée *Les objets parlent*, elle a été présentée au Nouveau Théâtre Expérimental en 1986.

Pour ma part, j'ai débuté mon travail en lisant la pièce puis en l'écoutant sous sa forme radiophonique originale, tirée du fonds d'archives de Radio-Canada. J'ai noté les

³⁹ Cyr, Catherine (2004), « Ronfard et la méthode expérimentale : une symbiose de la théorie et de la pratique à travers l'appropriation interdisciplinaire », *L'Annuaire théâtral*, n°35, (printemps), p. 25-41

différences dans la façon dont j'avais perçu les deux versions de la pièce. Par exemple, j'avais plus de facilité à comprendre l'ensemble de la pièce en la lisant qu'en l'écoutant.

Les interactions entre les différents personnages étaient plus difficiles à saisir lors de l'écoute du texte, dû à la multiplicité des personnages d'amoureux aux voix non différenciées. Les relations entre les protagonistes et les gestes posés par ceux-ci étaient plus compréhensibles à la lecture de la pièce. Lire les répliques des personnages me permettait de mieux établir qui ils étaient, ce qu'ils ressentaient et ce qu'ils cherchaient tout au long de la pièce. Ce qui rendait leurs actions plus cohérentes à mes yeux. Je me suis alors demandé si cette même pièce se révélerait encore plus intéressante en version scénique et quelle impression elle laisserait sur un spectateur qui l'aurait préalablement lue et entendue. J'ai par la suite élaboré un parcours polysensoriel où les participants commençaient par lire la pièce, ensuite se rendaient dans un autre lieu où ils en écoutaient une version audio et finalement ils en voyaient une représentation théâtrale.

Les résultats de cette expérimentation seront détaillés dans le prochain chapitre. Il est toutefois important de préciser qu'il s'agit d'une inspiration de la méthode scientifique qu'a utilisée Jean-Pierre Ronfard. Cette expérience ne pouvait être empirique car les différentes étapes ne pouvaient être calibrées avec rigueur. Par exemple, il m'était impossible de vérifier si les participants lisaient bien le texte. De plus, les contraintes de temps et d'argent nous empêchaient de reproduire la version radio telle qu'elle était à l'origine. Le prochain et dernier chapitre, détaille chaque partie du processus de création du parcours polysensoriel et fait la démonstration que l'implication du lecteur/spectateur, tout comme celle du comédien qui interprète le texte, fait toute la différence dans la réception de celui-ci.

Chapitre 4 : Exercice pratique

Le travail avec les comédiens

1.7 A priori

Avant de commencer la première session de lecture avec les comédiens, je n'avais aucune idée de la façon dont j'allais monter cette pièce de Gauvreau. J'ai donc fait le pari d'une exploration expérimentale avec le texte. J'ai décidé de fonctionner par essais et erreurs ce qui m'a permis de vérifier plusieurs hypothèses de mise en scène.

Lecture

Le processus de travail avec les comédiens est la partie de la représentation dont le public n'aura jamais connaissance mais qui déterminera ce qu'il verra sur scène. C'est pourquoi je considère important de documenter la démarche qui a été faite avec l'équipe de comédiens. Le travail s'est échelonné sur une période de deux mois qui comprenait une pause de trois semaines car certains des artistes avaient d'autres engagements. Nous avons donc eu une trentaine d'heures de répétition seulement, soit environ une heure par minute de représentation c'est-à-dire la norme syndicale bien que cela laisse très peu de liberté pour expérimenter un texte, par moments, hermétique. Pour commencer, nous avons consacré deux périodes de trois heures à des lectures de la pièce avec la comédienne qui incarnait Magruhilne et les comédiens qui jouaient ses amoureux. Lors de ces lectures, je donnais parfois des indications aux comédiens par rapport au ton, aux intentions des personnages et à leur sous-texte. Les comédiens me faisaient aussi des propositions d'interprétation et nous avons essayé tout ce qui a été suggéré, en épurant et en faisant les choix qui s'imposaient.

Dès les premières lectures, un rythme et une musicalité dans le texte nous sont apparus évidents; ce que nous n'avions pas remarqué lorsque nous lisions la pièce silencieusement. Au cours de cette même période de lecture, les comédiens ont découvert une mécanique dans l'écriture de Gauvreau. Par exemple, dans un des tableaux de la pièce, tous les personnages ont des répliques comportant le même nombre de mots. Chacune de ces répliques est une montée dramatique suivie d'un relâchement de tension. L'auteur n'a rien laissé au hasard, les répliques de ses personnages sont réglées comme une partition musicale. Cet état de fait nous a tous beaucoup surpris, car Gauvreau a toujours clamé haut et fort que la spontanéité du geste poétique donne toute sa qualité au texte.

Nous avons découvert que ce radio-théâtre suit une structure qui repose sur une série d'unités dramatiques bien régies qui suivent des formules « bien faites » dramaturgiquement, malgré le discours de Gauvreau sur l'impulsion liée à son écriture automatiste. Ces unités, ou séquences dramatiques, nous ont permis de séparer facilement la pièce en tableaux. Par exemple, les amoureux veulent chacun prendre soin de la dépouille de Magruhilne et ne s'entendent pas sur la personne qui aura ce privilège. Ils choisissent alors de faire sculpter une statue de Magruhilne afin de se séparer son corps. En faisant la lecture du moment de la pièce où a lieu le démembrement de Magruhilne, les comédiens et moi comprenions qu'il s'agissait d'une séquence avec un début, un milieu et une fin : le démembrement impose ses découpages scéniques, des paroles à prononcer et une apothéose autour du dernier membre qui conclut la séquence. Chaque tableau est aussi structuré et ils se complètent les uns les autres de façon à créer une trame narrative qui captive le spectateur.

Mentionnons également que dans les prémisses de l'automatisme dont Gauvreau se réclame, il ne faut pas que l'artiste ait d'intentions lorsqu'il crée. Il doit laisser libre cours à son inspiration sans jamais tenter d'en contrôler le résultat. *Magruhilne et la vie* comprend non seulement des unités dramatiques structurées mais elle est écrite selon un schéma narratif précis : la muse meurt, les quatre héros Liki, Buzy, Mov et Rémo vivent une période de deuil; ils élaborent un plan pour la ramener à la vie; ils donnent leur vie en échange de la sienne; la muse ressuscite. Gauvreau a donc écrit cette pièce en contrôlant le geste créateur ce qui va à l'encontre de ce qu'il prône comme démarche artistique.

En plus du rythme, nous avons pu dégager six mouvements dramaturgiques dans la pièce. Puisque ce radio-théâtre n'est divisé ni en actes ni en scènes, j'ai identifié, à des fins d'analyse textuelle et de travail de mise en scène, les six tableaux qui en constituent son armature. Afin de préserver l'intérêt du spectateur, les ruptures de ton et de rythmes sont importantes car les personnages se déplacent peu. J'aurais pu choisir d'intégrer plus de mouvements dans la mise en scène mais j'avais l'impression que le texte s'y prêtait mal. Premièrement parce que ce texte n'a rien de réaliste et donc des mouvements réalistes pour exprimer l'anxiété ou la colère seraient en contrepoint avec l'aspect poétique du texte. De plus, les personnages soliloquent fréquemment ce qui n'est pas propice aux déplacements. Finalement, je pense que c'est le texte lui-même qui inspire une mise en scène statique parce qu'il ne sous-entend aucun déplacement ou presque.

Bien que ce soit une pièce radiophonique, il aurait pu y avoir des indications sonores de changements de lieu ou encore de déplacements dans un même espace. Dans

ses radio-théâtres, Gauvreau est très précis quant aux indications sonores et il explique en détail quel son utiliser pour suggérer un mouvement, ou une action. S'il n'a pas mis d'indications sonores indiquant des déplacements dans *Magruhilne et la vie*, c'est que lui-même ne devait pas voir beaucoup de mouvement dans cette pièce.

Les six tableaux que nous avons identifiés sont les suivants : le premier débute par l'agonie et la mort de Magruhilne. Elle bénit ses amoureux avant de mourir et leur assure qu'elle est la femme de chacun d'eux. Le deuxième tableau est celui du deuil et il est constitué de deux parties. Dans la première, les fidèles de Magruhilne vivent et intériorisent la perte de leur amour. Ensuite, ils vivent une période de lucidité et se questionnent à savoir qui aura les restes de la défunte. Le troisième tableau est une messe basse où les amoureux établissent un plan avec le sculpteur, sur la façon de procéder avec la dépouille de Magruhilne. L'atmosphère est celle du complot, de l'illégalité. Les personnages ressemblent à une bande d'alchimistes, ils tentent de créer une statue grandiose à partir des membres d'un cadavre disloqué, ce qui n'est pas sans rappeler la pièce *La reprise*⁴⁰, du même auteur. Le quatrième tableau en est un d'intimité et de sensualité. Chacun des hommes prend possession d'un membre de Magruhilne et lui récite une ode. Le spectateur assiste à une véritable fétichisation du corps de la femme. 5) La cinquième partie est marquée par la fascination. Cette partie est celle où les héros accèdent à la félicité après avoir vécu l'épreuve de la perte de l'être aimé. La statue est achevée et les amoureux éblouis peuvent recommencer à adorer Magruhilne tout en la possédant. Enfin, ils peuvent avoir accès à l'objet de leur amour et de leur désir en la statue de Magruhilne. La pièce se termine sur le sixième tableau qui est celui où les

⁴⁰ Gauvreau, Claude (1977), « La reprise » dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Éditions Parti pris, coll. du « Chien d'Or », p. 1263-1361.

quatre amoureux ainsi que le sculpteur comprennent qu'en donnant de leur vie à la sculpture, Magruhilne pourra ressusciter. En regardant la statue, ils s'aperçoivent que ses lèvres bougent. Tonche, le sculpteur, leur explique qu'en façonnant la statue il lui a transmis un peu de sa vie. Les amoureux en déduisent que Magruhilne reviendra à la vie. Dans ce geste de sacrifice, les personnages se sentent investis d'une mission plus grande qu'eux. Cette partie est très significative car elle inclut un thème qui est à la base de l'écriture gouvrienne, soit le sacrifice du héros pour sa muse. Le sacrifice de soi se conjugue à la quête d'absolu, le christique et le romantique se rencontrent dans un geste d'anéantissement. Le héros se sacrifie et sacrifie sa muse car même si celle-ci revient à la vie elle n'est plus authentique, elle est une version remodelée de ce qu'elle était. Ce sacrifice se joue également du mythe de Pygmalion en l'inversant en quelque sorte. Ce n'est qu'une fois devenue statue que les amoureux peuvent posséder Magruhilne, alors qu'inversement, Pygmalion priait Vénus de donner vie à sa sculpture afin d'en faire sa femme. Au contraire, chez Gouvreau, l'union ne peut se faire que dans la mort. Je désirais que la mise en scène de cette scène demeure sobre car généralement la mort est un événement vécu en privé. La mort des hommes est un geste d'amour fait dans l'intimité, sans éclat. C'est une forme de mariage funèbre, ils s'unissent à Magruhilne en mourant pour elle.

Pour des raisons pratiques, j'ai choisi de faire interpréter les quatre amoureux par seulement deux comédiens. Il était beaucoup plus simple de gérer une équipe de quatre comédiens qu'une équipe de six, avec tous les conflits d'horaire que cela suppose. Cependant, au lieu de fusionner les rôles, j'ai fait alterner les répliques. Donc, ils jouaient tous les deux les personnages de Liki, Buzy, Mov et Rémo. Cette alternance, jumelée au

fait qu'il n'y avait que deux comédiens, contribuait à dynamiser la pièce. La tension dramatique était concentrée entre deux personnages. Le public la ressentait davantage que si elle avait été diluée par quatre personnages. Plusieurs répliques sont écrites pour être dites par les quatre amoureux. Conséquemment, la choralité occupe donc une grande place dans le texte. Le chœur sert à créer une distanciation qui s'intègre très bien dans ce texte de Gauvreau inspiré de la tragédie. De plus, le chœur s'élève au-dessus des personnages pour relayer le message profond de l'auteur. Le chœur est un rempart entre le monde réel et la tragédie.

1.8 Le travail avec les comédiens

1.9 La salle de répétition

Une fois le travail en salle de répétition amorcé, le texte a commencé à se révéler dans toute sa profondeur et ses subtilités. Plus les comédiens interprétaient le texte, plus nous prenions conscience des intentions des personnages et des liens tissés entre eux. Le caractère des protagonistes se précisait aussi au fil des répétitions. Par exemple, nous avons rapidement établi que Magruhilne n'était pas une muse amène et affectueuse, mais plutôt une icône qui est au-dessus des émotions. Les comédiens qui jouaient les rôles des amoureux avaient de plus en plus l'impression que leurs personnages vivaient uniquement dans l'instant présent et étaient incapables de se projeter dans le futur. Liki, Buzy, Mov et Remo sont des personnages ancrés dans les sentiments qu'ils éprouvent à l'instant et ces sentiments sont tout leur univers au moment où ils les éprouvent. À un point tel où ils ont de la difficulté à être dans l'action. Ils ont besoin de l'intervention de Tonche pour agir : d'abord parce que celui-ci est le seul capable de sculpter une statue de

Magruhilne, mais également parce qu'il agit comme le détenteur de la Vérité et leur dicte comment procéder avec le corps de la défunte et quoi faire pour qu'elle ressuscite.

Quant aux répétitions où Tonche entre en scène, elles ont eu lieu plus tardivement dans le processus de mise en place. L'arrivée de ce personnage de sculpteur a changé la dynamique du rapport entre les personnages de la pièce. Les comédiens ont ressenti le personnage de Tonche comme un grand prêtre qui vient officier à une cérémonie. Les amoureux sont les exécutants et Tonche les guide dans les étapes du rituel. Dans l'interprétation du texte, nous avons également perçu Tonche comme le personnage détenant la vérité. Il pose des questions aux amoureux tout en connaissant la réponse, il veut les amener à faire une réflexion.

Avant même de travailler avec les comédiens, j'avais compris le personnage de Tonche comme étant un Sauveur, un personnage magique qui arrive à la rescousse des simples mortels. Un artiste pourvu d'une connaissance supérieure, voire une connaissance des sciences occultes. Je n'avais pas fait part aux comédiens de ces observations et ce sont eux qui m'ont dit, en jouant la pièce, que Tonche leur apparaissait comme un grand prêtre. Je suppose que Tonche est un alter ego de Gauvreau dans la mesure où il se présente comme le détenteur de la vérité. Gauvreau qui se sentait incompris était convaincu de détenir des vérités fondamentales au sujet de l'écriture poétique.

1.10 Le travail avec les comédiens

1.11 Le corps en scène

Dès le début du travail en salle de répétition, il nous est apparu évident que le corps des personnages posait problème. Nous savions que le corps de Magruhilne était au cœur du

texte mais c'est la mise en corps du texte précisément qui nous a rappelé que ce texte était d'abord écrit pour la radio. La première chose à faire était pour moi de décider la façon de travailler avec le corps de la comédienne qui jouait Magruhilne. Je savais par expérience que faire mourir un personnage sur scène est une action difficile à réaliser de manière convaincante au théâtre. Il est ardu même pour des comédiens de talent et d'expérience, de simuler la mort de façon crédible et il est difficile pour le metteur en scène de trouver une manière efficace de disposer du corps. C'est pourquoi j'ai choisi de laisser le personnage assis sur une chaise au centre de la scène et au centre de l'action tout au long de la pièce. On ne la voit pas mourir à proprement parler mais dans le texte s'impose : « Elle est morte »; à partir de ce moment, c'est une convention que Magruhilne soit morte même si elle est encore sur scène les yeux ouverts. L'ensemble de la pièce reposant sur le culte double de sa présence et de son anéantissement, sa présence était presque requise.

Pour ce qui est des autres corps, soit ceux des amoureux, ils étaient moins problématiques. La difficulté résidait dans le statisme qu'impose le texte. En effet, le texte de Liki, Buzy, Mov et Remo n'évoque pas le mouvement, le déplacement et n'implique pas de changements de lieux. Ils soliloquent à plusieurs reprises et comme la pièce se déroule dans un non-lieu, un espace abstrait, les personnages ne peuvent effectuer de déplacements réalistes. Tel que mentionné précédemment, cette pièce de Gauvreau est aussi réglée qu'une partition musicale, ce qui fait que tous les gestes et déplacements des comédiens devaient être chorégraphiés avec autant de précision que le souffle des répliques. Je me suis aperçue que l'esthétique était plus intéressante lorsque les corps suivaient le rythme du texte. Pour que la représentation soit réussie, nous

sentions que rien ne devait être laissé au hasard. Les comédiens eux-mêmes n'arrivaient pas à jouer leur texte lorsque leurs mouvements ou simplement leur posture n'étaient pas clairement définis théâtralement. Ils sentaient un décalage entre leurs paroles et leur corps. Par ailleurs, les comédiens avaient tous des postures avec lesquelles ils étaient inconfortables. La mise en scène les plaçait souvent dans de poses qui étaient physiquement difficiles à soutenir. Cet inconfort physique s'est traduit dans leur interprétation. Leur corps n'était jamais dans une zone de confort, ce qui a généré une interprétation où le spectateur sentait la présence du corps, l'urgence de l'action et l'intensité du sentiment. J'ai fait du corps un lieu de représentation, la tension n'a pas seulement eu lieu entre les corps mais également sur ceux-ci. La tension corporelle contribuait à les éloigner d'un jeu réaliste et pathétique.

1.12 Le parcours

D'abord, je tiens à préciser que j'ai réalisé cette expérience scénique à l'École nationale de théâtre du Canada afin d'avoir accès aux meilleures ressources matérielles et techniques possibles pour la réalisation de ce projet.

1.13 Lecture du texte

Au départ, les spectateurs étaient invités à lire le texte dans une salle pourvue de fauteuils, où l'éclairage était tamisé. Cette lecture d'une durée de quinze minutes servait à introduire le spectateur au degré zéro de la pièce, soit sa version écrite. Ensuite, le public était amené dans une salle de spectacle où il entendait la version auditive de la pièce, il expérimentait ainsi le radio-théâtre à travers le médium pour lequel il a été conçu. À la suite à cette écoute, les spectateurs assistaient à une version scénique de *Magruhilne et la vie* avec comédiens, costumes, éclairage et environnement sonore. La

première partie du parcours demandait un certain travail au public car dans la lecture du texte théâtral, le mouvement des comédiens, le son et la lumière étaient évincés. Il ne reste que les mots couchés sur papier, la représentation se déroule dans l’imaginaire du lecteur. La lecture est en quelque sorte une mise à plat de la pièce radiophonique. La personne qui lit se heurte aux didascalies, ce qui la ramène à la matérialité du texte et l’éloigne de la représentation mentale qu’elle se fait de la pièce. Cette lecture forcée est la spectacularisation d’un geste intime, ce qui évoque d’une certaine façon la tradition de lire en public. Cependant dans cette lecture imposée, il est impossible de diriger l’œil du lecteur. Nous ne pouvons donc savoir s’il lit vraiment la pièce, s’il entre dans le texte et dans l’univers de Gauvreau. Voilà pourquoi cette expérience ne pouvait pas être strictement empirique, il m’était impossible de contrôler les éléments participants même si les étapes qu’ils devaient franchir étaient, « calibrées ».

1.14 Radio-Théâtre

La portion auditive du parcours polysensoriel révèle la mécanique du texte. Lors de l’enregistrement du radio-théâtre, l’équipe a dû faire face à plusieurs contraintes. Par exemple, il était impossible d’engager quatre comédiens pour jouer les quatre amants de Magruhilne, et ce, pour des raisons financières et logistiques. De même, nous ne disposions pas de suffisamment de temps en studio pour soigner davantage la facture de l’enregistrement. La recherche de liens musicaux et la réalisation de l’environnement sonore ont dû aussi être minimisées. L’objectif de la captation audio était de donner une idée au spectateur de ce qu’était la pièce dans son format original. Ainsi, il était en mesure de comparer son degré de compréhension du texte dans chacun des formats. Il

pouvait donc comparer ce que lui avait révélé la pièce lors de l'écoute à ce qu'elle lui avait révélé lors de la lecture et de la représentation scénique.

Quant aux propriétés de la pièce en version radio, l'auditeur entend bien l'entité chorale polyphonique constituée par les prétendants de *Magruhilne* et ce, bien que les quatre amoureux ne soient joués que par deux comédiens. Dans le radio-théâtre, le créateur se fonde au cœur des amants alors que dans la version scénique c'est Tonche, le sculpteur, qui incarne l'artiste et qui émerge clairement en tant qu'amoureux romantique. Pour les comédiens, la fonction des personnages dans la logique du texte a été beaucoup mieux comprise lors des répétitions en salle de spectacle.

D'une part, le corps occupe une place centrale dans la pièce *Magruhilne et la vie*, il est à la fois un obstacle et un objet d'adoration, un totem et un objet d'anéantissement. Lorsqu'ils ont enregistré la pièce, les comédiens ne pouvaient travailler sur le corps et les problèmes qu'il pose dans le jeu scénique. N'étant pas confrontés physiquement à cet obstacle, leur interprétation s'en trouvait différente. La version radio est beaucoup plus près de la lecture dirigée que de la représentation théâtrale. Le corps étant important dans ce texte, le contact physique l'est également et il est évidemment évincé de la version radio. Toute la sensualité, le désir, la transgression des interdits par rapport au corps sont évacués du radio-théâtre, ce qui transforme considérablement la façon dont les comédiens ont interprété la pièce.

1.15 Représentation scénique

Lors de l'entrée en salle, le fait de jouer la pièce et d'utiliser des accessoires, des costumes ainsi que d'avoir un support musical a permis aux comédiens d'entrer plus profondément dans le sous-texte et l'imaginaire de l'auteur. Ceci explique le décalage sur

le plan de l'interprétation entre la version radio et la représentation scénique, l'enregistrement ayant eu lieu avant l'entrée en salle. L'une des grandes différences entre la version radio et la version scénique a été l'impact du chœur sur le spectateur. Lorsque cette pièce est jouée sur scène, l'unité polyphonique augmente et étouffe l'individualité des personnages. Toutefois, le spectacle révèle tout de même des personnages distincts au sein de la pièce, par exemple le sculpteur que l'on distinguait moins dans la version radio. Les amoureux sont également mieux définis sur scène qu'en radiothéâtre. Je pense qu'il est plus facile pour le spectateur de comprendre le rôle des amants en voyant les deux personnages qui agissent de concert et qui se révèlent comme une entité bicéphale.

En outre, la scène nous démontre que le corps est un problème incontournable dans cette pièce. Il est à la fois un problème scénique et le lieu même du conflit dramatique. À la radio ou en lecture, l'action se déroule dans l'imaginaire du spectateur, il dispose du corps de Magruhilne comme il l'entend. Cependant, lorsqu'il faut représenter l'action physiquement, le corps devient une barrière. Par exemple, Gauvreau écrit que Magruhilne est découpée puis reconstituée en statue sur laquelle le sculpteur pose sa vraie tête. Dans la version radio, il y a un hiatus temporel où ce qui advient du corps de Magruhilne n'est pas défini. Entre la scène où Magruhilne meurt et celle où les amoureux et Tonche décident de la découper, le spectateur ne sait pas ce qui advient du corps de la muse. Où est-elle ? Comment est-elle conservée ? L'auteur ne donne aucune précision et le radio-théâtre ne permet pas au spectateur de se figurer le corps dans l'espace à ce moment-là. Il est plus facile de donner cette information au spectateur dans une représentation scénique qu'à la radio. Dans la mise en scène, le personnage de Magruhilne demeurait à la vue des spectateurs pendant toute la pièce. En choisissant de

garder le personnage de Magruhilne sur scène, l'image du corps dans toute sa beauté et sa déchéance demeurerait toujours présente. Il servait de rappel de l'objet et du territoire découpé par les amoureux.

De plus, le corps est également un obstacle dans la représentation scénique par le traitement que lui fait subir l'auteur. Magruhilne meurt et se fait dépecer pour être reproduite en statue sur laquelle se trouve sa vraie tête. Tout en étant confrontée à ce traitement violent du personnage, je souhaitais illustrer à quel point le corps de la femme est fétichisé par l'auteur. Pour ce faire, j'ai choisi une mise en scène où le corps demeure toujours un objet de désir, d'intimité et de sensualité. C'est pourquoi j'ai préféré habiller la comédienne plutôt que de la dévêtir pour montrer le dépouillement du corps et sa réappropriation par le créateur. Les membres découpés étaient l'un après l'autre habillés de noir et l'éclairage était conçu de façon à ce qu'à la fin du tableau où les amoureux découpent Magruhilne, seule la tête soit éclairée.

Ce support technique de la lumière et de la scénographie était impossible dans une version radio et ajoutait à la difficulté de faire sentir à l'auditeur toute la dimension reliée au corps.

1.16 La pièce et les choix de mise en scène et de stratégies de lecture

Dans ce texte, Gauvreau a choisi d'anéantir l'objet de désir, car il ne peut le posséder tant qu'il est en vie. Alors il le détruit pour pouvoir le refaçonner à son image et le posséder.

Cette pièce est clairement une variation du mythe de Pygmalion mais au contraire du personnage mythologique, Gauvreau doit faire mourir sa muse pour en faire une statue qu'il possèdera à jamais. Il la façonne et en fait une œuvre qui incarne la beauté et la pureté comme l'était Galathée. Dans le mythe de Pygmalion et Galathée, c'est l'amour

qui donne vie à la statue par l'intermédiaire de Vénus; dans *Magruhilne et la vie* c'est également l'amour qui la ramène à la vie par l'intermédiaire des amoureux. On peut également voir dans *Magruhilne et la vie* une référence à Narcisse et Écho. L'artiste est épris de lui-même et sa création répète en partie ce qu'il est. Il y a surtout dans cette pièce une réduction de la femme à l'état d'objet de désir et ce désir anéantit tout rapport sincère. Comme le mentionne André-G. Bourassa dans ses notes sur le roman *Beauté baroque*⁴¹, chez Gauvreau la femme est chef-d'œuvre, faite pour être contemplée.

En conclusion, cette expérience m'a fourni les réponses que j'attendais même si elle ne s'est pas déroulée exactement comme je le souhaitais.

D'abord, j'aurais voulu que les amoureux soient interprétés par quatre comédiens ce qui aurait donné une autre dynamique au texte et aurait été plus près de la version originale. Également, je souhaitais que les participants du parcours puissent écouter la version radio dans un studio de son et non pas dans une salle de spectacle. Je ne désirais pas que cette écoute soit spectacularisée. Le fait d'écouter un radio-théâtre dans un studio d'enregistrement comparativement à l'entendre dans une salle de spectacle change le rapport au texte. On est plus loin de l'environnement intime dans lequel l'auditeur écoute la radio, l'état d'esprit n'est pas le même. En entrant dans un studio de son, l'individu se dit qu'il est là pour entendre quelque chose alors que lorsqu'il entre dans une salle de spectacle, il pense qu'il y est pour voir une représentation. Il n'est pas dans les mêmes dispositions s'il écoute un radio-théâtre dans les gradins d'un théâtre que dans le fauteuil

⁴¹ Bourassa, André-G. (1992) « Notes sur Gauvreau et sur *Beauté baroque* » dans *Beauté baroque*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. Œuvres de Claude Gauvreau, p. 187

d'un studio de son. Je ne pense pas que cela ait influencé de façon significative la façon dont les participants ont expérimenté la pièce.

Pour revenir à la question qui est à la base de mon travail : est-ce que cette pièce est aussi efficace lorsqu'elle est expérimentée hors du contexte pour lequel elle a été créée. Je répondrais qu'elle s'avère plus riche en version scénique.

En premier lieu parce que les témoignages recueillis au sein du public suite à leur participation au parcours, sont unanimes quant au fait que la mise en scène de la poésie de Gauvreau permet au spectateur de prendre davantage conscience de la beauté de son écriture. Cette écriture qui peut parfois être hermétique perd de son opacité une fois sur scène. De plus, comme la scène nous limite dans ce qu'il est possible de faire comme changement de lieux, de déplacements, nous limite dans ce que nous pouvons faire physiquement comme le fait de découper un corps, ces limitations nous obligent en tant que metteur en scène, interprète et concepteur à revenir à l'essence du texte. Le public devait faire appel à son imaginaire pour pallier aux limites de la représentation scénique tout comme il devait y faire appel lors des plus difficiles à saisir dans le texte.

Finalement, cette expérimentation a répondu à la deuxième question que je me posais à savoir : comment le public d'aujourd'hui reçoit cette pièce. D'une part, le public reçoit bien le texte car les thèmes exploités dans la pièce sont intemporels : l'amour et la mort. Suite aux témoignages recueillis auprès des participants au parcours polysensoriel, le public apprécie la pièce en version scénique en grande partie grâce au travail des comédiens en tant que co-lecteurs du texte. Tous les comédiens étaient familiers avec l'esthétique gauvrienne pour avoir déjà joué une pièce de cet auteur ce qui était déjà un bon départ. En analysant le texte, ils ont compris les intentions de personnages, leur

psychologie, le sous-texte. Plus ils lisaient la pièce, plus ils saisissaient la mécanique du texte. Un autre volet du travail qui a contribué à leur compréhension de la pièce est le travail de mise en voix fait pour l'enregistrement audio. Il s'agissait là d'une première forme d'interprétation du texte, ce qui leur a permis d'entrer encore plus en profondeur dans l'écriture de Gauvreau. Si le public a été touché par la représentation scénique de *Magruhilne et la vie* c'est en grande partie grâce au travail sur le texte fait par les comédiens qui ont su rendre limpide une pièce opaque.

CONCLUSION

Par ce travail, j'ai voulu vérifier l'adaptabilité du théâtre radiophonique de Claude Gauvreau. Mon expérience du texte par le parcours polysensoriel que j'ai réalisé m'a permis d'en arriver aux conclusions suivantes : lorsqu'il est joué au théâtre, le texte radiophonique de Gauvreau *Magruhilne et la vie* révèle beaucoup plus de sa poésie que lorsqu'il est lu ou entendu dans sa version audio.

Plusieurs facteurs me permettent de faire cette affirmation : en premier lieu l'interprétation des personnages par des comédiens mis en scène. À la lecture et à l'écoute, les personnages des amoureux Liki, Buzy, Mov et Remo se confondent. Le fait de les voir interpréter par les comédiens aide le spectateur à comprendre quelles sont les relations qu'ils entretiennent entre eux et avec les autres personnages, notamment la relation d'amour inconditionnel et l'importance de Magruhilne pour chacun d'eux. Le spectateur comprend mieux que Liki, Buzy, Mov et Remo sont les quatre facettes d'une même entité en voyant les personnages.

L'aspect visuel de la représentation scénique contribue également à accentuer l'importance du corps dans la pièce. Le corps de Magruhilne est problématisé dès le début du texte et la version audio nous laisse dans un flou quant à ce que devient le corps à certains moments de la pièce. En imposant le corps sur scène pendant toute la version scénique, on lui rend la place prépondérante que Gauvreau lui donne dans son œuvre. Dans cette pièce, le toucher est aussi très important : l'interdiction puis la permission de toucher au corps, la fabrication d'une sculpture, le découpage des membres. Le fait de voir ces actions leur donne encore plus de poids et permet au spectateur d'en saisir toute la symbolique et la beauté poétique. De plus, comme la poésie

de Gauvreau peut être assez hermétique, lorsque ses mots prennent vie de façon concrète par la bouche de personnages que l'on voit agir et réagir en vivant sa poésie, je pense que le texte de Gauvreau est beaucoup plus concret et accessible au public. Le spectateur a besoin de points de repère afin de donner du sens à un texte. Le fait de voir des comédiens interpréter *Magruhilne et la vie* rend la pièce plus intelligible donc plus accessible. C'est le travail effectué sur le texte en salle de répétition qui fait en sorte que la poésie de Gauvreau, obscure au premier abord, devient limpide lorsqu'elle est jouée par des comédiens. Le comédien comme co-lecteur est un atout essentiel à la compréhension de la pièce. Toute l'analyse du texte, du sous-texte, des intentions et de la psychologie des personnages faite par les interprètes leur permet de comprendre la pièce et ses mécanismes. Ils sont donc en mesure de faire vivre au public la richesse des émotions et l'intensité dramatique de la pièce. Le public reçoit le texte et l'intègre, même s'il n'est pas familier avec ce type de poésie. Cette expérimentation a fait la preuve que le théâtre radiophonique de Gauvreau peut être adapté à la scène sans perdre de son intégrité textuelle et représentationnelle. La mise en scène du radio-théâtre rend concrète la trame narrative de l'histoire. En ce sens, je pense qu'il serait intéressant de tenter d'autres adaptations scéniques des radio-théâtres de Gauvreau afin de redécouvrir ces textes d'une grande richesse poétique et dramatique.

Ce mémoire de recherche-crédation repose en grande partie sur la portion expérientielle de l'exercice. Les questions à la base de ce travail ne pouvaient trouver de réponses sans passer par l'expérimentation polysensorielle du texte de Gauvreau. Comme tout type d'expérience, celle-ci comportait plusieurs contraintes, matérielles, financières et temporelles. Cependant, ces contraintes ont été des facteurs qui m'ont obligée à faire

preuve de créativité sur les plans de l'esthétique et des choix de mise en scène, choix qui ont sans doute affecté mes propres pistes de lecture. La première représentation d'une pièce de théâtre se fait dans l'imaginaire du lecteur et c'est l'impression que laisse cette première représentation qui influencera la mise en scène d'un texte théâtral.

Bibliographie

Le théâtre de Claude Gauvreau

Gauvreau, Claude (1977), « Automatisme pour la radio » dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Éditions Parti pris, coll. du « Chien d'Or », p. 897-1039.

__, (1977), « L'asile de la pureté », dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Éditions Parti pris, coll. du « Chien d'Or », p. 501-583.

__, (1977), « Les oranges sont vertes » dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Éditions Parti pris, coll. du « Chien d'Or », p. 1363-1487.

__, (1977), « L'habile main au pistolet » dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Éditions Parti pris, coll. du « Chien d'Or », p. 1179-1195.

__, (1977), « Le vampire et la nymphomane » dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Éditions Parti pris, coll. du « Chien d'Or », p. 269-302.

__, (1977), « Magruhilne et la vie » dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Éditions Parti pris, coll. du « Chien d'Or », p. 269-302.

__, (1977), « Vagdelte et l'imbécile » dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Éditions Parti pris, coll. du « Chien d'Or », p. 1137-1156.

Gauvreau et l'automatisme

Borduas, Paul-Émile (dir.) (1948c), *Refus Global*, Montréal, Mytra-Mythe Éditeur.

Bourassa, André-G. (1974), *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, Éditions l'Étincelle, 375 p.

Bourassa, André-G. (1992) « Notes sur Gauvreau et sur Beauté baroque » dans *Beauté baroque*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. Œuvres de Claude Gauvreau, p.187

Ferron, Jacques (1973c), *Du fond de mon arrière cuisine*, Montréal, Éditions du Jour, 290 p.

Gauvreau, Claude (1970), « Le mouvement automatiste » dans Radio-Canada, *Archives* (En ligne), http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/arts_visuels/dossiers/82-839/ (page consultée le 4 février 2010)

Gauvreau, Claude (1971), « Lettres à Jean-Isidore Cleuffeu, correspondance imaginaire », *Le Devoir*, 11 décembre, p. 15.

Lapointe, Monique (2008) *Anthologie de la littérature, du romantisme à aujourd'hui*, Montréal, Éditions du Renouveau Pédagogique, 198 p.

Marchand, Jacques (1979), *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal, VLB Éditeur, 443 p.

Maulpoix, Jean-Michel (1997) « Lyrisme » in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Éditions Albin Michel, Paris, coll. Encyclopédia Universalis 1026 p.

Stalloni, Yves (2000), « La poésie et le genre lyrique » dans *Les genres littéraires*, Paris, Nathan, coll. «128», 127 p.

Comment lire Gauvreau

Artaud, Antonin (1964), *Le théâtre et son double*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio/essais », 233 p.

Artaud, Antonin, (1925) « Déclaration » dans Centre de recherches sur le surréalisme, Université de la Sorbonne Nouvelle, (En ligne), <http://melusine.univ-paris3.fr/>, (page consulté le 13 octobre 2010)

Denis, Jean-Pierre (1993), « Gauvreau, du tombeau du père au langage exploréen » *Voix et Images*, vol. 16, n°3 (54), printemps, p. 483-494.

Gobin, Pierre (1978), *Le fou et ses doubles*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Lignes québécoises », 255 p.

Jakobson, Roman (1978), *Essai de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 317 p.

Lehmann, Hans-Thies (2002), *Le théâtre post-dramatique*, Paris, Éditions de l'Arche, 307 p.

Mangueneau, Dominique (2004), *Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 261 p.

Ryngaert, Jean-Pierre (2005), *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Éditions Armand Colin, 202 p.

Ubersfeld, Anne (1994), *Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre*, Paris, Éditions Belin SUP, coll. « Histoire », 218 p.

Expérimenter et recevoir le texte de Gauvreau

Barthes, Roland (1966), « Introduction à l'analyse structurale des récits » dans *L'analyse structurale des récits*, Paris, Seuil, coll. « Points » 178 p.

Bennett, Susan (1990), *Theater audiences, a theory of production and reception*, Londres, Routledge, 219 p.

Compagnon, Antoine (1998), « Le lecteur », dans *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, p. 163-194.

Cyr, Catherine (2004), « Ronfard et la méthode expérimentale : une symbiose de la théorie et de la pratique à travers l'appropriation interdisciplinaire », *L'Annuaire théâtral*, n°35, printemps, p. 25-41.

Garand, Dominique (1984), *Le spectacle de la littérature, les aléas et avatars de l'institution*, Montréal, Tryptique, 251 p.

Gouhier, Henri (1989), *Le théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Éditions Flammarion, 261 p.

Iser, Wolfgang (1989), « L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique », dans *Philosophie et langage*, Bruxelles, Pierre Madraga Éditeur, 398 p.

Jauss, Hans-Robert (2002), extrait de « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », dans *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », p. 51-88

Pagé, Pierre (2007), *Histoire de la radio au Québec*, Montréal, Les Éditions Fides, 488p.

Proust, Marcel (1993c), *Le temps retrouvé*, Paris, Le livre de poche, 506 p.

Spicher, Anne (2009), *La mythologie grecque*, Paris, Ellipse, 302 p.

Vinaver, Michel (1993), *Écritures dramatiques : essais d'analyse de textes*, Arles, Actes Sud, 922 p.