

Compte rendu

« Pour un réel théâtral objectif — le théâtre de Robert Gurik »

Hélène Beauchamp-Rank

Voix et images du pays, vol. 8, n° 1, 1974, p. 173-191.

Pour citer ce compte rendu, utiliser l'adresse suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/600287ar>

DOI: 10.7202/600287ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Pour un réel théâtral objectif — — le théâtre de Robert Gurik

Le plus grand ennemi n'est pas le tenant d'un système social adverse ou d'un groupe social différent tant par le niveau de vie que par l'idéologie — le plus grand ennemi est l'individu en tant que tel qui ne peut s'inscrire dans une structure logique organisée.

À Cœur ouvert

La relation entre la pièce de théâtre et le réel a toujours suscité de nombreux commentaires, provoqué la curiosité des critiques et des spectateurs. Innombrables sont les recherches des modèles, des clefs. Qui se cache derrière tel personnage, se demande-t-on. Dans quelle mesure les situations représentées sur scène sont-elles le reflet de situations vécues, possibles, vraisemblables ? On fouille la biographie de l'écrivain, on fait de la pièce de théâtre un microcosme à l'image d'un macrocosme connu. Binet et Passy, dans leur enquête célèbre, ont voulu savoir, en interrogeant les auteurs, comment s'opérait ce passage de la réalité observée à la réalité représentée sur scène¹. Les sociologues se sont demandé jusqu'à quel point le théâtre était le reflet, le miroir d'une société, d'un milieu².

Ce besoin de vérification du réel théâtral indique sans doute une certaine curiosité, un désir de connaître de façon intime les mécanismes de création. Ne serait-il pas aussi à la mesure de certains soupçons qui pèsent sur le dramaturge ? Copie-t-il le réel ou l'invente-t-il ? Le reproduit-il ou l'interprète-t-il ?

-
1. Binet et Passy, « la Psychologie des auteurs dramatiques », dans la *Revue philosophique*, avril-juin 1894, p. 228-240.
 2. Voir là-dessus les études de Jean Duvignaud, en particulier *la Sociologie du théâtre*, Presses Universitaires de France, Paris, 1964.

Quels sont les motifs de son exploitation du réel ? Comment, se demande-t-on en définitive, se situe le dramaturge par rapport au réel ?

Le dramaturge a, effectivement, une liberté totale dans son approche du réel. Il observe, décompose, analyse, recompose à volonté ; il met en rapport des forces : personnages, situations, intrigue, thème, temps, espace, qui lui viennent à la fois du réel et de l'imaginaire, selon des proportions qui peuvent varier à l'infini. Chose certaine, c'est par ce qu'elle offre que la pièce se définit et par ce qu'il donne à voir que le dramaturge exprime son engagement, même dans ces textes qui ne font pas partie de ce que l'on appelle traditionnellement le « théâtre à thèse ». Sans être « à thèse » une pièce suppose une relation du dramaturge au réel, une option fondamentale chez celui qui écrit.

Il me semble que Robert Gurik a établi un choix en ce qui concerne sa relation de dramaturge au réel et qu'il a réussi à mettre en œuvre les techniques théâtrales nécessaires à la réalisation de cette option de base.

Il ne s'agit pas de [...] donner une
appréciation des faits, mais les faits seulement,

fait-il dire au juge dans *le Procès de Jean-Baptiste M.*³. J'ai remarqué ce constant refus de l'interprétation des données dans les textes de Gurik et une ouverture totale de son théâtre à toutes les compréhensions possibles, à toutes les analyses. L'auteur ne propose pas de « point de vue » qui serait le sien sur une situation, ni de jugement qui émanerait de lui sur un personnage ou une action. L'auteur ne figure pas au centre de son texte comme principe de base unificateur de ce même texte. Il tente d'écrire un théâtre que je qualifie d'« objectif », un théâtre qui prend le réel de façon intégrale, dans son existence indépendante, libre, avec toutes les contradictions qu'une telle liberté permet. Le dramaturge n'est plus demiurge, mais « montreur », présentateur d'un bloc de réalité, d'une totalité avec tous ses irrationnels.

Ce refus de l'interprétation des données ne doit pas être confondu avec un refus du « choix ». L'écrivain choisit ce qu'il veut montrer, présenter : l'individu face à lui-même, le groupe social, les rapports qui s'établissent entre individus et groupes sociaux, etc. Une fois ce choix établi cependant, il accepte tout ce que ce choix implique et il ne s'arrogé plus le droit d'éliminer ce qu'il pourrait juger, selon ses propres critères, être bien ou beau, mauvais ou laid. Le dramaturge laisse, en définitive, cette responsabilité à son spectateur et il

3. Robert Gurik, *le Procès de Jean-Baptiste M.*, Montréal, Leméac, « Répertoire québécois » n° 23, 1972, p. 52.

s'oblige lui-même à une prise en charge intégrale du réel, dans toutes ses dimensions et avec tout ce que ce réel révélera ou cachera de lui-même. Cette prise objective et totale du réel ne doit pas non plus être confondue avec la « tranche de vie » à la Zola, ni avec le naturalisme. Tout au contraire. Il n'y a aucune prédétermination dans le théâtre de Gurik et, dès *les Louis d'or*⁴, nous comprenons avec l'auteur que ce qui est vivant est, par définition, insaisissable, indéfinissable, et que seul ce qui est mort ne bouge plus⁵.

Nous verrons que cette attitude de base de l'auteur explique sa conception de l'individu et du temps de même que des relations se nouant entre l'individu et le groupe. L'étude du théâtre de Robert Gurik que nous proposons souligne aussi une démarche se développant chronologiquement, prenant de plus en plus d'ampleur au fur et à mesure des textes et engageant les éléments d'une technique théâtrale.

*
* *

Il est relativement facile de connaître quelqu'un de façon superficielle, d'obtenir de lui des réponses à ces questions que posent les journalistes en mal de sensations.

La surface, c'est toujours le plus facile.
C'est plus bas que ça se corse⁶.

Et plus on creuse, plus on veut s'éloigner de la surface, plus, semble dire Gurik, on creuse... un trou et un trou qui n'est que trou et qu'il ne faut pas chercher à interpréter autrement.

J'ai cherché au fond de moi mon image chérie
... De mes mains fébriles j'ai fouillé mon cœur
... Et mes doigts écartant les os, la chair, la vie,
n'ont trouvé que des organes sanglants... Oh leurre⁷ !

Le personnage central des *Louis d'or* est à la fois un et multiple. Il est, semble-t-il, écrivain et, plus encore, prix Nobel. Il se trouve pourtant dans l'impossibilité d'établir son identité réelle, de fournir des preuves valables de son

4. Robert Gurik, *les Louis d'or*, Montréal, Holt, Rinehart et Winston Ltée, « Théâtre vivant » n° 1, novembre 1966.
5. « Les traditions, les lois, les structures », écrit-il dans *le Tabernacle à trois étages*, Montréal, Leméac, « Répertoire québécois » n° 25, 1972, p. 60.
6. Robert Gurik, *les Louis d'or*, *op. cit.*, p. 39.
7. *Ibid.*, p. 44.

nom et de sa personne. La photo de son passeport n'est pas ressemblante et il est incapable de répondre de façon satisfaisante aux questions. Pourquoi écrit-il ?

Mon grand-frère, [...] devait m'acheter pour mes dix ans, un pinceau et des couleurs... Hélas, il n'avait pas assez d'argent ! alors j'ai eu un crayon et des gommes ⁸.

Il aurait bien voulu devenir peintre... ou journaliste... ou... ? Cette remise en question de son identité le conduit à réactualiser sa jeunesse. Mais comme il est déjà adulte, il se retrouve jeune et adulte à la fois, avec, à la fois, ses pensées actuelles, ses rêves d'antan, ses ambitions et ses souvenirs. Plusieurs êtres surgissent qu'il a connus ou qu'il aurait pu connaître et, par le jeu de trois comédiens seulement, ces êtres se multiplient et se transforment. Pendant une conversation, deux personnages font un échange d'identité ; un même personnage est à la fois mère, serveuse de cabaret et diseuse de poésie surréalisante ; à cause d'une cérémonie de mariage, la même personne devient à la fois mari, cousin, oncle, beau-frère. Les changements de costume à vue, les changements d'identité à vue se multiplient, multipliant à l'infini l'individu que l'on croyait unique.

Tous ces êtres possibles en un seul ; un seul personnage se multipliant à l'infini : la réalité d'une personne est véritablement une et multiple. L'individu est un composé de diverses rencontres et de divers possibles, actualisés ou non ; il est constamment en création de lui-même. Peut-on réduire l'être du présent à celui du passé ? L'individu est-il le résultat d'une addition d'années, d'expériences, de gestes ? Peut-on fichier un individu, lui composer un dossier par analyse logique et par lecture linéaire d'un ensemble d'éléments ? Au contraire, tous les éléments qui composent la vie psychique et physique d'un individu ne sont pas réductibles à un dénominateur commun et, plus encore, ces éléments peuvent ne pas être compatibles les uns avec les autres.

La question de l'identité de l'individu est traitée dans cette pièce sur un fond d'intrigue policière. On nous parle constamment d'un « grand complot » qui ne saurait être autre que celui qui viserait à traquer une fois pour toutes cette identité fuyante, à fichier, à définir l'individu, c'est-à-dire à lui enlever tous ses possibles, à lui imposer des limites commodes. Le monologue de la fin nous remet devant le problème dans son entier. Le « moi » est insondable, dit Gurik. « Il devrait y avoir une loi interdisant de creuser, sauf pour les mineurs et les termites ⁹. »

8. *Ibid.*, p. 28.

9. *Ibid.*, p. 59.

L'individu se fait constamment dans ses rapports avec lui-même et avec les autres, avec le temps et avec l'espace, rapports qui sont eux-mêmes en évolution continue. Comment arrêter, fixer cette évolution ? L'écrivain n'écrit pas pour réduire le réel aux proportions de ce qu'il peut en capter ou en arrêter. Il en respecte la multiplicité, l'objectivité, le caractère insaisissable. L'écrivain est au service du réel qu'il ne doit pas présomptueusement tenter d'interpréter en fonction de sa seule compréhension.

La notion de temps ne peut pas non plus s'expliquer uniquement par ce qu'en capte une seule personne. Dès le début des *Louis d'or*, la conversation téléphonique entre Louis Saize et la secrétaire d'une compagnie d'aviation démontre l'impossibilité de la saisie universelle du temps dont les manifestations sont différentes selon les localisations dans l'espace et selon les individus. L'heure de Stockholm n'est pas celle de Montréal ; deux montres n'indiquent pas nécessairement la même heure ; l'heure normale n'est pas l'heure avancée. Ainsi peut-il en être de toutes les certitudes.

Le monde futuriste dans lequel nous plonge *Api 2967*¹⁰ est gouverné par des législateurs-hommes de science qui tentent de maîtriser la réalité, de la réduire à un ensemble de certitudes universelles, de connaissances contrôlables, surtout dans sa dimension temporelle. Les naissances, la nutrition, les températures ambiantes, les rapports entre les gens, les comportements individuels : tout est réglé, voulu par des maîtres invisibles dans le but de maîtriser le temps, de valoriser la vie selon cette théorie un peu simpliste qui veut que la longueur de la vie en années vécues soit, précisément, la vie. Tout dans ce monde est propre et aseptique, froid et distant, tout est mis en œuvre pour déjouer l'usure du temps, pour éviter son déroulement inévitable. Et puisque le temps est omniprésent, c'est moralement, physiquement et spirituellement que les êtres de ce monde sont conditionnés. Ils échappent au hasard et à la nécessité, n'établissent avec le réel que des liens artificiels. Le temps n'appartient plus à l'individu, n'est plus vécu par lui. Le temps est superstructure conditionnante.

Il faut avoir le temps pour tout
 Car tout est le temps
 Il faut savoir fermer la bouche
 Car la bouche mange le temps
 Il faut savoir oublier les pieds
 Car les pieds piétinent le temps

10. Robert Gurik, *Api 2967 et la Palissade*, Montréal, Leméac, « Théâtre canadien » n° 20, 1971.

Tant qu'il y a du temps
 Il y a de l'espoir
 Rien ne vaut la vie ¹¹.

Le Professeur, être privilégié, échappe aux contrôles constants, il dispose librement de son temps pour pousser sa recherche sur... le temps. E3253, le second personnage, en acceptant d'être sa collaboratrice, accepte aussi de jouer sa vie. L'expérience envisagée est une remontée du temps pour la compréhension des mots qu'utilisaient les gens du passé. La pomme, catalyseur de l'expérience, est un symbole fort bien choisi puisqu'il n'appartient pas au temps mais à la légende, au mythe, au temps immémorial. Ce symbole est bivalent en ce qu'il indique à la fois la restriction de liberté et l'accès possible à la création. Et constamment dans la pièce, les événements se contredisent, l'expérience étant bivalente aussi.

On promet, à la télévision, une éruption sur Vénus sans que ce phénomène naturel ne se produise. Le Professeur et E3253 veulent comprendre le temps, c'est le temps qui s'impose à eux : les neuf mois de la grossesse par exemple. Quand les « supports » où l'on trouve les « objets Api » se mettent à proliférer, les gens désobéissent aux lois sévères pour s'en procurer, déjouant ainsi les lois et le temps. Même l'annonceur est pris en flagrant délit. Les mots ne se laissent pas connaître hors contexte. Ils n'ont pas de signification hors de leur insertion dans le réel, même si ce réel mouvant leur accorde de nombreux sens. Lorsque le Professeur juge que les civilisations antérieures ont été détruites par la confusion des langues, par les sens multiples accordés aux mots, il admet être dépassé par le réel vivant qui est effectivement multiple, mouvant, insaisissable. E3253, dans sa simplicité, remet les lois naturelles à leur juste place. Ce n'est pas en mesurant, en contraignant le réel, en acquérant des certitudes que l'homme vit véritablement, non plus qu'en possédant le temps. La prolongation artificielle de la vie est une « mort élonguée », c'est « l'attente vide de la fin ». Toutes les certitudes inventées par l'homme pour se sécuriser sont inopérantes.

Tout ce qui sourd de l'homme prend beaucoup plus d'importance : les sensations, les sentiments, l'expérience d'une amitié, d'un rapprochement entre deux êtres, la mémoire commune des événements : « Quelque chose comme... le bonheur ¹² ». Il y a quelque chose en l'individu à partir de quoi le langage, le temps renaissent par la coloration affective qu'ils prennent, quelque chose à partir de quoi le temps et le langage redeviennent objectifs et libres, car ils

11. *Api 2967, op. cit.*, p. 50.

12. *Ibid.*, p. 74.

obtiennent alors cette liberté de vie qui leur donne toute leur richesse. Au contraire, le temps et le langage contrôlés se raréfient, s'étriquent, se limitent, perdent leur valeur. Quand ils suivent les variations et les thématiques multiples de la vie, ils acquièrent un rythme vivant qui est leur. Le rythme du débit au premier acte de la pièce, par exemple, est monotone et monocorde ; il devient, au deuxième acte, capricieux comme les émotions et les événements. Les mots, au deuxième acte, permettent autre chose que la communication pratique. À la fin de la pièce, Gurik pose la question ultime :

- On a tout appris.
- Oui, tout, tout, tout.
- Tout quoi ¹³ ?

Les sciences exactes ne maîtrisent ni le temps, ni le savoir, ni le réel. Ni le créateur-artiste (*les Louis d'or*) ni le chercheur en sciences exactes (*Api 2967*) ne peuvent prétendre à une saisie définitive, à une mise sous contrôle du réel. L'individu et le temps sont des principes de liberté qui existent hors de toute pression extérieure, de tout régime autoritaire. Ce sont des principes objectifs.

Cette constatation sous-tend aussi l'humour particulier de Gurik qui est un humour de la surprise inquiétante. À la fin d'*Api 2967* il nous laisse attendre un déroulement conventionnel des événements. Brusquement, surgit la brisure. E3253, énorme, accouche d'une minuscule bobine de film et cette minuscule bobine renferme un nombre considérable d'années d'histoire. L'homme, s'il peut donner naissance au temps, doit-il pour autant tenter de le contrôler ?

*
* *
*

L'individu reste pour lui-même un inconnu à redécouvrir constamment ; le temps est une réalité en incertitude perpétuelle. Qu'en sera-t-il des relations entre individus et entre individu et groupe social ? Avec *le Pendu* ¹⁴ Gurik s'intéresse à ce problème et s'attache, ce faisant, à détruire une autre certitude : l'individu ne peut plus s'imposer au groupe social comme héros, ne peut plus prétendre à transformer l'être fondamental de ses semblables, surtout lorsque leur intérêt immédiat est en jeu. L'exemple à donner ne prévaut plus.

Yonel, en acceptant de mettre autour de son cou la corde du pendu, répond à son propre intérêt de même qu'à celui de son père. Il a recouvré la

13. *Ibid.*, p. 80.

14. Robert Gurik, *le Pendu*, Montréal, Leméac, « Théâtre canadien » n° 12, 1970.

vue, il se trouve désormais sans justification réelle pour tendre la main et vivre de la charité de ses concitoyens. Il décide de vendre de la corde de pendu dans son propre intérêt. Il se montre très habile à marchander ses valeurs, à échanger un bout de corde contre un permis d'exploitation, à en donner à celui qui a toujours été généreux à son égard, à la vendre très cher à qui peut payer sa chance à coup de billets de banque.

Une transformation inattendue, imprévue se produit chez lui, de même que chez son père et chez les gens du village. La bosse du bossu diminue, les hommes sont plus compréhensifs envers leur famille, Lulu ne bégaie plus, le père se découvre un amour filial insoupçonné jusqu'alors et Yonel se transforme petit à petit en « sauveur », en héros. Mais la longueur de la corde diminue toujours et pour lui garder sa valeur, pour que l'intérêt de chacun soit sauvegardé, Yonel doit se pendre effectivement. Autrement, sa corde n'a plus de valeur marchande. C'est alors que s'opère un revirement chez Yonel. Considérant que l'intérêt matériel de chacun a été servi, il tente de changer l'orientation de sa mission et de transformer les intérêts de tous en intérêts spirituels. Un ferme refus est opposé à sa proposition.

Yonel est devenu « le pendu » parce que ses invités n'ont pas voulu accepter l'interprétation unique et personnelle qu'il voulait donner à leur aventure. Les autres personnages ont voulu conserver chacun leur interprétation personnelle, et leurs intérêts alors ne concordaient plus du tout. Lulu n'a de considération que pour son bégaiement, le bossu pour sa bosse et le père pour son chocolat et son confort physique. Yonel a voulu unifier les aspirations, composer un seul idéal d'ordre spirituel qui aurait correspondu au sien qu'il jugeait supérieur. Impossible. Même ceux qui vivent une même aventure ne le font pas pour les mêmes raisons et chacun a son droit à défendre.

Le Pendu est la pièce du refus du héros, du personnage principal qui impose son point de vue centralisateur, universellement valable. Nous y constatons à quel point les réactions individuelles échappent à une réduction, à un dénominateur commun et comment les intérêts et les réactions varient à l'infini. Il n'y a plus d'« exemple » à prendre. Le personnage « modèle » n'existe plus.

Jean-Baptiste M. est Monsieur tout-le-monde mais il a une biographie tellement précise et unique que son aventure ne peut pas être une aventure exemplaire. Il est impossible de s'identifier à lui, d'une part parce qu'il est tout-le-monde, donc personne, et qu'il n'a pas cette forte personnalité des êtres exemplaires, d'autre part parce qu'il a une biographie tellement personnelle, avec rencontres, dates, faits précis, qu'il est impossible au spectateur de croire, pour un instant, qu'il peut se substituer à Jean-Baptiste M.

Ce qui intéresse ici Robert Gurik n'est donc pas de proposer un « exemple », mais de traiter des rapports établis entre un individu précis, Jean-Baptiste M., et la société aux rouages mécaniques, entre celui qui a un passé, des sentiments, une existence personnelle avec tout ce que cela implique d'insaisissable et d'incommensurable, et la société qui prétend tout légiférer, maîtriser, dans son « anonymité ». Or nous avons vu combien l'organisation stricte et scientifique du réel peut tuer ce même réel et combien la liberté objective du réel permet au contraire la vie. La société pour laquelle Jean-Baptiste M. travaille prétend l'utiliser à une fin très précise et déterminée, c'est-à-dire qu'elle veut l'introduire dans son fonctionnement mécanique en ne tenant compte que d'une seule de ses possibilités. Jean-Baptiste M. ne travaille pas pour sa compagnie avec tous ses talents, toutes ses capacités, tous ses défauts et qualités, il ne doit mettre à son service qu'une partie de ses énergies créatrices. En le coupant ainsi de lui-même, en l'obligeant à se compartimenter, la société tue Jean-Baptiste M. dont la réalité multiple et indivisible ne sait pas s'intégrer à ces mécanismes rigides.

C'est là que nous retrouvons la contradiction de base que tout le théâtre de Robert Gurik met en évidence. Tout est entier et objectif et tout doit pouvoir se manifester de façon objective et entière pour que la vie soit. La société dans laquelle nous vivons spécialise et compartimente pour une production « efficace » et économiquement « saine ». L'individu, dont on a vu la multiplicité et la densité inévitables et irréductibles, doit s'insérer dans un système économique où il est réduit à devenir une pièce d'un rouage. « Jeune homme, vous allez vous apercevoir que l'industrie n'a pas de système démocratique et n'a de compte à rendre à personne ¹⁵. »

Dans *les Tas de sièges* ¹⁶ nous voyons comment la personne qui a un fusil est immédiatement fichée et exécutée. Toute maîtrise, tout contrôle abusifs conduisent à ces simplifications à outrance. Même l'ordinateur ne peut pas tout connaître de l'individu et la fiche signalétique ne peut pas prévoir les résultats d'une rencontre entre deux individus qui ont des caractéristiques semblables mais chez qui le catalyseur de la rencontre peut développer des caractéristiques différentes, voire opposées à celles déjà connues.

C'est sans doute pour dénoncer ces rôles imposés que Gurik propose des maquillages simples, tout en lignes et en couleurs franches pour *À Cœur ouvert* ¹⁷.

15. *Le Procès de Jean-Baptiste M.*, op. cit., p. 79.

16. Robert Gurik, *les Tas de sièges*, Montréal, Leméac, « Répertoire québécois » n° 9, 1971.

17. *À Cœur ouvert*, collection « Répertoire québécois » n° 4, Leméac, Montréal, 1969.

Les groupes et les individus portent extérieurement les signes de leur appartenance sociale. Ils doivent le faire parce qu'ils sont inscrits à l'intérieur d'un système de production qui impose des fonctions, et ceci malgré les différences évidentes qui caractérisent les individus. Vues de l'extérieur, les classes sociales que Gurik met en présence sont homogènes : les membres du bureau de direction, ceux de l'armée et ceux des classes productrices sont tous marqués du sceau de leur classe. Vus de l'intérieur cependant, ces groupes sont formés d'êtres véritablement différents les uns des autres. Haut est noble comme un vieux père, les deux enfants Radot et Mael ne se ressemblent pas, non plus que Nadi et M^{me} Rage. L'appartenance à une même classe ne nivelle pas les individus.

Et pourtant, les fonctions sociales sont imposées et impriment un comportement stéréotypé. Et petit à petit, la fonction vide l'individu de son être. Quand le Président sort de son rôle, il a une crise cardiaque. Quand le soldat refuse d'obéir, il est emprisonné. Lorsque les blanchisseurs franchissent les frontières de leur zone, ils sont condamnés. La charbonnière ne peut pas donner son cœur au Président puisqu'il refuse lui-même cette greffe venant d'une personne d'une classe inférieure, même si cette greffe est synonyme de vie. La fonction demeure et épuise les individus qui la remplissent. L'individu est subordonné au poste, n'existe qu'en fonction du poste. Le poste, la fonction, eux, subsistent.

La dernière pièce de Gurik, *le Tabernacle à trois étages*, réunit de nouveau les préoccupations majeures de l'auteur : le temps, la société structurée et l'individu. L'auteur s'arrête surtout ici à « l'usure du temps », cette usure qui fait se dégrader les meilleurs sentiments et les idéaux les plus parfaits. Le mariage idéal, le métier rêvé s'usent lorsqu'ils sont confrontés au quotidien répétitif, au quotidien qui semble monotone parce qu'il a effacé tout pouvoir d'émerveillement, toute faculté de l'extraordinaire. La planification et l'efficacité du travail des jours de la semaine détruisent toute possibilité d'imprévu et d'accidentel, de nouveau. Les fins de semaine non planifiées mettent alors sérieusement à l'épreuve l'individu et le couple livrés à eux-mêmes, obligés de regarder en face leur propre liberté. À quoi joue-t-on quand on se retrouve en groupe le samedi soir ? Aux blocs, jeu d'enfant qui montre à quel point ces personnages sont mal sortis de leur enfance et de leur semaine de travail. On imagine des jeux pour voyeurs, ou bien on « fait l'amour en trente secondes ». Belle et Louis espèrent gagner le prix convoité, mais « l'usure de la préparation » les empêche bêtement d'en jouir une fois qu'ils l'ont gagné. « L'usure des yeux, l'usure des lèvres, la marche lente et sûre vers l'usure complète¹⁸. » Ce qui préside à cette

18. *Le Tabernacle à trois étages*, op. cit., p. 17.

usure, c'est effectivement l'ensemble des lois, des structures, la planification efficace.

Il faut que tout soit à sa place. Le succès d'une maison, d'une entreprise ou d'une réception c'est que tout soit planifié, calculé pour éviter les accidents et l'anarchie. Une place pour chacun et chacun à sa place.

Les cadres, c'est le secret du bon fonctionnement ¹⁹.

On retrouve à l'intérieur de toutes les pièces de Gurik des valeurs positives, soit celles qui devraient permettre à l'individu de se manifester de façon entière. L'amour et le rêve, de même que la mort, sont des gestes entiers. On le constate à la fin d'*Api 2967* où, au-delà de toutes les recherches et de tout le savoir, le Professeur et E3253 se rencontrent dans l'amour et dans la mort. On le constate aussi dans *le Pendu* où la scène la plus touchante est celle de la rencontre du père et du fils dans une unique manifestation d'amour filial. Christiane est seule à comprendre Jean-Baptiste M. parce qu'elle l'aime. Les scènes les plus tragiques du *Tabernacle à trois étages* sont précisément celles où l'on voit l'usure du quotidien compromettre constamment le seul idéal valable qui est celui de la rencontre entre deux êtres. Dans *la Palissade*, rêve et amour se conjuguent en toute liberté à la fin de la pièce :

Je crois... je ne peux être heureux tout seul...
c'est-à-dire... mon dieu que c'est difficile!..
Je ne peux être heureux que quand il y a un autre qui peut...
m'inventer ²⁰.

Ces valeurs « positives » semblent se cristalliser autour de la rencontre véritable de deux individus dans l'amour et dans une « vie à deux » où les qualités humaines de chacun sont mises en valeur, multipliées, exaltées. Souvent le personnage féminin est responsable de ces rencontres, est l'occasion de l'ouverture d'un être à un autre. Dans *Api 2967*, E3253 est soumise aux règlements sévères de sa cité mais elle accepte volontiers de suivre le Professeur dans ses expériences. Elle le devance dans sa recherche et son apport tout « naturel » leur fera redécouvrir les lois insoupçonnées de la vie, de l'imaginaire, de la sensibilité. Christiane révèle Jean-Baptiste à lui-même : pour elle, il voudra un emploi convenable qui les nourrira et lui permettra d'être responsable et d'essayer de s'exprimer. Les rapports de Christiane avec son groupe social sont aussi problématiques que ceux de son

19. *Ibid.*, p. 47 et p. 48.

20. *La Palissade*, *op. cit.*, p. 113.

mari, mais dans sa pièce Gurik n'y fera qu'une brève allusion. Il nous la montre surtout comme étant la fidèle amie, la compagne compréhensive.

L'ouverture à l'autre rend à l'individu une possibilité d'exploiter cette dimension multiple qui est en lui, cette richesse qui se languit de ne pouvoir se manifester. C'est ce qui rend la putain de *Face à face* dans *les Tas de sièges* si sympathique : elle est la seule « âme » vivante dans cette triste ville occupée, la seule à ne pas « cataloguer » l'autre, la seule à penser qu'un soldat puisse être autre chose qu'un simple soldat. Le prisonnier, dans *À Cœur ouvert*, souffre davantage de ne pas pouvoir communiquer, parler véritablement avec quelqu'un, que de sa condamnation politique.

Le respect de l'individu dans sa totalité est seul promoteur de relations humaines valables. Nous sommes loin dès lors des notions de « possession » de l'autre, d'analyses abusives des comportements, de réductions faciles des personnes à ce que l'on peut en comprendre. Respecter l'autre, le voir dans toutes ses dimensions, accepter ses contradictions.

*
* * *

Robert Gurik nous propose dans ses pièces certaines valeurs positives de même que certaines valeurs négatives. Il ne les organise cependant pas en démonstration, ce qui serait contraire à son option de base qui est de montrer le réel de façon aussi intégrale que possible. Il les offre à la réflexion du spectateur. L'auteur lui-même ne donne aucune solution aux problèmes soulevés, aucune réponse aux questions posées. Autour d'une problématique où le contrôle du réel par des pouvoirs abusifs est condamné, Gurik ne pouvait pas utiliser des mécanismes théâtraux de contrôle abusifs et dictatoriaux. Toutes les techniques habituelles du théâtre sont donc appelées à être transformées pour correspondre à ses options de base. Son théâtre ne peut plus être linéaire, comporter un déroulement de faits et d'événements avec « un début, un milieu, une fin », déroulement qui reprendrait précisément les cadres restrictifs qu'il déplore. Il refuse l'intrigue :

Pour moi l'intrigue n'a absolument pas d'importance. Je pense qu'une œuvre peut se tenir sans intrigue. Une intrigue est toujours quelque chose de construit. Si on bâtit une intrigue pour un personnage, on le statue, on le destine au classement comme dans la littérature traditionnelle. C'est un risque que je prends car le lecteur n'est peut-être pas préparé à ce saut ²¹.

21. Luc Perreault, « Le Centre d'essai des auteurs dramatiques », *la Presse*, 22 octobre 1966.

Gurik ne peut que laisser exploser la réalité dans toute son objectivité. C'est ce qu'il appelle lui-même une « structure en mosaïque ».

... cette structure en mosaïque ou kaléidoscopée s'efforce de retrouver au théâtre, art rétrograde par excellence, la définition technique des expressions de pointe (T.V.). La télévision avec ses définitions de lignes (615, 825, etc.) reconstruit l'image après un morcellement électronique et, en vertu de la vitesse accélérée du médium véhiculaire (électronique), parvient à établir la perception instantanée et consistante de l'expression ²².

Cette structure permet la démonstration des multiples facettes du problème choisi, chacune de ces facettes étant un morceau de la mosaïque. Elle permet l'accumulation des données, leur présentation rapide et rythmée, elle tient à la fois de l'impressionnisme (par la technique des notations successives) et du cubisme. Gurik concentre toujours ses pièces autour d'un problème dont il propose une restitution objective des composantes. Autour de ce problème, il utilise tout un réseau de signes théâtraux, de techniques diverses, aptes à le « montrer ».

Le Procès de Jean-Baptiste M. est, par exemple, composé d'une série de sketches qui se situent à divers moments dans le temps et à divers endroits dans l'espace. Libre au spectateur de distinguer où sont les relations de cause à effet, où sont les événements les plus marquants de la biographie, où se situent les influences subies par le personnage. Libre à lui d'éliminer certains sketches, d'en retenir d'autres. Car l'auteur ne procède pas lui-même à l'interprétation de l'ensemble. Il ne ferme pas ses pièces sur elles-mêmes.

Le Procès de Jean-Baptiste M. comporte un déroulement qui semble simple et qui est pourtant double : il y a le procès, il y a aussi la biographie. Où se rejoignent ces deux lignes parallèles ? Dans les interventions de l'huissier ? Il n'appartiendrait normalement qu'au monde du procès. Dans la présence des divers personnages ? Lesquels appartiennent au procès, lesquels à la vie quotidienne ? Sont-ils témoins ou vivent-ils avec Jean-Baptiste ? Ces incertitudes transforment, à mon avis, l'attitude de confiance qu'on pourrait normalement entretenir à l'égard de la linéarité. Le rythme de la présentation n'a pas non plus de régularité « classique » dans ce sens que chaque parcelle ne s'imbrique pas nécessairement dans celle qui suit et que chacune n'a pas non plus la même importance. Dans *les Louis d'or*, qui jugera du poids de l'interview de Louis Saize

22. *L'Échec à la reine*, polycopie du Centre d'Essai, 1968, avant-propos, p. 2.

par la journaliste et de celui de la rencontre avec la mère ? Ceci, autant du point de vue dramatique, que théâtral et psychologique.

À *Cœur ouvert* comporte des superpositions et des simultanités intéressantes : les scènes 2,3,4 et 5 se déroulent pendant la « pause café traditionnelle » du Conseil d'administration et les scènes 4,5 et 6 peuvent fort bien être simultanées. Cette pièce pourrait être analysée de la façon suivante. La scène 1A est un sketch qui annonce les scènes 1,6,9 ; la scène 2 sera suivie de la scène 4, la scène 3 est indépendante, la scène 5 relie entre elles les scènes 2 et 3 et annonce la scène 7. Les deux scènes de prison, 8 et 9, sont reliées uniquement au problème central, soit la valeur de l'individu au-delà de la division en classes de la société. Les scènes 11,12 et 13 reprennent ce problème et refusent d'en donner la solution. Elles le relancent en direction du spectateur.

À l'intérieur de cette structure mosaïquée, de ces pièces sans intrigue, Gurik utilise les techniques théâtrales habituelles mais uniquement comme « techniques ». Les personnages, par exemple, servent la démonstration. Ils ne vivent pas en eux-mêmes, ne favorisent pas l'identification du spectateur à leur être, à leur aventure, ils n'intériorisent rien. Ils ne vivent pas *pour* le spectateur une certaine démarche, ils proposent *au* spectateur un problème que ce dernier doit seul résoudre. Le personnage n'est pas porteur de message, n'a pas de conduite exemplaire : il n'est pas héros. Gurik oblige ainsi son spectateur à un effort d'abstraction remarquable car le personnage existe uniquement pour la démonstration, il est « fonction ». Dans l'optique de Gurik, ce serait d'ailleurs faire outrage au personnage que de le créer pour servir uniquement le but du dramaturge, pour le réduire à une seule dimension.

Gurik crée des « personnages-fonctions » et ses démonstrations gagnent en objectivité. Ce n'est pas la psychologie de tel ou tel personnage qui est alors perçue mais la démonstration du problème central. Dans *le Pendu* il y a très peu de « psychologie », les personnages ont vie de par leur fonction dans la pièce. On n'explique ni le pourquoi ni le comment des divers comportements ; Yonel, son père, Jules, Pompon, Lulu ne nous livrent pas les motifs de leurs actes, on les voit agir et la déduction de la raison de leurs actes est laissée au spectateur. Cette constatation pourrait se vérifier dans chacune des pièces. Il est dès lors impossible de sortir un personnage du contexte de la pièce puisqu'il existe comme fonction dans un ensemble. C'est ainsi (et nous y reviendrons dans l'étude des dénouements de ces pièces) que le personnage ne peut en rien aider le spectateur en quête de solution à un problème puisqu'il n'est pas

transportable hors du contexte qui est le sien. Il ne l'est pas pour la simple raison qu'il n'a pas de psychologie, d'existence propre. Il lui est impossible de vivre séparé du prétexte qui l'a fait surgir.

Décors, costumes, maquillages acquièrent aussi des fonctions précises. Le décor n'est pas un lieu à habiter, un endroit à personnaliser, il est un support pour la démonstration. Parfois, comme dans *la Palissade*, c'est un objet et c'est autour de lui qu'évoluent les personnages, c'est contre lui qu'ils réagissent. Parfois, il est inexistant en lui-même. Le décor du *Procès de Jean-Baptiste M.*, c'est « le lieu de Jean-Baptiste M.³² ». Parfois il est signe. Le bureau du Conseil d'administration, la rue, la caserne renvoient, dans *À Cœur ouvert*, aux lieux des classes sociales. Aucun réalisme d'identification. Costumes et maquillages, de même, n'habillent pas le personnage par rapport à son être intérieur (ses passions, ses habitudes, ses sentiments), mais le personnage dans sa fonction : le bossu, Monsieur Cardinal, l'huissier, la charbonnière, le Professeur, le clown. Les techniques scéniques s'ajoutent ainsi aux sketches et deviennent des signes renvoyant à un signifié.

La rencontre entre la technique théâtrale et le problème de base est parfois surprenante. *Le Procès de Jean-Baptiste M.* a les allures d'un procès, allures mécaniques de la machine qu'est le jugement légal. Mais ce procès est institué pour juger celui qui refuse précisément de s'intégrer dans une société mécanique et sans âme ! Contradiction inquiétante ! Le décor compartimenté du *Tabernacle à trois étages* isole quatre couples qui sont pourtant soumis de façon identique au problème de l'usure du temps et de la banalisation du quotidien malgré les différences de métier et de classe. Les costumes futuristes du Professeur et de E3253 donnent du relief à l'aventure vieille comme le monde qu'ils sont en train de vivre.

Les pièces de Robert Gurik sont conçues à la façon d'une mosaïque où tous les éléments sont présents sans être orientés vers une interprétation qui serait celle du créateur. La structure de la pièce constitue un ordre de présentation des éléments, celui de l'auteur, mais n'impose pas un ordre de rassemblement de ces mêmes éléments. Autrement dit, l'auteur nous saisit d'un problème qu'il a décelé, l'expose en se servant de techniques qui éclairent ce problème mais sans le résoudre puisque ces techniques ne sont que techniques, n'existent qu'en fonction d'une démonstration. L'intrigue n'est plus histoire racontée mais déroulement a-chronologique des faits ; le personnage n'a pas de psychologie

23. *Le Procès de Jean-Baptiste M.*, op. cit., p. 8.

mais une fonction ; les autres techniques (d'écriture et de scénarisation) ne sont aussi que fonctions. L'auteur utilise ces fonctions pour mettre un problème en évidence, non pour lui trouver une solution. L'étude des dénouements de ces textes est à cet égard révélatrice.

À la lecture ou à la représentation, les pièces de Robert Gurik ne laissent jamais l'impression d'une « bataille gagnée », elles ne fabriquent jamais de solutions aux problèmes soulevés, elles ne laissent jamais l'illusion d'une aventure terminée. L'auteur sait sans doute que les batailles gagnées sur scène ne le sont pas nécessairement dans la vie et qu'il est faux de donner bonne conscience au spectateur à partir de prétextes fictifs. On a souvent expliqué comment le théâtre permet au spectateur de vivre, de façon transposée et par l'intermédiaire des personnages, des sentiments, des passions, des événements dont il n'aurait jamais l'expérience autrement et que cela libère en lui certaines forces vives. Gurik refuse d'accorder au spectateur cette satisfaction par procuration. Refusant, d'autre part le théâtre dit digestif, il renvoie son spectateur à la maison avec un problème à résoudre. « Toi Yonel à qui sers-tu ? Il n'y a rien de changé au village », dit la chanson à la fin du *Pendu* ²⁴.

Qu'est-ce qu'on fait ?
 Je ne sais pas.
 Moi non plus
 Et pourtant il y a tant
 Tant à faire.
 Tant à défaire.
 L'exploitation, l'aliénation.
 La liberté, la pauvreté.
 La dignité, l'égalité.
 La pollution, la pacification.

(Long *silence*)

Ça donne faim.
 Ouais, ça donne faim.
 On mange ? On mange ?
 On devrait pas manger d'ce pain là.
 On va pas tout laisser ça.
 Il est trop tard pour faire quelque chose.
 Il y a trop à faire et c'est trop tard.
 On mange !
 On mange !
 On mange !

24. *Le Pendu*, op. cit., p. 102.

chantent les personnages à la fin du *Tabernacle à trois étages*²⁵. Dans *Api 2967*, E3253 n'accouche pas de l'avenir mais du passé et les deux personnages qui semblaient éternels meurent comme tous les autres hommes. Le changement de régime politique à la fin d'*À Cœur ouvert* signifie que rien ne change. Les slogans du nouveau pouvoir de même que son programme de production ressemblent étrangement à ceux de l'ancienne autorité. Le dénouement de ces pièces ramène le spectateur au début de ces mêmes pièces. Cercle vicieux... temps perdu... ? Je crois qu'il s'agit plutôt de l'engagement de l'auteur pour qui les solutions valables sont celles que l'on trouve et non celles qui nous sont données. Cet engagement implique directement, en retour, le spectateur.

Ce spectateur n'est cependant pas engagé malgré lui, n'est pas pris au piège, puisque l'auteur avertit toujours de ses intentions. Dès le début de ses pièces, il laisse entendre ce dont il s'agit. *Les Louis d'or* est clairement scindé en deux parties d'inégale longueur, la deuxième partie du texte est la répétition de la première selon d'autres techniques, avec d'autres faits de base mais elle en est le rappel exact au niveau du signifié. *Le Pendu* est rythmé par les couplets de cette chanson qui laissent entendre qu'on se débarrasse toujours des inutiles, même de ceux qui ont tout donné. Le spectateur sait donc dès le départ de quoi il s'agit. Le Hamlet de Gurik connaît la même fin que le personnage shakespearien. Jean-Baptiste M. est déjà connu du public lors de la création de la pièce. Dans ce dernier cas, l'auteur prend quand même deux précautions supplémentaires pour briser le pouvoir de l'illusion : toute la pièce est écrite selon la technique du flash-back et au début du deuxième acte, deux « spectateurs » commentent à partir du journal un fait divers similaire qui vient tout juste de se produire. Dans *le Tabernacle à trois étages*, les projections lumineuses composent constamment les données du problème.

En annonçant bien clairement, et dès le début de ses textes, ses intentions, en choisissant des faits divers, des sujets historiques ou à base de légendes, Gurik engage déjà ses dénouements. S'ils sont déroutants c'est qu'ils ne ressemblent pas à ceux des pièces traditionnelles, celles qui ont un début, un milieu et une fin et où la fin est un arrêt satisfaisant des mécanismes mis en marche dès le début, où le dénouement est, précisément, le nœud dénoué. Dans les pièces de Robert Gurik, le dénouement renvoie au nœud, c'est-à-dire au problème traité et n'apporte aucune solution. Parfois ces dénouements se font avec humour, comme dans *la Palissade* où les deux personnages principaux évitent le problème en le... dépassant ; parfois, ils se font avec une certaine

25. *Le Tabernacle à trois étages*, op. cit., p. 68.

désinvolture philosophique, comme dans *les Louis d'or* et *le Pendu*, autour des notions d'identité et d'héroïsme « chrétien ». Souvent aussi on sent le malin plaisir de celui qui a lancé ses spectateurs sur une piste et qui les contraint à restreindre leur élan d'optimisme. Il s'agit ici surtout des pièces traitant de problèmes sociaux : *À Cœur ouvert*, *le Procès de Jean-Baptiste M.*, *le Tabernacle à trois étages*. Ces dénouements ne terminent pas les pièces mais les ouvrent à la réflexion et correspondent au schéma de base utilisé par l'auteur, soit celui de la mosaïque.

*
* * *

Le spectateur de ces pièces devient alors le participant privilégié puisque c'est lui qui les comprend, les synthétise, les interprète. En ne s'interposant pas par une interprétation personnelle des faits, l'auteur accorde toute liberté au spectateur et une existence totalement objective à son texte. L'orientation donnée au texte se trouve hors du texte, hors même de la représentation : elle se trouve dans la perception du spectacle ou plutôt dans la mise en présence de la représentation et du spectateur. Et le spectateur est obligé de s'engager. S'il refuse de le faire, la représentation n'a aucun sens.

L'homme de demain sera artiste ou ne sera pas. Devant l'emprise de la machine, de l'argent et des systèmes. L'homme ne pourra sauver son individualité et maintenir des relations fraternelles avec ses semblables qu'en remontant aux sources de sa vie lyrique et poétique ²⁶.

Le spectateur est-il capable de créer à partir de ce que lui offre l'auteur ? C'est là que réside la difficulté majeure de ce théâtre qui est si radicalement nouveau, au niveau de son contenu et surtout par ses structures. Il retire au spectateur à la fois le droit à l'intrigue, à l'identification au personnage et au message. Il l'oblige à une conscience constamment en éveil et à un jugement aiguisé, surtout à un effort d'abstraction remarquable. Gurik tente de faire du théâtre un « médium froid ». La gageure est de taille !

Les trois attitudes fondamentales du dramaturge lui-même me semblent des plus importantes. Il affirme d'abord le primat de la lucidité devant le réel : le dramaturge se fait conscience captatrice de tous les réseaux existants. Il

²⁶. « Le Manifeste des créateurs québécois », *le Devoir*, 7 avril 1973.

accepte ensuite le caractère fictif et donc « impuissant dans l'action immédiate » de tout texte théâtral. Enfin et surtout il semble croire que le monde peut être transformé à travers une prise de conscience de tous les individus concernés, chaque individu devant constamment s'interroger, se redéfinir, ne jamais accepter le stasisme. « Demain, j'essaierai encore. Je me rendrai peut-être plus loin ²⁷. »

HÉLÈNE BEAUCHAMP-RANK
Université d'Ottawa

27. *Les Louis d'or*, *op. cit.*, p. 60.